

Université de Montréal

La force du cœur
Les changements de l'archétype du héros durant la Renaissance
de Disney (1989-1999)

par Tamara Rousseau

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des Arts et des Sciences

Mémoire présenté
en vue de l'obtention du grade de M.A.
en études cinématographiques

Janvier 2019

© Tamara Rousseau, 2019

Résumé

Les héros et héroïnes de la Renaissance de Disney (1989-1999) se distinguent de leurs homologues de la période qui précède 1989. Un renforcement de l'héroïcité est clairement présent, mais n'est abordé nulle part dans la littérature théorique. Cette analyse narratologique et comparative présente ces changements en expliquant tout d'abord l'évolution de la définition du héros dans la littérature théorique, puis présente tous les héros et héroïnes de Disney, qu'ils soient fortement représentés ou délaissés par les écrits sur Disney. Les héros et héroïnes sont comparés à des protagonistes similaires de l'autre période pour soulever le niveau d'activité et la place de l'amour et de la sexualité dans la représentation des personnages, mais aussi plusieurs changements qui ne sont pas abordés dans la littérature de Disney : le passage d'opposant à héros, et le changement au niveau du schéma narratif des héros et héroïnes. Un nouvel archétype se dégage ainsi par l'amalgame des structures du périple du héros de Joseph Campbell et de la promesse de la vierge de Kim Hudson.

Mots-clés : Disney, Héroïsme, Narratologie, Archétypes

Abstract

Heroes and heroines from the Disney Renaissance (1989-1999) stand out from their pre-1989 counterparts. Although clearly present, the strengthening of heroism is never discussed in the theoretical literature. This narratological and comparative analysis examines those changes. It explains how the definition of the hero evolved in the theoretical literature, and introduces every Disney hero and heroine, whether they are highly represented or neglected in the Disney literature. Heroes and heroines are compared to similar protagonists of the preceding period to illustrate not only the level of activity and the place given to love and sexuality in characters' depiction, but also many changes not mentioned in the Disney literature: the switch from opponent to hero and the changes in the heroes and heroines' narrative structure. A new archetype emanates by the amalgam of Joseph Campbell's structure of the hero's journey and Kim Hudson's virgin's promise.

Keywords : Disney, Heroism, Narratology, Archetypes

Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Table des matières.....	iii
Liste des tableaux.....	v
Liste des figures.....	vi
Introduction.....	1
Problématique et hypothèse.....	1
Méthodologie et corpus.....	7
Présentation des chapitres.....	9
Chapitre 1 : L'héroïcité à travers les âges (et les théories).....	12
1.1 : Penser l'héroïcité à travers le personnage.....	14
1.2 : Penser l'héroïcité à travers le récit.....	19
1.3 : Penser le héros et l'héroïne comme archétype de personnage évoluant dans une structure narrative archétypale.....	27
1.4 : Autres éléments du cadre théorique.....	29
Chapitre 2 : Nouveau regard sur les héros et héroïnes.....	31
2.1 : Un appel à l'aventure qui se fait attendre.....	33
2.2 : La Détermination.....	48
2.3 : Activité VS passivité.....	51
2.4 : Libération sexuelle et la place de l'amour.....	53
2.5 : Les transformations des héros et héroïnes durant la Renaissance.....	59
Chapitre 3 : La Renaissance des héros et héroïnes.....	62
3.1 : Les diamants bruts : Robin des Bois, Bernard, Aladdin, Quasimodo.....	62
3.2 : De menaçants à héroïques : La Bête et Megare.....	66
3.3 : Un schéma actantiel qui se transforme.....	68
3.4 : Nouvel archétype : Le dépassement de l'apprenti.....	70
3.5 : En quelques mots.....	77
Conclusion.....	78
Bibliographie.....	81

Filmographie..... 84

Liste des tableaux

Tableau I.	Le périple du héros en cinq exemples.....	24
Tableau II.	Comparaison entre la vierge et le héros.....	27
Tableau III.	Comparatif des changements entre les deux périodes analysées.....	61
Tableau IV.	Promesses des vierges et périples des héros.....	76

Liste des figures

Figure 1.	Schéma actantiel	30
Figure 2.	Côté féminin utilisé en combat.....	38
Figure 3.	Côté masculin utilisé en combat.....	38
Figure 4.	Techniques de grimpe (côté masculin) apprises au camp d'entraînement	39
Figure 5.	Travestissement pour passer incognito (côté féminin).....	39
Figure 6.	Produits inspirés des publicités des années 1990	44
Figure 7.	Megare découpée par la lumière.....	55
Figure 8.	Megare utilise sa sexualité pour attirer Hercules.....	55
Figure 9.	Cadrage découpant Megare	56
Figure 10.	Attitude femme fatale de Megare	56

*À mes Reines,
mes Sorcières et Sorciers,
ma famille, mes amies et amis,
et Dominic.
Vous m'avez permis de prouver
que l'anxiété ne gagnait
pas toujours.*

Introduction

Problématique et hypothèse

J'ai grandi dans les années 1990 en tant que fille unique de parents séparés. Très vite, les films ont été les compagnons de mes moments de solitude. En particulier les films du Studio Disney qui, depuis *The Little Mermaid* (1989), offrait un nouveau film à chaque année. Les personnages de ces films m'ont fourni une base extérieure à l'enseignement de mes parents au niveau des valeurs et de la morale et ils m'ont aidé à forger ma personnalité propre. La force de caractère de Megare (*Hercules*, 1997), le courage de Mulan (*Mulan*, 1998), ou encore la curiosité et l'amour des livres de Belle (*Beauty and the Beast*, 1991) sont quelques-uns des traits que mes yeux d'enfant ont observés et que j'ai choisi d'émuler dans ma vie de tous les jours. Tout autour de moi, j'ai pu voir, au travers de diverses discussions avec mon entourage, comment les films de Disney ont influencé la personnalité et les choix de vie de plusieurs personnes. Je trouvais que les personnages principaux de la période de la Renaissance de Disney (1989-1999) étaient différents des héros précédents d'une manière positive, ne connaissant pas à l'époque la différence entre protagoniste et héros/héroïne. Mais aujourd'hui, à lire la littérature sur le sujet, je peine à trouver des textes qui soulignent de nouveaux aspects positifs au niveau narratologique, alors que les études prennent pour objet les personnages des films pour souligner tous les aspects problématiques de leur représentation.

Mon hypothèse est qu'il s'est produit un changement au niveau des personnages principaux chez Disney et que ce changement est en fait un renforcement de l'héroïcité. Ainsi, je veux clarifier et régler la discussion sur les héros/héroïnes et les protagonistes. Bien souvent dans la littérature, cette différence n'est pas marquée alors qu'elle est très importante au niveau de la fonction du modèle d'identification. Le héros et l'héroïne possèdent un parcours et un message spécifique et très différent d'autres types de protagonistes. Nous aborderons cette problématique au premier chapitre où je revisiterai la définition de l'héroïcité à travers la littérature théorique afin de trouver la définition contemporaine de l'héroïcité. Cela nous montrera que chez Disney, suite à l'apport de Christopher Vogler et Joseph Campbell dans les

années 1990, les nouveaux héros et héroïnes apportent beaucoup aux films de la Renaissance en comparaison aux héros de la période classique.

Toutefois, on peut se poser la question à savoir si l'acquisition du statut de héros ou d'héroïne constitue un appauvrissement de la psychologie des personnages. Je ne crois pas que ce soit le cas. Nous verrons au chapitre 2 que les héros et héroïnes de la Renaissance présentent une large palette de diversité comparativement aux personnages de la période classique. Blanche-Neige, Aurore, et Cendrillon présentent sensiblement le même caractère alors que Mulan, Ariel, et Belle sont des personnages complexes et différents. Nous verrons aussi dans le chapitre 3 la variété des nouveaux héros et héroïnes quant à leur psychologie et leur représentation.

Mon hypothèse se fonde sur le fait que la Renaissance Disney, qui s'étend de 1989 avec *The Little Mermaid* et qui se termine en 1999 avec *Tarzan*, est une période charnière entre les anciens et les nouveaux héros et héroïnes. Comme l'explique Chris Pallant, cette période est:

« collectively - and commonly - referred to as the Disney Renaissance, reflect a phase of aesthetic and industrial growth at the Studio. Visually, this period saw the Studio return to the artistic ideologies of the Disney-Formalist period, and it is this resplendence that is commonly foregrounded in popular definitions. » (2011, p. 89)

On y remarque l'arrivée de personnages féminins forts comme Mulan (*Mulan*, 1998) et Pocahontas (*Pocahontas*, 1995), de Quasimodo (*The Hunchback of Notre Dame*, 1996) qui vient questionner la définition que l'on donne au héros masculin, et de manière générale, une plus grande diversité culturelle des héros et héroïnes avec des récits qui proviennent de partout autour du globe au lieu des récits plutôt européens de la période classique de Disney. On offre à un plus large éventail d'enfants et d'adolescents des héros et héroïnes dans lesquels ils et elles peuvent se reconnaître.

Je veux aussi présenter comment on a retravaillé des personnages ayant le même rôle (par exemple des princesses) dans deux périodes de Disney, et comment ces rôles ont évolué. Ultiment, ceci montrera que Disney n'est pas une entité lisse et homogène, mais plutôt un studio ayant changé, et que ces changements sont visibles à travers ses productions filmiques.

J'ai remarqué que les historiens ont fait des distinctions de périodes au sein des productions de longs métrages chez Disney¹, mais que les études globales sur les productions de l'entreprise n'en tiennent pas suffisamment compte. Le but de ce mémoire est d'articuler les deux pour montrer que la notion de héros et de l'héroïne a changé durant la Renaissance, et qu'il faut en tenir compte quand on fait des études.

Au final, à travers mes recherches, j'ai aussi découvert l'apparition durant la Renaissance d'un nouvel archétype qui mélange le périple du héros et la promesse de la vierge, deux structures narratives théorisées par Joseph Campbell et Kim Hudson. J'ai nommé ce nouvel archétype « dépassement de l'apprenti », puisqu'il présente un personnage qui se distingue par une quête identitaire, qui permet au héros ou à l'héroïne d'apprendre à être, avant de se lancer sur sa seconde quête qui lui apprend à faire. Cet archétype est sans précédent dans la période pré-Renaissance et n'a jamais été identifié par les autres chercheurs et chercheuses que j'ai consultés lors de mes recherches.

Pour mener cette analyse des changements des héros et héroïnes chez Disney, malgré l'intérêt que je porte à l'inclusion des personnages féminins dans l'archétype du héros et de l'héroïne, mon analyse s'arrête là où pourrait commencer l'étude du genre. Cela représente une des limites que je me suis imposée pour travailler sur mon sujet, car je tiens à me tenir en-dehors des débats sur l'interprétation qu'on doit faire des films Disney et leur impact sur la société. Il me semble qu'avant de se positionner dans de tels débats, il faut d'abord rendre compte des changements qui ont eu lieu dans la construction des personnages et des intrigues au fil des époques. C'est pourquoi je ferai davantage une analyse narratologique des personnages pour voir comment ils sont caractérisés et comment leur rôle s'est transformé au fil des époques, en situant la transformation des archétypes entre la période classique et la période de la Renaissance. De plus, je m'inscris dans une démarche comparative puisque je souligne le renforcement héroïque de la période de la Renaissance chez Disney, en jumelant chaque héros

¹ Chris Pallant réfère à ces catégories en page 89 de son texte *Demystifying Disney: A History of Disney Feature Animation* comme on l'a vu un peu plus haut en page 2. Ces catégories sont collectivement et communément utilisées, mais la source originale de leur création reste introuvable.

et héroïne à un protagoniste de la période précédente (1937-1988) afin de soulever le traitement différent qui est effectué sur une même thématique ou un même type de personnage.

Cela nous mène au survol de la littérature que j'ai consultée pour ce mémoire. Il y a un grand fossé qui sépare les textes traitant des personnages féminins et masculins. La littérature sur les femmes est très grande, alors que celle sur les hommes est plus maigre. De plus, les deux genres ne sont pratiquement jamais abordés ensemble dans la littérature.

Du côté des personnages féminins, les princesses de Disney sont le sujet le plus abordé dans la littérature que j'ai consultée. Pour ne citer que quelques exemples, on trouve « Father-Daughter Relationships in Disney's Animated Features » (Wynns, Rosenfeld, 2009) où l'on aborde la relation père-fille à travers les exemples de *The Little Mermaid*, *Beauty and the Beast*, *Aladdin*, et *Pocahontas* ; *The Happiest Films on Earth : a Textual and Contextual Analysis of how and why Walt Disney Altered the Fairy Tales and Legends of Snow White, Cinderella, The Little Mermaid, and Pocahontas* (O'Brien, 2003) qui, comme son nom l'indique, traite des changements apportés aux contes de fées et légendes dans l'adaptation vers un film Disney ; et *The Glass Slipper* (Ostrov, 2003) où l'auteur retrace l'évolution de l'histoire d'amour dans l'Histoire à travers la littérature et le cinéma (dont les films de Disney). Dans l'article « Gender Portrayal and the Disney Princesses » les autrices remarquent lors de leur survol de la littérature (elles citent Lacroix, Wiserma, Towbin et al., et autres) que « no study to date has examined the entire Disney Princess line » (England, Descartes, Collier-Meek, 2011, p. 557). Elles proposent ensuite une étude chronologique de 1937 à 2011 pour voir l'évolution des personnages. Cependant, elles proposent plusieurs similitudes qui s'étendent sur toute la lignée des princesses Disney :

« A review of research on social script acquisition in media revealed the importance of the resolutions in the Disney Princess films. Consistent portrayals of meaningful gendered patterns (e.g., who performs climactic rescues) may contribute to the social scripts the viewer creates when exposed to gender-stereotyped content. » (England, Descartes, et Collier-Meek, 2011, p. 556)

Affirmer que Blanche-Neige et Mulan présentent le même niveau d'implication dans le dénouement du film est une position erronée. Blanche-Neige est sauvée de son sommeil éternel par un baiser du prince, alors que Mulan combat et vainc seule Shan-Yu, sauvant la Chine entière. Nous en venons à nous demander : et pourquoi ne seraient-elles pas différentes ? Ne serait-il pas logique de concevoir qu'on ne peut pas comparer deux personnages présentés à soixante-et-un ans d'écart dans l'Histoire?

Du côté des hommes, la littérature est quasi-inexistante. Il n'y a rien qui se concentre spécifiquement sur les hommes héros et lorsqu'on se réfère à eux, on se retrouve à discuter principalement de personnages comme Tarzan, Hercule, ou encore John Smith (*Handsome Heroes and Vile Villains*, Davis, 2009). Ils représentent surtout l'idée du héros que l'on retrouvait dans le cinéma traditionnel hollywoodien des années 1980, le genre de héros à la représentation glorifiée et à la musculature et au tempérament imposant décrit par Susan Jeffords dans son livre *Hard Bodies : Hollywood Masculinity in the Reagan Era* (1994), comme Rambo (*Rambo*, 1982), le Terminator T-800 (*Terminator*, 1984), John Matrix (*Commando*, 1985), ou encore Alex J. Murphy (*RoboCop*, 1987). Les plus grandes mentions de Quasimodo et Robin des Bois se font dans des ouvrages tels *The Disney Middle Ages : a Fairy-Tale and Fantasy Past* (Pugh, Aronstein, 1999), ou encore *Darkness in the Disney Movies* (Nelson, 1978) qui abordent les thématiques médiévales dans les films de Disney ainsi que les changements qui se produisent au fil des films Disney concernant les forces du mal. Dans le cas d'Aladdin, on se retrouve la plupart du temps sur des analyses de l'occidentalisation d'une histoire orientale comme dans *Aladdin, from Arabian Nights to Disney : the Change of Discourse and Ideology* (Rahayu, Abdullah, Udasmoro, 2015). Pour ce qui est de la Bête, elle apparaît dans une multitude de textes qui traitent des moments où il est l'opposant de Belle, comme dans *Scripts that Tame Us : Beauty and the Beast as Vehicle of Cultural Construction and Deconstruction* (Anderson, 2013), ou encore *Passively Ever After : Disney's Cinematic Abuse in Beauty and the Beast* (Lederer, 2012). Toutefois, on ne fait pas mention de son évolution au courant du film.

J'ai choisi de me concentrer principalement sur deux théoriciennes. La première est Amy M. Davis, qui s'est beaucoup intéressée aux œuvres de Disney dans ses multiples travaux et a notamment écrit deux livres qui seront utilisés pour la majorité des analyses de personnages

de ce mémoire. *Good Girls & Wicked Witches* (2006) ainsi que *Handsome Heroes & Vile Villains* (2013) traitent de l'évolution des personnages féminins et masculins de forme humaine dans les films de Disney. Davis s'attarde beaucoup dans son premier livre à la place que prennent les films Disney dans le cinéma d'animation et dans la société en général. Elle traite de l'influence du féminisme, mais aussi de la mondialisation et des avancées technologiques pour aborder les films non pas comme des œuvres qui agissent par elles-mêmes dans le néant, mais comme des œuvres qui s'inscrivent dans l'histoire et qui reflètent les influences extérieures. Sa façon de faire dialoguer les films ensemble pour soulever les changements et les continuités d'une époque à l'autre, en plus de proposer ses observations objectivement en soulignant les qualités et les défauts des films qu'elle analyse, en font une autrice toute désignée pour asseoir les fondations de ce mémoire. Alors que dans l'article « Gender Portrayal » discuté plus haut on aborde les princesses comme une catégorie de personnages identiques, chez Davis, en revanche, on reconnaît l'évolution des personnages féminins selon les périodes de production du Studio et qui le dirigeait : il y a les années « classiques » (1937-1967) de Disney, l'ère du « milieu » (1967-1988) suite à la mort de Disney, puis l'ère « Eisner » (1989-2005). Ce découpage souligne l'avancement que le personnage féminin a effectué au courant des décennies du Studio, et représente la première source d'inspiration pour ma démarche. Toutefois, dans son ouvrage sur les personnages masculins, Davis les divise plutôt selon leur occupation au sein de leurs films : « On Wooden Boys and Assistant Pig-Keeper », « Dashing Heroes », et « Handsome Princes » (Davis, 2009, p. 19,95,147), ne présentant pas comment le personnage masculin a évolué au fil du temps. Par-dessus tout cela, la question de l'héroïcité n'est pas abordée pour discuter des personnages, autant féminins que masculins.

La deuxième théoricienne importante dans mon mémoire est Rebecca-Anne C. Do Rozario, une conférencière australienne qui a beaucoup travaillé sur les princesses Disney. C'est son texte « The Princess in the Magic Kingdom : Beyond the Nostalgia, the Function of the Disney Princess » qui est intéressant pour mon sujet puisqu'elle explore la relation interdépendante entre la princesse et les personnages masculins de son histoire, mais aussi le rôle social et les répercussions des actes de la princesse au sein de son royaume. Car les princesses de Disney ne sont pas isolées, mais aux prises au sein de forces et d'un ensemble de

personnages secondaires (et masculins), dont les études sur Disney ne rendent pas suffisamment compte.

Méthodologie et corpus

Puisque le but de cette analyse est de démontrer le changement apparu chez le héros et l'héroïne durant la Renaissance et qui les distinguent de la période antérieure à 1989, pour délimiter mon corpus, j'ai inclus tous les films parus entre le premier long métrage du Studio Disney (*Snow White and the Seven Dwarfs*, 1937) et le dernier film de la Renaissance de Disney (*Tarzan*, 1999). Le choix de ne travailler que sur les longs métrages s'explique par le fait que c'est le seul format qui permette de déployer les structures narratives archétypales (comme le périple du héros), qui sont une des conditions nécessaires pour penser le héros et l'héroïne comme on le verra dans le premier chapitre. Ce choix exclut du fait les longs métrages construits en une succession de courts métrages ou de segments autonomes sans arc narratif global, comme *Fantasia* (1940), *The Three Caballeros* (1946), *The Adventures of Ichabod and Mr. Toad* (1949), ou *The Many Adventures of Winnie the Pooh* (1977).

J'ai fait le choix supplémentaire de me concentrer sur les longs métrages d'animation originaux, parce que la présentation complexe des personnages se fait dans les films originaux, les suites ne leur permettant pas de se réinventer et recréant sensiblement une nouvelle version de la même quête. Par exemple, dans *Aladdin 2 : The Return of Jafar* (1994), on présente Aladdin qui hésite entre sa vie de voleur et sa vie d'homme noble, mais aussi qui a de la difficulté à dire la vérité et qui affronte Jafar pour sauver le Sultan et Agrabah, tout comme dans *Aladdin* (1992). Dans d'autres cas, l'histoire racontée est un moment qui s'insère dans l'histoire de l'original. Par exemple, dans *Beauty and the Beast : The Enchanted Christmas* (1997), on retrouve un très long flashback datant de la période où la Bête était encore une bête et que Belle est encore prisonnière du château. Ainsi, ce qu'on remarque de ces deux exemples est que les suites ne proposent pas un nouveau périple du héros. On propose plutôt des personnages déjà connus (et déjà héros ou héroïnes) dans des situations qui assurent le statu quo atteint à la fin du film original, qui ne proposent pas de revirements majeurs ou qui ne présentent pas de voyages initiatiques.

Le protagoniste est une catégorie qui englobe tous les types de personnages principaux dans la littérature, le cinéma et le théâtre. Le protagoniste peut être dépeint en plusieurs archétypes distincts, dont le héros, l'anti-héros, l'homme ordinaire, le héros malgré lui, etc. Ainsi, des personnages tels Pinocchio (*Pinocchio*, 1940), Dumbo (*Dumbo*, 1941), Cendrillon (*Cinderella*, 1950), ou Wendy (*Peter Pan*, 1953) ont été écartés du corpus parce qu'ils suivent une autre trajectoire narrative, celle de la promesse de la vierge, proposée par Hudson (2009), qui sera détaillée dans le chapitre 1. Dans le cas de Basil (*The Great Mouse Detective*, 1986), on se retrouve plutôt devant l'archétype de l'anti-héros puisqu'il est égocentrique et démontre un mauvais caractère. Pour d'autres films tels *Lady and the Tramp* (1955) ou encore *The Sword in the Stone* (1963), l'histoire est vue à travers les yeux de Lady et d'Arthur, mais ils ne mènent pas l'intrigue et ne démontrent pas les qualités reconnues aux héros et héroïnes.

Le corpus que j'utiliserai au courant de ce mémoire découle donc d'une définition plus stricte de l'héroïcité que ce à quoi l'usage populaire nous a habitué, et qui sera détaillé dans le chapitre 1.

Ainsi, nous nous retrouvons avec treize longs métrages qui présentent un ou deux héros ou héroïnes chacun, pour un total de seize personnages qui forment le corpus principal qui sera traité plus en profondeur dans cette analyse :

- Prince Philippe. *Sleeping Beauty* (Clyde Geronimi, 1959).
- Robin des Bois. *Robin Hood* (Wolfgang Reitherman, 1973).
- Bernard. *The Rescuers* (John Lounsbery, Wolfgang Reitherman, Art Stevens, 1977).
- Taram. *The Black Cauldron* (Ted Berman, Richard Rich, 1985).
- Ariel. *The Little Mermaid* (Ron Clements, John Musker, 1989).
- Belle et la Bête. *Beauty and the Beast* (Gary Trousdale, Kirk Wise, 1991).
- Aladdin. *Aladdin* (Ron Clements, John Musker, 1992).
- Simba. *The Lion King* (Roger Allers, Rob Minkoff, 1994).
- Pocahontas et John Smith. *Pocahontas* (Mike Gabriel, Eric Goldberg, 1995).

- Quasimodo. *The Hunchback of Notre-Dame* (Gary Trousdale, Kirk Wise, 1996).
- Hercule et Megare. *Hercules* (Ron Clements, John Musker, 1997).
- Mulan. *Mulan* (Tony Bancroft, Barry Cook, 1998).
- Tarzan. *Tarzan* (Chris Buck, Kevin Lima, 1999).

Premier fait intéressant à noter, il semble que la figure du héros ou de l'héroïne n'ait fait son apparition dans les longs métrages de Disney qu'assez tard dans la production et que ce concept n'est important que depuis la fin des années 1980, moment qui coïncide avec l'avènement de la période étudiée ici, soit la Renaissance de Disney. En effet, avec quatre héros pré-Renaissance en opposition avec douze pour la Renaissance, c'est un peu plus de trois fois plus de héros et héroïnes dans cette décennie spécifique par rapport à un demi-siècle de cinéma chez Disney. On peut expliquer cette augmentation par l'arrivée de Christopher Vogler comme analyste au Studio Disney. En effet, c'est en 1985 que Vogler fait circuler son mémo interne dans le Studio de Disney. Ce mémo de sept pages intitulé « A Practical Guide to Joseph Campbell's *The Hero With a Thousand Faces* », dont on peut retrouver le texte reproduit sur plusieurs sites Web, résume *The Hero With a Thousand Faces* et le monomythe de Joseph Campbell, et explique comment l'appliquer au cinéma. Le mémo fait le tour du Studio et est utilisé par les équipes de développement avant que Vogler n'en fasse une version publiée (*The Writer's Journey : Mythic Structure for Writers*) en 1992. Bref, à partir de *The Little Mermaid*, on a les effets de ce mémo entièrement sentis sur la production, qui présente de nombreux héros et héroïnes qui se détachent singulièrement des héros classiques, comme on le verra tout au long du mémoire.

Présentation des chapitres

Le premier chapitre abordera l'évolution de la définition de l'héroïcité. Pour ce faire, nous remonterons jusqu'à l'Antiquité grecque avec Aristote pour comprendre les origines de l'archétype du héros. Par la suite, nous irons voir comment le terme s'est transposé chez les contemporains qui ont abordé le sujet avec le système d'attitudes de Georges Polti, les fonctions

de Vladimir Propp, puis le monomythe de Joseph Campbell avec le périple du héros, et enfin la version plus raffinée de ce périple proposée par Christopher Vogler. À travers ce parcours, et pour faire écho au titre de ce mémoire, on validera donc l'explication que Zeus donne à Hercules quant à son admission sur le Mont Olympe : « Un vrai héros ne se mesure pas à la grandeur de sa force, mais à la force de son cœur » : l'héroïsme n'est pas une question d'essence (posséder une quelconque force), mais de choix et de valeurs (suivre son cœur).

Le héros et l'héroïne ainsi définis seront comparés à la structure dramatique de la promesse de la vierge selon Kim Hudson. Ce système biface de l'héroïsme sera utilisé plusieurs fois au courant des deux chapitres pour souligner les différences entre les personnages de la période classique (1937-1988)² et ceux de la Renaissance. Nous verrons aussi au courant du premier chapitre le schéma actantiel d'Algirdas Julien Greimas, qui sera utilisé pour l'analyse.

Le second chapitre présentera les changements d'ordre psychologique et social chez les héros et héroïnes. Nous séparerons ainsi les héros et héroïnes en trois catégories – les princesses, ceux qui passent de l'enfance à l'âge adulte, et les adultes – puis nous comparerons chacun des personnages de la Renaissance à un personnage similaire de la période classique pour observer comment ils se sont transformés. Nous pourrions analyser la montée de la thématique de la quête identitaire chez les personnages autant féminins que masculins, et comment cette quête agit sur leur statut de héros ou d'héroïne. Nous verrons la diversification du modèle du héros et de l'héroïne, notamment par l'inclusion des femmes, ainsi que le niveau d'activité et de passivité de certains personnages.

Le troisième et dernier chapitre traitera des nouveaux types de héros et d'héroïnes présents chez Disney et qui ne sont pas abordés comme tel dans la littérature. Ainsi, nous présenterons ces héros et héroïnes en deux catégories – les « diamants bruts » (des personnages à l'apparence négative mais qui recèlent un trésor caché), ainsi que ceux qui passent d'opposants à héros/héroïne. Nous observerons les changements qui s'inscrivent au niveau du rôle des

² Pour alléger le texte, ce que j'appelle période classique regroupe ce que d'autres ont appelé « Golden Age », « Wartime Era », « Bronze Age », « Dark Age », ou toute autre étiquette qui couvre la période 1937-1988.

personnages dans le schéma actantiel. Finalement, nous terminerons cette analyse en présentant l'arrivée d'un schéma actantiel double chez le héros et l'héroïne à partir de *The Little Mermaid*, et que ce changement donne lieu à un nouvel archétype chez les héros et héroïnes de la Renaissance.

Chapitre 1 : L'héroïcité à travers les âges (et les théories)

« Il y a très longtemps, dans la fort lointaine Grèce antique, se déroulait l'âge d'or des dieux tout puissants et des héros extraordinaires. Le plus grand et le plus fort de tous ces héros était le célèbre Hercules. Mais à quoi mesure-t-on la valeur d'un héros? ».

(Narrateur du film *Hercules*, 1997)

Les premières phrases du film *Hercules* (Clements et Musker, 1997) posent la question centrale sur laquelle reposent les assises de cette analyse. Qu'est-ce qu'un héros ou une héroïne? Qu'est-ce qui relie Hercules (*Hercules*, 1997) à Philippe (*Sleeping Beauty*, 1955), Ariel (*The Little Mermaid*, 1989) à Mulan (*Mulan*, 1998), Pocahontas (*Pocahontas*, 1995) à Robin des Bois (*Robin Hood*, 1973) ? Être un héros ou une héroïne n'est pas une caractéristique associée au sexe, à l'âge, à l'ethnicité ou à la classe sociale. Être un héros ou une héroïne doit alors venir de l'intérieur, d'aptitudes et de caractéristiques que l'œil ne peut percevoir seul. Il faut donc aller puiser dans la littérature théorique et les analyses d'auteurs pour évaluer le chemin parcouru par la définition de l'héroïcité afin d'en extraire sa version contemporaine.

Pour ce faire, nous débuterons cette analyse avec l'Antiquité grecque où Aristote a théorisé le héros tragique dans *La Poétique*. Ensuite, nous nous concentrerons sur les théoriciens modernes qui ont joué un rôle important dans la définition de l'archétype du héros. Nous verrons que chez Polti, la définition du héros et de l'héroïne se traduit par un ensemble d'attitudes qui se rattachent à douze déités romaines et que le personnage n'est qu'une idée d'un ensemble d'attitudes. Suivant Polti, Propp a défini le héros et l'héroïne selon l'ensemble des fonctions qu'il présente au sein de l'histoire et a délaissé l'idée de la participation des religions polythéistes dans la définition du héros et de l'héroïne.

Ensuite, nous aborderons le passage de la représentation du héros et de l'héroïne comme étant un être d'essence ou de nature héroïque qui pose des actions, à la représentation du héros et de l'héroïne comme quelqu'un qui participe à une séquence d'événements structurée d'une certaine façon, et donc que c'est la structure narrative du périple du héros qui permet de « faire » d'un personnage un héros ou une héroïne. Nous aborderons ainsi Campbell et l'idée du monomythe en tant que structure narrative et son implication avec la définition du héros ou de l'héroïne. Nous passerons donc d'une étude de personnage héroïque à une étude de la structure narrative du récit héroïque. Nous quitterons définitivement l'idée qu'il existe un lien entre le

héros ou l'héroïne et une religion quelconque avec Vogler, qui théorise pour la première fois le périple du héros de façon assez générale pour être applicable à un grand nombre de situations, mais assez définie pour être valide. Pour conclure sur l'archétype du héros et son périple, nous aborderons finalement la promesse de la vierge selon Hudson (2010). Nous mettrons en parallèle le héros et la vierge pour observer comment les deux se distinguent l'un de l'autre.

Toutefois, nous devons en premier lieu expliquer la différence entre protagoniste et héros/héroïne. Les protagonistes, quoiqu'ils portent sur eux l'avancement du récit, ne possèdent pas nécessairement les qualités héroïques ou le bon tempérament. « Un héros est quelqu'un qui, comme le berger pour protéger son troupeau, est capable de se sacrifier pour protéger et servir les autres. Cette notion de sacrifice de soi est essentielle » (Vogler, 2002, p. 41). Une autre dimension essentielle est que le héros et l'héroïne doivent jouer un rôle de modèle à suivre et porter des valeurs qui inspirent la société. Comme le mentionne Joseph Campbell : « Le mythe du héros n'acquiert son plein potentiel que s'il sert de modèle à tous les hommes et à toutes les femmes, à quelque niveau qu'ils se trouvent » (Campbell, 2010, p.166). Ainsi, les protagonistes qui ne répondent pas à ce critère, par des caractéristiques qui peuvent autant tenir d'ordre physique que psychologique, ne peuvent pas être qualifiés de héros ou d'héroïnes. Par exemple, Basile de Baker Street (*The Great Mouse Detective*, 1986) est sans contredit le protagoniste du film, mais son attitude égocentrique et son entêtement à ne pas écouter les autres, en font un personnage qui s'éloigne de l'image du bon héros. Il est difficile d'imaginer Basile comme servant de modèle à atteindre dans la société puisque tout ce qu'il représente c'est un acharnement à ne pas reconnaître que les gens autour de lui ont probablement raison alors qu'il se trompe, et donc mettre d'autres personnages dans des situations dangereuses. De cette façon, Basile tient plutôt de l'anti-héros que Vogler a défini selon deux modèles :

1. « Ceux qui se comportent comme n'importe quel héros conventionnel, mais qui font preuve d'un grand cynisme ou ont été émotionnellement traumatisés.
2. Ceux qui ne sont ni aimables, ni admirables. » (Vogler, 2002, p. 46)

Sans être aussi spectaculaire, la confusion entre héros/héroïne et protagoniste est courante dans l'univers théorique sur Disney. Par exemple, dans *Good Girls & Wicked Witches*, Amy M. Davis débute l'un de ses paragraphes comme suit: « There are four Disney films in this period [1989-2005: The “Eisner” era] in which the heroines are princesses: *The Little Mermaid*, *Aladdin*, *Pocahontas*, and *Atlantis* » (Davis, 2006, p. 176). L'utilisation du terme « héroïne » ici est erroné dans le cas de Jasmine puisque si l'on se fie à l'arc narratif de son personnage, la seule fois qu'elle quitte son monde ordinaire, c'est pour s'y faire ramener après quelques minutes. Elle ne rencontre pas non plus de mentor et n'a pas à faire un quelconque sacrifice. Le monde dans lequel elle vit ne change pas par ses actions (Jafar est vaincu par Aladdin). Son personnage tient plutôt de celui de la vierge qui trouve sa vraie place dans le monde et dont les actions ne profitent qu'à elle-même au fil de son périple (et là encore, elle est un personnage de soutien). En d'autres mots, on met souvent ensemble dans un tout homogène les héros et héroïnes, selon la définition établie dans le présent texte, avec les protagonistes qui n'ont pas nécessairement comme but principal d'inspirer le spectateur en servant de modèle à suivre. C'est, par exemple, affirmer qu'Aurore (*Sleeping Beauty*, 1959) et Mulan (*Mulan*, 1998) servent au même titre de modèle de valeurs. Bien qu'Aurore soit au centre de son histoire (elle en est l'objet dans le schéma actantiel), c'est le Prince Philippe qui en est le héros (le sujet). De son côté, Mulan est l'héroïne (sujet) de son histoire. C'est pour démêler ces différences que l'étude de l'héroïcité sera utile.

1.1 : Penser l'héroïcité à travers le personnage

Le premier auteur qui a défini l'archétype du héros est Aristote, philosophe grec de l'Antiquité. Le terme « archétype » nous montre bien que le héros est un type de personnage, et Aristote est le premier à avoir théorisé comment chacun des personnages de héros dans les tragédies fait partie d'un même ensemble. Dans *La Poétique*, Aristote définit le héros³ tragique comme le personnage qui se retrouve au cœur du conflit de la tragédie (Aristote, 1990, 1453a). Le héros n'est pas le centre de l'histoire, c'est l'action qui prime selon l'auteur (Aristote, 1990,

³ Aristote ne mentionne pas d'héroïnes dans ses écrits. C'est pour cette raison que la section abordant l'œuvre d'Aristote dans cette analyse ne mentionne que le héros masculin.

1453a). Les personnages n'existent que dans la perspective des actions qui doivent être accomplies. De cette façon, Aristote propose l'idée que le personnage se définisse par ses actions et donc que le personnage du héros se caractérise par l'accomplissement d'actions héroïques. Spécifiquement dans la tragédie, le héros doit inspirer la crainte et la pitié chez les spectateurs. En effet, c'est le but de la tragédie que d'inspirer ce genre de sentiments. Selon Aristote, pour créer une belle tragédie complexe, il faut mettre en scène « l'homme qui, sans être incomparablement vertueux et juste, se retrouve dans le malheur non à cause de ses vices ou de sa méchanceté, mais à cause de quelque erreur » (Aristote, 1990, 1453a). Le héros se doit d'être imparfait, mais inspirant. Il doit être déroutant et dérouté, agissant à la fois comme être lucide et aveugle de son destin. Croyant être maître de son destin, le héros est victime de son hybris (démensure), qui le pousse à viser au-delà de sa condition d'homme mortel, mais aussi de l'aveuglement des dieux qui l'utilisent à son insu. C'est par exemple le cas d'Œdipe qui, croyant faire ce qui est juste, se retrouve à accomplir la prophétie qui avait été annoncée à son père Laïos, soit que ce dernier soit assassiné par son fils, et ceci, malgré toutes les précautions que Laïos avait prises pour que la prophétie ne se réalise jamais. À travers la figure du héros, c'est le questionnement sur la réelle emprise des hommes sur leur propre vie qu'Aristote veut mettre en lumière, puisque si le héros est maître de ses décisions éclairées tout au long de son périple, ce sont les dieux qui ont le dernier mot quant à la fin de son histoire.

Enfin, le héros d'Aristote devait aussi appartenir aux légendes et à la mythologie (souvent helléniques) afin d'être reconnu plus facilement par les spectateurs (Aristote, 1990, 1453a). Dans un cadre contemporain, cette définition est peu applicable puisque le destin des protagonistes n'est que peu souvent mis dans les mains des interventions divines. On perd ainsi la nécessité de faire porter la trame narrative sur le rôle du libre arbitre dans le cheminement personnel du héros et l'on doit chercher plus profondément la matière dans laquelle est modelé le héros. Néanmoins, ce qu'Aristote nous a permis de constater, c'est que le contexte social est très important dans la définition du héros. Ainsi, ce qui reste de la définition du héros selon Aristote après plusieurs siècles, c'est que le héros est un personnage qui se définit par ses actions héroïques, mais qui est aussi déterminé par les normes d'un cadre social. C'est pour cette raison que le modèle lié aux légendes et aux mythologies proposées par Aristote ne trouve pas autant d'écho dans les œuvres contemporaines que dans l'Antiquité grecque.

Ensuite, si l'on regarde après la naissance du cinéma chez les théoriciens modernes, un des premiers qui s'est penché sur la question du héros et de l'héroïne en s'inspirant de la conception grecque est Georges Polti. Polti est un écrivain français connu pour son œuvre *Les trente-six situations dramatiques* (1895), et qui écrivit en 1922 *L'art d'inventer les personnages*. Dans ce livre, Polti explique que, selon lui, la notion de personnage n'existe pas, et que ce sont plutôt des attitudes exprimées qui représentent les différents rôles de celui-ci dans une histoire (1930, p. 41). Pour Polti, « le dessin d'un « caractère » est pris nécessairement d'un point de vue immobile, et la notion en reste *relative* » (1930, p. 30). Son argument est que « le caractère n'existe pas plus que n'existe, en peinture, le portrait exact » (Polti, 1930, p. 32). Le nombre de possibilités naissant de la combinaison auteur-histoire-mot, comme la combinaison peintre-lignes-couleurs est trop vaste pour déterminer une représentation unique d'un personnage. La représentation d'un personnage peut changer diamétralement de signification selon l'œil qui le regarde. Pour Polti, le héros et l'héroïne se définissent plutôt selon les attitudes dont ils font preuve dans l'histoire qui les met en scène (1930, p. 61). Ce que l'auteur insinue c'est qu'à la base, « un seul homme peut les présenter toutes (les attitudes), c'est-à-dire tous les caractères, et en présenter, par conséquent, de manière simultanée ou alternativement, de parfaitement contradictoires » (Polti, 1930, p. 41). Ainsi, pour lui, chaque personnage possède toutes les attitudes possibles et ces dernières sont observées de façon relative par celui ou celle qui le regarde (Polti, 1930, p.61). Pour l'auteur, le personnage ne serait que l'illusion d'une accumulation et d'une restriction d'un certain groupe d'attitudes qui sont rattachées à une déité romaine qui ne peut se défaire de son stéréotype. Il faut comprendre le terme « attitude » ici comme synonyme de « qualité et/ou défaut ». Il considère plutôt l'idée que les rôles d'une histoire sont interprétés par un ensemble d'attitudes.

Dans la continuation de *La Poétique* d'Aristote et son utilisation de héros de mythes et de légendes, Polti utilise lui aussi une religion polythéiste du passé en déterminant une charte qui regroupe tous les types d'humains selon douze déités romaines. Par exemple, les humains qui sont caractérisés par la déesse Diane seront ceux et celles dont les attitudes sont tendres et sentimentales, les faibles, ou ayant une âme pure. Ceux et celles caractérisés par la déesse Junon, en revanche, seront les personnages jaloux, les vindicatifs, mais justes, ou les stricts et sévères. Polti caractérise ainsi les dix autres déités. Toutefois, si l'on se rapporte à la mythologie romaine,

par exemple, il serait difficile de catégoriser précisément l'archétype du héros par rapport au travail de Polti. En effet, dans son analyse basée sur l'étude des attitudes, Polti reconnaît lui-même que l'attitude d'un personnage devient une donnée subjective selon l'observateur (1930, p.61). Ainsi, pour une personne, Hercules pourrait être catégorisé comme l'archétype de Minerve (un aventurier hardi) et pour quelqu'un d'autre, Hercules pourrait plutôt être placé dans la catégorie de l'archétype de Mars (audacieux et intrépide). Cet attachement aux dieux de l'Antiquité rend l'analyse de Polti tout aussi inutile que celle d'Aristote pour définir notre corpus. Tout comme pour l'œuvre d'Aristote, ce qu'on retient de l'œuvre de Polti est que le héros ou l'héroïne se définit par ses actions et par le cadre social au sein duquel il évolue. On envisage le héros ou l'héroïne selon les récits qui sont en circulation et ces récits mettent en scène des mythes ou des légendes déjà connus.

Ce qui nous mène par la suite à Vladimir Propp, un auteur et enseignant russe, qui seize années après *L'art d'inventer les personnages* (1912) de Polti présentait son livre *Morphologie du conte* (1928). Dans ce livre, il décortique le conte merveilleux en fonctions de base qu'assument ou non les personnages dans la centaine de contes russes qu'il a répertoriés. Nous verrons un peu plus bas quels genres de fonctions de base Propp a établies pour séparer les différents personnages des contes russes. De son analyse ressortent des fonctions qui sont assez générales pour répertorier plusieurs situations relativement similaires sans être identiques. Il représente ces fonctions selon un code construit sur l'alphabet usuel français et certaines lettres de l'alphabet grec qui servent à abrégé l'écriture des fonctions d'une histoire en une formule de symboles. On retrouve aussi plusieurs sous-fonctions particulièrement spécifiques selon la fonction dans laquelle elles se retrouvent. Par exemple, la fonction « on s'adresse au héros par une demande ou un ordre, on l'envoie ou on le laisse partir » (Propp, 1965 p. 47) contient plusieurs sous-fonctions, différenciant les différentes situations auxquelles s'appliquent cette fonction. Ces sous-fonctions agissent en tant que variations d'une même idée et non comme un enchaînement d'éléments interchangeables. Les sous-fonctions de la fonction IX impliquent :

- Un appel au secours est lancé, suivi par l'envoi du héros
- On envoie immédiatement le héros
- Le héros part de chez lui

- La nouvelle du malheur est divulguée
- Le héros chassé est emmené loin de chez lui
- Le héros condamné à mort est secrètement libéré
- On chante un chant plaintif
- Etc.

Les fonctions sont cependant aussi assez spécifiques pour bien les délimiter les unes des autres; par exemple, la fonction IV « l'agresseur essaie d'obtenir des renseignements », ou la fonction V « l'agresseur reçoit des informations sur sa victime » (Propp, 1965 p.39). Ces fonctions représentent les balbutiements d'une définition pointue du héros, puisque si Polti déterminait ses personnages selon les attitudes qu'ils présentaient, Propp opte plutôt pour une définition des personnages selon des sphères spécifiques de fonctions générales et objectives. On peut qualifier ces fonctions comme étant objectives puisqu'on ne considère pas l'interprétation personnelle pour évaluer le rôle des personnages. Plutôt, on observe les actions qu'ils posent au sein du récit. Pour Propp, il existe sept sphères d'action (et donc sept types de personnages), soit l'agresseur, le donateur, l'auxiliaire, la princesse et son père, le mandateur, le héros, et le faux-héros. Selon ce système, le héros serait caractérisé par la sphère comprenant le départ en vue d'une quête (représenté dans le code des fonctions par le symbole $C\uparrow$), la réaction aux exigences du donateur (représenté dans le code des fonctions par le symbole E), et le mariage (représenté dans le code des fonctions par le symbole W) (Propp, 1965, p.97), avec la spécification que « la première fonction ($C\uparrow$) caractérise le héros-quêteur, le héros-victime n'accomplit que les autres » (Propp, 1965, p.97). Ainsi, on remarque que tout comme chez Aristote et Polti, Propp envisage avant tout le récit et ses événements, le héros ne venant qu'accomplir les actions nécessaires à l'avancement de l'histoire. Les personnages ne sont pour ainsi dire que des rôles pour Propp, ce qui annonce le glissement dans la manière d'envisager le héros et l'héroïne, en passant du personnage à la structuration du récit lui-même.

1.2 : Penser l'héroïcité à travers le récit

Le problème avec la classification de personnages de Propp, c'est qu'elle est basée sur une centaine de contes russes et que la structure narrative des récits contemporains ne correspond pas nécessairement à ce genre de structure. On se retrouve à nouveau devant une classification du héros et de l'héroïne assez large pour englober un grand nombre de récits, mais trop précise, empêchant l'inclusion de récits ne répondant pas à la structure narrative spécifique à une région du monde ou à une époque. On peut prendre pour exemple le personnage de Phoebus (*The Hunchback of Notre Dame*, 1996). Ce dernier répond aux trois fonctions associées au héros/héroïne selon Propp : Phoebus part à la recherche d'Esmeralda dans une crypte; il répond également aux demandes du donateur (lui-même, fait qui est commun aux héros et héroïnes de la Renaissance et qui sera abordé au chapitre 3) de chercher Esmeralda ; c'est aussi Phoebus qui répond au critère du mariage en épousant Esmeralda alors que Quasimodo n'atteint pas cette dernière fonction. Pourtant, c'est Quasimodo qui est ultimement reconnu comme le héros de l'histoire (nous l'aborderons au chapitre 3). La limite devient difficile à tracer entre le héros de l'histoire et son adjuvant lorsque les deux parcourent la moitié du chemin ensemble. Certes, Phoebus et Quasimodo ne s'associent que vers le milieu de l'histoire, mais cela est pour donner le temps à Quasimodo d'accomplir sa quête identitaire, et à Phoebus le temps de se rebeller contre l'autorité de Frollo. Se libérant des définitions de l'Antiquité gréco-romaine, la théorie de Propp fait un pas vers une plus grande universalité, mais reste dans un autre cadre trop spécifique, soit les contes russes.

1.2.1 : Le périple du héros et le monomythe

Pour continuer, nous nous devons d'aborder l'œuvre de l'incontournable Joseph Campbell, mythologue, professeur, écrivain et conférencier américain connu pour ses ouvrages sur la mythologie et la religion comparées. Son ouvrage *The Hero with a Thousand Faces*, qui date de 1949, analyse des dizaines de mythes et contes de partout à travers le monde pour analyser la figure du héros ou de l'héroïne dans de nombreuses manifestations d'une structure narrative qu'il nomme le monomythe. Quoiqu'il n'aborde pas le sujet du héros et de l'héroïne en dehors des mythes religieux et des croyances, cet ouvrage est un livre phare dans la

compréhension de la création des figures emblématiques qui servent de modèles ainsi que de symboles de sublimation des fantasmes inassouvis de la vie quotidienne de certaines civilisations. « La fonction principale de la mythologie et du rite a toujours été de fournir à l'esprit humain les symboles qui lui permettent d'aller de l'avant et l'aident à faire face à ces fantasmes qui le freinent sans cesse » (Campbell, 2010, p. 25). De cette façon, le héros ou l'héroïne est celui ou celle qui permet au commun des mortels d'être inspiré par l'amélioration de ses actes et de vivre, à travers lui ou elle, quelque chose d'inatteignable dans l'immédiat. Campbell continue en écrivant que « [le] héros, par conséquent, est l'homme ou la femme qui a réussi à dépasser ses propres limitations historiques et géographiques et à atteindre des formes d'une portée universelle, des formes qui correspondent à la véritable condition de l'homme » (2010, p. 36). Il considère que le héros ou l'héroïne est un être humain de notre temps qui a vaincu ses peurs et ses limitations pour aller de l'avant dans ce que sera l'avenir des hommes et des femmes afin de nous enseigner les valeurs qu'il a acquises dans cette nouvelle vie qui s'offre à lui.

Cependant, ce que Campbell propose comme modèle est que l'humanité est déjà au courant des valeurs à adopter pour être meilleure, mais qu'elle les oublie. C'est là que le héros ou l'héroïne intervient pour entreprendre un périple qui lui permettra de retrouver ces valeurs pour les enseigner à nouveau à l'humanité, qui finira par les oublier, etc. Le héros ou l'héroïne serait donc le porte-étendard des valeurs conservatrices qui font tourner la roue de la vie puisque les valeurs qu'il rapporte sont celles du passé qui ont été oubliées (Campbell, 2010, p. 301). Ce concept est assez paradoxal puisque le héros ou l'héroïne est souvent vu comme celui qui apporte les valeurs novatrices pour faire avancer le monde afin qu'il devienne meilleur. L'idée de Campbell est donc de revisiter les valeurs conservatrices avec un œil actuel pour donner un nouveau souffle à ces dernières, car tout comme le cadre social qui les contient, les valeurs évoluent elles aussi.

Une autre idée que Campbell avance sur l'héroïcité, c'est qu'elle « n'est pas seulement accomplissement du destin, mais prédestination » (Campbell, 2010, p. 426). Les héros ou héroïnes de légendes naîtraient avec une habileté, un don, qui leur permettra au bout d'une vie remplie d'événements extraordinaires d'être les héros ou héroïnes qu'ils étaient prédestinés à devenir dans l'aventure mise en scène par le récit. Cette proposition de prédestination renvoie à

l'idée d'Aristote que le héros est en quelque sorte le jouet des dieux (qui d'autre fournirait ce don merveilleux qui positionne le héros dans le rôle qu'il occupe?). Ce retour à l'utilisation du mythe et du religieux pose problème pour les personnages contemporains qui n'entrent pas dans les critères établis du héros ou de l'héroïne :

- L'anti-héros, celui qui ne présente pas certaines qualités du héros ou de l'héroïne traditionnel tel le courage, la moralité ou l'idéalisme. Par exemple, Basile de Baker Street (*The Great Mouse Detective*, 1986)
- L'homme ou la femme ordinaire, qui ne présente pas les qualités du héros ou de l'héroïne -traditionnel et qui ne sort du lot d'aucune façon. Par exemple, Bambi (*Bambi*, 1942).
- Les récits basés sur l'évolution psychologique d'un personnage, qui développe de nouveaux traits et qui échappe ainsi à l'idée de prédestination. Beaucoup des héros et héroïnes de de la Renaissance de Disney qu'on verra aux chapitres 2 et 3 participent justement à cette dynamique.

Les théories de Campbell sur le périple du héros se basent encore énormément sur les rapports aux déités et au religieux en général, un cadre religieux qui ne se transpose pas dans une gamme étendue de récits actuels.

1.2.2 : Le périple du héros et le récit cinématographique

Un autre auteur qui nous intéresse particulièrement pour cette analyse est Christopher Vogler, un écrivain américain et analyste pour les studios d'Hollywood, particulièrement pour le studio Disney. Il a entre autres écrit l'ouvrage *The Writer's Journey : Mythic Structure for Writers* (Vogler, 1992) qui reprend et applique le périple du héros de Campbell au récit cinématographique. Tout comme Propp et Campbell avant lui, il attribue des fonctions et un parcours spécifique au héros ou à l'héroïne. Dans le cadre de mon analyse, cette description du

périple du héros est beaucoup plus concise avec ses douze étapes, contrairement aux trente-et-une fonctions et cent trente-neuf sous-fonctions de Propp.

Le problème rencontré par Vogler avec le modèle de Propp est que plus un ensemble est grand, moins il est précis - et plus il est précis, moins il peut s'appliquer à un grand corpus. Vogler a ainsi combiné plusieurs fonctions qui, quoique différentes, pouvaient appartenir à la même famille d'actions et de cette façon réduire considérablement le nombre d'étapes au périple du héros. Mais il a aussi analysé des récits et des mythes provenant d'un peu partout dans le monde pour donner un champ plus large à son bassin d'étude. Il n'était en effet pas nécessaire de décliner toutes les possibilités imaginables afin de créer le périple du héros. Parfois une généralité telle que « l'appel de l'aventure » (Vogler, 2002, p. 92) peut suffire à exprimer l'arrivée de l'élément déclencheur de l'histoire au lieu de décliner les neuf premières fonctions de Propp, qui vont de la « transgression d'une interdiction » (Propp, 1965, p. 38) au « manque à combler par un objet chez un membre de la famille » (Propp, 1965, p. 46). On comprend dans les deux cas que quelque chose vient troubler l'ordre du monde ordinaire où vit le héros ou l'héroïne et que c'est ce trouble qui le lancera sur sa quête. Vogler a même réduit son voyage de douze étapes en une version simplifiée de cinq étapes : 1) l'appel à l'aventure introduit le héros ou l'héroïne à 2) une série d'épreuves qui mènent à 3) l'obtention d'un nouveau savoir. 4) Le héros ou l'héroïne retourne ensuite dans son monde ordinaire où 5) il utilisera ce nouveau savoir pour améliorer le monde. Ce périple en cinq étapes ne doit cependant pas être confondu avec le schéma narratif de l'histoire mis sur pied par les formalistes russes Victor Chklovski et Boris Eichenbaum puis qui s'est développé en France à la fin des années 1960 et début 1970 grâce à des structuralistes tels Tzvetan Todorov et Gérard Genette. En effet, le schéma narratif ne se résume pas nécessairement à la progression du héros ou de l'héroïne, mais plutôt à la progression de l'histoire en général à travers la situation initiale, l'élément déclencheur, les péripéties, le dénouement, et la situation finale. Ici, on perd de vue complètement les rôles remplis par les personnages et la question du héros ou de l'héroïne.

En lien avec l'œuvre de Campbell, l'œuvre de Vogler est importante puisqu'au lieu de porter spécifiquement sur les personnages religieux ou mythologiques, elle peut être transposée à des héros ou héroïnes de tous types de récits, de toutes époques et de toutes provenances. Le système développé par Vogler souligne plusieurs points importants dans la définition du héros

et de l'héroïne, permettant une flexibilité puisque l'ordre des étapes peut différer d'une histoire à l'autre, et où certaines étapes peuvent parfois être carrément absentes du récit. Néanmoins, sa structure de base est assez large et spécifique pour offrir une méthode d'analyse intéressante pour la majorité des œuvres littéraires et cinématographiques. Il faut tout d'abord que le héros ou l'héroïne soit un personnage dont le monde est chamboulé par « l'appel de l'aventure » (Vogler, 2002, p. 92). Le héros ou l'héroïne doit ensuite effectuer « la rencontre avec le mentor » (Vogler, 2002, p. 105) qui le guidera sur la bonne voie. Le héros ou l'héroïne entre ensuite dans le monde extraordinaire où il rencontre ses alliés, ses ennemis et des épreuves, jusqu'à atteindre le lieu le plus dangereux, « l'approche du cœur de la caverne » (Vogler, 2002, p. 126) du monde extraordinaire où il est finalement seul. Après une pause, le héros ou l'héroïne doit participer à « l'épreuve suprême » (Vogler, 2002, p. 137) dans laquelle il doit sacrifier quelque chose. Le héros ou l'héroïne effectue « le retour avec l'élixir » (Vogler, 2002, p. 187) du monde extraordinaire dans le monde ordinaire. Le tableau I plus bas offre des exemples de ces étapes à travers les films *The Rescuers* (Wolfgang Reitherman et John Lounsbery, 1977), *The Black Cauldron* (Ted Berman et Richard Rich, 1985), *The Little Mermaid* (Ron Clements et John Musker, 1989), *The Lion King* (Roger Allers et Rob Minkoff, 1994) et *Pocahontas* (Mike Gabriel et Éric Goldberg, 1995).

J'ai choisi ces films pour offrir un aperçu de l'étendue de l'application du modèle de Vogler sur différentes époques et sur des personnages de tous âges et genres chez Disney, mais n'importe quel film mettant en vedette un héros ou une héroïne aurait pu servir d'exemple. Néanmoins, il faut mentionner que tous les textes utilisés avant Vogler proposent des théories du héros et de l'héroïne dans la littérature, que nous avons essayé de transposer sur le héros ou l'héroïne au cinéma. Or, avec Vogler, on aborde pour la première fois un théoricien cinématographique, ce qui nous permet de souligner que plusieurs films offrent des récits qui diffèrent du schéma narratif classique qu'on retrouve dans les mythes et la littérature. Ainsi, un film comme *Beauty and the Beast* débute son récit en racontant l'origine de la Bête, pour ensuite suivre le récit de Belle, qui est présentée comme l'héroïne principale du film jusqu'à ce qu'elle rencontre la Bête. Néanmoins, Belle doit tout d'abord se libérer de sa quête identitaire, et la Bête doit s'affranchir de son rôle d'opposant. Dès lors, les deux personnages peuvent entreprendre leurs périples du héros. Ainsi, on voit que le périple du héros (dans ce cas-ci, des héros) doit

être pensé séparément du schéma narratif du film dans lequel il évolue. De cette façon, le modèle de Vogler permet des choses que le modèle de Propp ne permettait pas.

Tableau I. Le périple du héros en cinq exemples

	Appel de l'aventure	Rencontre avec le mentor	Approche du cœur de la caverne	L'épreuve suprême	Retour avec l'élixir
Bernard (<i>The Rescuers</i>)	Bernard est choisi par Miss Bianca pour partir en mission.	Miss Bianca guide Bernard dans la recherche de Penny.	Bernard accompagne Penny chercher L'œil du Diable dans une grotte.	Bernard aide Penny à s'échapper de Médusa et Snoops.	Bernard ramène Penny à New-York où elle est finalement adoptée.
Taram (<i>The Black Cauldron</i>)	Caer Dalben envoie Taram cacher Tirelire dans un chalet secret.	Taram rencontre Gurgi sur le chemin après avoir perdu Tirelire.	Taram se rend chez les sorcières pour récupérer le chaudron magique.	Taram affronte le Seigneur des Ténèbres et le vainc.	Taram ramène Gurgi à la vie et rentre chez Dalben avec ses nouveaux compagnons.
Ariel (<i>The Little Mermaid</i>)	Ariel souhaite devenir humaine et profite d'un conflit avec son père pour se rebeller.	Ariel se rend chez Ursula pour échanger sa voix contre un corps d'humaine.	Ariel est avertie que Vanessa est en fait Ursula et veut sauver Éric.	Ariel affronte Ursula.	Ariel est transformée en humaine par son père et épouse Éric.
Simba (<i>The Lion King</i>)	Simba revoit Nala qui l'informe de la situation de la Terre des Lions.	Simba rencontre Rafiki qui lui parle de son passé et de ce qu'il pourrait accomplir.	Simba rentre à la Terre des Lions et constate l'état désertique de l'endroit.	Simba affronte Scar après l'avoir exposé comme traître aux lionnes.	Simba revient à la Terre des Lions pour prendre sa place de roi avec Nala.
Pocahontas (<i>Pocahontas</i>)	Des navires arrivent sur le nouveau continent et Pocahontas associe les voiles aux présages de sa quête identitaire.	Pocahontas rencontre John Smith.	Pocahontas et John Smith sont surpris en train de s'embrasser par Kocoum et Thomas.	Pocahontas se jette sur John Smith pour empêcher le Chef Powathan de le tuer.	Pocahontas reste avec sa communauté et regarde John Smith partir.

1.2.3 : La promesse de la vierge⁴

Pour finir, la dernière autrice abordée dans cette analyse au sujet des types de personnages est Kim Hudson, une Canadienne qui donne des conférences et des ateliers sur la structure narrative archétypale de la promesse de la vierge qu'elle a théorisée dans son texte *The Virgin's Promise – A New Archetypal Structure* (2010). Le premier point qu'aborde Hudson est que le rôle de la vierge, s'il est caractérisé comme le pendant féminin des récits dits « masculins » suivant le périple du héros, n'est pas réservé qu'aux femmes (de toute orientation sexuelle) ni aux hommes homosexuels. La structure narrative de la vierge est caractérisée par l'idée qu'elle possède un potentiel dormant en elle qui attend d'être révélé, et qui est étouffé par les contradictions entre ses désirs personnels et ses responsabilités envers sa communauté (Hudson, 2010). Le récit tournera alors autour de cette promesse qu'elle se fait à elle-même, de suivre son rêve et de trouver sa voie.

Tout comme Campbell et Vogler l'ont fait avec le héros et l'héroïne, Hudson établit les différentes étapes de la promesse de la vierge. La vierge commence sa promesse dans 1) un monde dépendant où elle sort du moule social. 2) Elle prendra l'opportunité de briller dans un monde secret avant 3) d'y être surprise, ce qui 4) lui permettra de réaliser qu'elle a le potentiel de réaliser ses rêves. Ultiment, cela la mènera, après 5) avoir hésiter entre son monde dépendant et son monde secret, à 6) réaliser son rêve dans son monde dépendant qui s'adapte à elle.

On retrouve un grand nombre de personnages appartenant à l'archétype de la vierge chez Disney, surtout dans la période classique, comme par exemple Pinocchio (*Pinocchio*, 1940), Dumbo (*Dumbo*, 1941), ou Wendy (*Peter Pan*, 1953). Cependant, un des meilleurs exemples est celui de Cendrillon (*Cinderella*, 1950) : 1) Cendrillon est traitée en esclave dans sa propre maison, mais garde une bonne attitude et continue de rêver à une vie meilleure. Lorsque l'invitation du grand bal du royaume arrive chez elle, elle demande le droit d'y aller puisque toutes les jeunes femmes du royaume sont conviées. Après que ses demi-sœurs aient déchiré sa

⁴ Les deux paragraphes suivants sont entièrement traduits et paraphrasés de l'article « The Virgin's promise : A new archetypal structure » de Kim Hudson trouvé sur <https://www.writersstore.com/the-virgins-promise-a-new-archetypal-structure/>.

robe de bal, 2) Cendrillon est aidée par sa bonne fée marraine qui lui fournit magiquement tout ce dont elle a besoin pour le bal. Cendrillon s’y rend et rencontre le prince. Cependant, 3) sa belle-mère se rend compte quelques jours plus tard que la jeune fille qui a volé le cœur du prince au bal était en fait Cendrillon et l’enferme dans sa chambre lors de la venue du duc. 4) Cendrillon réalise qu’elle a la possibilité d’accéder à une vie meilleure, ce qui 5) l’encourage à s’échapper de sa chambre pour se présenter devant le duc. 6) Elle présente le second soulier de verre au duc, s’identifiant ainsi comme la jeune femme recherchée, et épouse le prince.

Ce qui transparait de cette promesse est que, contrairement au héros qui apprend au fil de son périple la notion du sacrifice personnel, la vierge apprend à s’autoréaliser. Hudson explique aussi que c’est lorsque les personnages sont mis en comparaison avec d’autres personnages que l’essence de leur archétype est la plus visible (Hudson, 2010). Dans son texte, elle met en relation le héros et la vierge. Pour la communauté, le héros est stabilité, alors que la vierge est chaos. Là où le héros a des alliés qui partagent son but ultime, la vierge a des amis qui l’aident et la supportent par amour et non par intérêts personnels. Le plus grand obstacle de la vierge est psychologique. Au fil de son parcours pour réaliser sa promesse, elle tend à se définir au point de vue émotionnel et psychologique comme un individu. La pire chose qui peut arriver à la vierge est de ne pas s’épanouir et de devenir une victime, ou de tomber dans son côté sombre (la putain) en abandonnant ses rêves et ses désirs pour se conformer aux attentes de la société. Au contraire, le plus grand obstacle du héros est physique. Le plus grand risque qu’il encoure est la mort. Le héros doit savoir qu’il peut survivre à une épreuve physique. Sans ce savoir, « he cannot live with others without feeling the need to appease or control them » (Hudson, 2010) en tombant dans son côté sombre, soit le lâche ou la brute. Au final, le héros doit surmonter sa peur de mourir et vivre sans le confort ou la facilité, alors que la vierge doit apprendre à s’affirmer dans ses valeurs et se faire confiance pour rendre ses rêves réalité. Comme dit Hudson: « The Hero is learning to do and the Virgin is learning to be » (Hudson, 2010).

La théorie d’Hudson sera utilisée dans le troisième chapitre où nous aborderons les différences au niveau de l’implication du héros et de l’héroïne dans le récit entre la période classique et la période de la Renaissance avec l’arrivée d’un nouvel archétype.

Tableau II. Comparaison entre la vierge et le héros

	Vierge	Héros
Rapport à la communauté	Chaos	Stabilité
Alliés	Soutiennent par amour	Aident pour but commun
Plus grand obstacle	Psychologique: se faire confiance	Physique: la mort
Apprentissage	Être	Faire

1.3 : Penser le héros et l'héroïne comme archétype de personnage évoluant dans une structure narrative archétypale

En conclusion, ce qu'on peut tirer de la conception du héros et de l'héroïne à travers les œuvres d'Aristote, Polti, Propp, Campbell, Vogler et Hudson, c'est que le héros et l'héroïne se caractérisent par les attitudes qu'ils présentent à travers les différentes étapes spécifiques à leur parcours. Un héros ou une héroïne doit tout d'abord partir en quête où il grandit grâce à un mentor. Ce mentor le mène au sacrifice final qui change le héros ou l'héroïne de la personne qu'il ou elle était dans le monde ordinaire au début de son parcours. Il doit ramener ce changement ainsi que ce savoir accumulé dans le monde extraordinaire afin d'accomplir le bien dans le monde ordinaire. Ces différentes étapes peuvent aussi être qualifiées de fonctions qui reviennent dans toutes les histoires mettant en scène un héros ou une héroïne.

Le héros ou l'héroïne est donc celui ou celle qui permettra à ses contemporains de vivre à travers lui ou elle des actions et des situations qui ne sont pas accessibles dans l'immédiat. Il ou elle est la personne responsable de représenter les valeurs à développer. Il ou elle est l'exemple à suivre pour se parfaire et continuer d'évoluer en tant qu'individu. Le héros ou l'héroïne n'est donc pas l'image de l'« être », mais plutôt l'image du « devenir ». En une phrase, est héros ou héroïne un personnage central à l'histoire qui, à travers l'évolution qu'il ou elle vit entre le début et la fin de l'histoire, permet d'insuffler l'inspiration d'un idéal à atteindre selon une société donnée. Car le héros ou l'héroïne et leur récit s'ancrent de façon claire ou subtile dans un système de valeurs définies socialement.

C'est ce qu'on a vu dans les exemples d'Aristote, Polti, Propp et Campbell avec la caractérisation du héros selon des valeurs de l'Antiquité gréco-romaine ou de la Russie. Le héros porte sur ses épaules les aspirations de la société au sein de laquelle il évolue. De plus, agissant à titre d'idéal à suivre, il est souvent sous-entendu, mais jamais révélé explicitement, que le héros ou l'héroïne doit répondre à une qualité morale (la bonté) selon le système socioculturel dans lequel il ou elle évolue. Le héros d'Aristote ne devait pas être le modèle d'un idéal à suivre, mais ne devait pas non plus être de caractère vil afin de permettre de susciter la pitié chez le spectateur. Georges Polti quant à lui ne reconnaissait même pas la notion de héros dans la littérature, mais plutôt plusieurs ensembles d'attitudes qui pouvaient être attribuées au personnage principal. Propp n'aborde pas clairement lui non plus la nécessité de la bonté dans la caractérisation du héros, mais dans la fonction du départ en vue d'une quête (C↑), il est mentionné que le héros « reçoit [du donateur] un moyen (généralement magique) qui lui permet par la suite de redresser le tort subi » (Propp, 1970, p. 50). Sans être directe, cette idée de redresser le tort subi souligne que le but du héros est de rétablir un certain équilibre vers le bien, et donc, faire preuve de bonté par l'accomplissement de sa quête. Aussi, il fait la distinction entre le héros et le faux-héros, le dernier étant caractérisé lui aussi par « le départ en vue d'une quête (C↑) » (Propp, 1970, p. 50), et « la réaction aux exigences du donateur, mais une réaction toujours négative (*Enég*) » (Propp, 1970, p.97). On peut donc voir que sans le dire explicitement dans son texte, Propp donne un caractère bon à son héros en créant le faux héros comme contre-parti et à qui il attribue les valeurs plus déshonorables.

L'attrait de cette définition est qu'encore une fois, sans être explicitement nommée, la bonté (selon les valeurs de la communauté au sein de laquelle le héros ou l'héroïne évolue) est mentionnée sous l'idée de formes universelles de la condition de l'homme, puisque le mal ne pourrait que mener à la déchéance de l'homme au lieu de son épanouissement. Il faut donc que l'homme ou la femme se défasse du mal du monde et du mal qui l'habite pour devenir un véritable héros ou héroïne. C'est quelque chose que l'on peut voir dans les sacrifices que doivent effectuer les héros et héroïnes dans le périple de Christopher Vogler. D'ailleurs, la douzième étape du périple, celle où le héros ou l'héroïne utilise l'objet qu'il a récupéré dans le monde extraordinaire pour améliorer le monde ordinaire, souligne encore une fois la bonté du héros. C'est un des points qui marquent la différence entre un héros et un protagoniste. Un protagoniste

peut être méchant. Il peut aussi ne pas avoir de mentor, ne pas faire de sacrifice. Il peut subir toute l'action de l'histoire sans jamais intervenir. L'histoire est simplement montrée selon son point de vue. C'est le cas de *Bambi* (*Bambi*, 1942), ou Arthur (*The Sword and the Stone*, 1963). Le héros ou l'héroïne est donc un archétype de personnage précis dans le grand ensemble des protagonistes, au côté d'autres archétypes. Et ils sont définis conjointement par leurs traits comme archétype de personnage, et par la structure archétypale du récit dans lequel ils évoluent. Autrement dit, le récit fournit les occasions pour qu'ils manifestent leur potentiel héroïque, qu'ils font effectivement en agissant conformément à l'archétype du héros.

1.4 : Autres éléments du cadre théorique

Néanmoins, la notion du héros et d'héroïne n'est pas le seul outil que nous utiliserons au sein de notre cadre théorique pour mener cette étude. Nous avons mentionné plus haut la théorie du périple du héros selon Christopher Vogler et comment elle représente toutes les étapes que traversent le héros et l'héroïne entre le début et la fin du film. Or, ce type de schéma ne tient pas nécessairement compte des forces extérieures aux héros et héroïnes qui influent sur leur périple. Pour ce faire, il est important de s'attarder sur la notion de schéma actantiel qui nous vient du linguiste et sémiologue lituanien Algirdas Julien Greimas. Pour théoriser son schéma actantiel, Greimas s'inspire de la sémiologie de Lévi-Strauss, mais aussi des sphères d'action de Propp que nous avons vues plus tôt. Greimas regroupe les sept sphères d'action de Propp – l'agresseur, le donateur, l'auxiliaire, la princesse et son père, le mandateur, le héros, et le faux héros (Propp, 1970, p.96-97) – et crée trois catégories d'actants qui fonctionnent sur trois axes distincts. Ainsi, nous avons sur l'axe de communication le destinataire/destinateur, sur l'axe de pouvoir l'adjuvant/opposant, et sur l'axe de désir l'objet/sujet. Ainsi, selon la théorie de Greimas, une histoire se construit de la façon suivante : un destinataire mandate le héros-sujet d'accomplir une quête-objet pour le compte d'un destinataire. Au courant de cette quête, le héros-sujet sera aidé par des adjuvants et devra affronter les opposants (voir Figure 1).

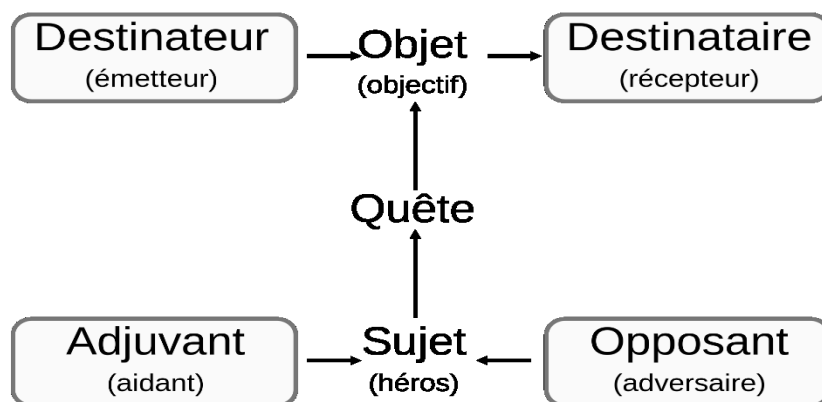


Figure 1. Schéma actantiel

Ainsi, le schéma actantiel nous permettra d'établir dans le troisième chapitre, l'évolution de certains types de personnages au sein des récits entre la période classique et la Renaissance Disney. On verra comment la production du studio définit l'héroïsme et comment cette définition se transforme selon le contexte social, à l'image des définitions traditionnelles que nous avons vues dans ce chapitre, depuis la place des divinités et du destin dans l'Antiquité jusqu'à la catégorisation en archétypes et l'importance de la structure narrative de la quête.

Chapitre 2 : Nouveau regard sur les héros et héroïnes

Nous avons observé dans le chapitre précédent l'évolution de la définition de l'héroïcité à travers la littérature et comment le fait d'être un héros ou une héroïne tenait fortement de la structure du chemin parcouru par le personnage au sein de l'histoire. Ce chapitre vient présenter comment la diversité psychologique et sociale des héros et héroïnes de Disney a évolué entre la période classique et la Renaissance. Dans son livre *Good Girls & Wicked Witches* (2006), Amy M. Davis fait un récapitulatif des différents studios lors de la montée du cinéma d'animation des années 1920-1930, notamment le cas des Studios Fleischer et Warner Bros. Davis relate la période où « the emphasis of many cartoons was on slap-stick and violence » (Davis, 2006, p. 48). À cette époque, les personnages sont plutôt présents dans une suite de gags qui ne présentent pas de réelle fin ou une véritable histoire où l'implication du personnage aurait une incidence quelconque. Les studios Fleischer et Warner Bros participaient à ce genre d'enchaînements de gags violents à travers, entre autres, *Popeye* chez les premiers et les *Looney Tunes* chez les seconds.

Chez Disney, par contre, on avait déjà à l'époque choisi de se concentrer sur le récit et le développement des personnages (Davis, 2006, p. 50). Comme nous le verrons au courant de ce chapitre, ce choix est resté un des intérêts principaux du studio Disney, du moins chez le héros et l'héroïne. Or, lorsqu'on aborde le thème des héros et héroïnes chez Disney, certains noms nous viennent plus naturellement que d'autres puisque, au fil de mes lectures, j'ai remarqué que le même corpus revenait dans la majorité des textes dédiés à Disney : les princesses⁵, mais aussi plusieurs personnages masculins comme Simba, Tarzan ou Hercule.

⁵ Il est important de noter que pour le bien de ce travail, la signification du mot « princesse » a été basée sur les personnages qui sont reconnus par ce terme dans les différents ouvrages sur les personnages de Disney (*The Glass Slipper* (Susan Ostrov Weisser, 2013), *The Princess Story : Modeling the Feminine in Twentieth-Century American Fiction and Film* (Sarah Rothschild, 2013), « Gender Role Portrayal and the Disney Princesses » (Dawn England, Lara Descartes, et Melissa Collier-Meek, 2011)), et non pas sur le statut politique réel du personnage (Mulan qui n'est pas de la royauté et qui n'épouse pas un prince est tout de même reconnue comme une princesse Disney par le Studio Disney). C'est une franchise médiatique créée et détenue par le Studio qui a été créée d'un point de vue

Néanmoins, les textes théoriques sur Disney regroupent plusieurs types de protagonistes sans faire de distinction entre les héros/héroïnes et tous les autres types de protagonistes. Pour l'analyse de la valeur héroïque que nous effectuons présentement, nous nous concentrerons plutôt sur les personnages qui présentent l'archétype du héros que nous avons défini dans le précédent chapitre. Comme on l'a vu dans le chapitre 1, beaucoup des personnages principaux de la période classique correspondent davantage à la vierge qu'au héros à proprement parler. Deux exceptions sont toutefois présentes puisque Philippe (*Sleeping Beauty*, 1955) et Taram (*The Black Cauldron*, 1985) doivent entreprendre le périple du héros dans leurs histoires respectives. En comparant ces personnages de la période classique, mais aussi des personnages appartenant à l'archétype de la vierge, à ceux de la Renaissance, on verra comment le traitement des mêmes problématiques s'est transformé entre les deux périodes, et comment le studio Disney a mis en place une vision de l'héroïsme.

Il y a quatre héroïnes dans la période de la Renaissance, qui sont toutes considérées par Disney comme des princesses, qui partagent plusieurs points communs qui sont appliqués de façon différente dans chacun de leurs récits et autour de quatre grandes lignes : la détermination, la quête identitaire, le niveau d'activité au sein du récit, et la libération sexuelle. Ces héroïnes sont Ariel (*The Little Mermaid*, 1989), Belle (*Beauty and the Beast*, 1991), Pocahontas (*Pocahontas*, 1995), et Mulan (*Mulan*, 1998). La quête identitaire est faite en chanson pour les quatre héroïnes, mais aussi pour un héros masculin : Hercules (*Hercules*, 1997).

Car il n'y a pas que des héroïnes durant la Renaissance. Nous avons l'occasion de voir trois héros masculins passer de l'enfance à l'âge adulte: Simba (*The Lion King*, 1994), Hercules, et Tarzan (*Tarzan*, 1999). Le seul qui fait exception à la règle est John Smith. Nous aborderons les cas d'Aladdin (*Aladdin*, 1992) et de Quasimodo (*The Hunchback of Notre Dame*, 1996) dans le chapitre 3 puisqu'ils font partie des héros délaissés par la littérature théorique sur Disney. Nous verrons par ces personnages comment non seulement ils présentent une quête identitaire et des relations similaires avec leurs ennemis, mais aussi quelle place joue l'amour dans leur quête personnelle par rapport à la place de l'amour et à la libération sexuelle des héroïnes.

commercial. Bien qu'elles soient regroupées sous un seul nom, les princesses ne sont pas nécessairement identiques d'une période Disney à l'autre.

Le point de la quête identitaire est central dans la conception du héros chez Disney. On verra en effet que dans la période de la Renaissance, les héros doivent réaliser une quête identitaire avant de répondre à l'appel de l'aventure, et c'est ce qui fait la spécificité de l'archétype du héros chez Disney.

2.1 : Un appel à l'aventure qui se fait attendre

Comme nous avons vu dans le précédent chapitre, l'appel à l'aventure est la première des cinq étapes du périple du héros. Cette étape chez la majorité des héros et héroïnes de la période classique est assez courte : après quelques minutes de *Robin Hood* (1973) où sont dépeintes les terribles pratiques du Sheriff de Nottingham et du Prince Jean, Robin choisit de voler l'argent du prince pour aider sa communauté ; après quelques minutes de *The Black Cauldron* (1985) Dalben envoie Taram en quête de protéger Tirelire du Seigneur des Ténèbres ; suite à l'enlèvement de Penny et une réunion de la S.O.S. Société pour trouver des volontaires qui iront la sauver *The Rescuers* (1977), Bernard part en quête avec sa mentor, Miss Bianca. Le seul héros de la période classique qui ne reçoit pas l'appel de l'aventure dans les premières minutes du film est le Prince Philippe, et nous aborderons cette exception un peu plus tard.

En comparaison, les héros et héroïnes de la Renaissance ne reçoivent leur appel à l'aventure que très tard dans le déroulement du film. On en vient à se demander ce que les héros et héroïnes font durant la première partie de leurs films respectifs. Il se trouve qu'avant de pouvoir sauver leur communauté, les héros et héroïnes de la Renaissance doivent apprendre qui ils et elles sont et comment ils et elles s'inscrivent dans leur communauté en tant qu'individus. Nous observerons dans cette partie l'évolution des héros et héroïnes des deux époques de Disney, les différences entre les deux époques étudiées, mais aussi les exceptions qui se présentent autant dans la période classique que durant la Renaissance.

2.1.1 : Une quête identitaire musicale

Cinq héroïnes et un héros font part de leur quête identitaire via des chansons qu'ils et elles interprètent : Ariel, Belle, Pocahontas, Mulan, et Hercules.

a) *Ariel*

Avec *Part of your World*, Ariel chante non seulement son désir de découvrir un endroit où elle pourra s'épanouir, mais aussi qu'elle veut une vie plus satisfaisante où elle agit au lieu de rêver entourée des objets qu'elle collectionne. Elle désire trouver un lieu où elle est non seulement acceptée, mais aussi estimée pour qui elle est (Davis, 2006, p. 178). C'est pour réaliser ce désir qu'Ariel vend sa voix à Ursula dans le but de devenir humaine pour trois jours. Cependant, en perdant sa voix, Ariel perd aussi, comme on l'a vu plus haut, son moyen de trouver quelqu'un qui l'estimera pour qui elle est dans le monde des humains.

Davis continue son argumentaire sur la voix d'Ariel en soulignant son importance dans sa communauté. Selon l'auteure, on louange la voix d'Ariel dans sa communauté à cause de sa beauté. La voix sert même de monnaie d'échange dans son contrat avec Ursula. Or, le royaume sous-marin où vit Ariel serait une représentation des groupes minoritaires selon Davis :

« [The] undersea world is, in Disney interpretation of the story, given many elements which link it with disenfranchised groups in American society: women, non-white ethnic groups, and third world nations. The human world, by contrast, is shown as being thoroughly white, well-ordered, and predominantly male. » (Davis, 2006, p. 180)

Ainsi, la quête identitaire d'Ariel est centrée sur un passage d'un monde à l'autre, de l'adolescence à l'émancipation, un passage difficile qui lui demande de persévérer.

b) *Belle*

Dans la chanson *Belle*, Belle rêve d'autre chose que de cette vie de province alors que les villageois la critiquent notamment parce qu'elle est différente d'eux et qu'ils trouvent étrange son penchant pour la littérature (Davis, 2006, p. 191). Au début du film, Belle ne vit pas selon

ses propres désirs, mais est plutôt au service de son père. Amy M. Davis inscrit Belle dans la catégorie des « *good girls* », avec d'autres personnages comme Mulan. Cette catégorie décrit le personnage féminin qui est habituellement « a young woman who, out of loyalty to her good but naïve father, finds herself in a potentially threatening situation and must use all her personal resources to survive, an exercise which usually ends in personal triumph for the heroine » (Davis, 2006, p. 189-190). Le périple de Belle, ici, est donc de se détacher de son père pour découvrir qui elle est. En prenant la place de son père dans les cachots de la Bête, elle a la possibilité d'évoluer hors du cocon familial afin de développer sa propre personnalité et s'épanouir dans ses passions et ses rêves. Il faut noter que la raison pour laquelle Belle prend la place de son père n'est pas seulement par loyauté, mais sa vie est tellement collée à celle de son père, ne possédant pas encore le choix d'être qui elle est, qu'elle ne pourrait rien faire malgré sa liberté. Dans sa vie, Belle n'a que deux occupations : lire et aider son père dans ses inventions. S'il est enfermé, elle n'a pas de ressources personnelles pour survivre ou de but assez fort pour guider sa vie, lui laissant comme seule solution d'épouser Gaston. Certes Belle choisit les cachots de la Bête, mais une vie avec Gaston serait aussi pour elle une prison.

Aussi, suite à cet emprisonnement volontaire, Belle peut apprendre à penser à elle avant de penser aux autres puisqu'elle s'éloigne de son père. Ainsi, lorsque la Bête la libère du château, la première chose que Belle fait de sa liberté est d'aller secourir son père qui est malade et perdu. Même Gaston utilise la loyauté de Belle envers son père pour la manipuler et essayer de la forcer à l'épouser. « In each and every instance in the film, Belle is trying to help or take care of someone, considering her own needs to be secondary to those of her father and the Beast » (Davis, 2006, p. 193). C'est à la fin du film que Belle assume sa position en tant que femme indépendante avec ses propres désirs et aspirations. Alors que la Bête a été atteinte d'une flèche et qu'il se meurt, Belle s'agenouille auprès de lui et pleure sa mort imminente. À cet instant, elle ne pense pas à la vie de la Bête ou celles de ses serviteurs qui sont directement touchées par cette mort, mais à son propre deuil. Elle ne veut pas que la Bête meure parce qu'elle l'aime et que sa mort la chagrine. En accomplissant cet acte « égoïste », Belle sauve non seulement la Bête et ses serviteurs de la malédiction qui les afflige par une preuve d'amour réciproque envers la Bête, mais accomplit le destin annoncé par Amy M. Davis pour la *good*

girl, soit « in her quest to serve her father's best interests, ends up both saving her father's life and finding a life of her own » (Davis, 2006, p. 191).

c) *Pocahontas*

La chanson *Just around the Riverbend* prend place dans l'histoire juste après que le père de Pocahontas (*Pocahontas*, 1995) lui dise qu'il la veut constante et sage, comme la rivière. C'est la princesse qui prend sa destinée en main de la façon la plus concrète et consciente. Elle ne veut pas marier Kocoum, malgré les encouragements de son père, car elle sait qu'il n'est pas le genre d'homme qui lui convient. La quête personnelle de Pocahontas l'amène non pas à questionner la personne qu'elle est, mais plutôt sa place dans le monde en général. Contrairement à la majorité des princesses de Disney, Pocahontas « thinks for herself, controls her own destiny, and is motivated in her actions not so much by romantic love as she is by the greater wisdom which she possesses » (Davis, 2006, p. 183). Sa sagesse et son *leadership* sont ce qui la rendent précieuse aux yeux de son peuple, et non pas seulement son statut par le sang.

Il est intéressant ici de mettre en parallèle l'histoire de Pocahontas avec celle de Philippe. Les deux sont héritiers au « trône », les deux vivent avec leur père qui tente de les marier à quelqu'un. Dans le cas de Philippe, son père le fiance à la princesse Aurore dès la naissance de la princesse. Toutefois, alors que le jour du mariage approche et que Philippe n'a pas revu sa fiancée depuis environ seize ans, il choisit plutôt de conquérir une paysanne qu'il vient de rencontrer dans la forêt. C'est à ce moment que « his determination to marry the girl he loves, and not be forced to marry the princess to whom his father betrothed him [...] shows a strength of character » (Davis, 2013, p.165).

Le roi tente même d'user de son statut royal pour forcer son fils à lui obéir en mariant la princesse Aurore, déclarant : « Nowadays I'm still the king! And I command you to come to your senses! » (*Chapitre 18, Phillip's Disappointing News*, [00 :46 :05]) Malgré que son père s'y oppose fortement (au début, du moins), Philippe quitte pour retrouver sa paysanne.

Cela diffère quelque peu de Pocahontas. Certes, son père désire la marier à Kocoum, mais Pocahontas n'est pas contrainte à l'épouser. Elle est libre dans ses actions et utilise cette liberté pour rencontrer et apprendre à connaître John Smith. Et même malgré cette liberté de

choisir, l'amour ne vient qu'en deuxième position pour elle, après le besoin de trouver sa véritable place dans le monde. Pocahontas n'est pas non plus poussée à se marier par son père, malgré qu'elle aime John Smith. À la fin du film, « it is made clear that Pocahontas truly loves John Smith and will miss him terribly, it is also made abundantly clear that she does not need him in order to be complete, or to fulfill her role with her people » (Davis, 2006, p. 184). Pocahontas accède à ses fonctions au pouvoir grâce à ses aptitudes personnelles et sa sagesse et non pas parce qu'elle marie quelqu'un alors que Philippe doit absolument se marier afin de répondre aux attentes de son père le roi (et éventuellement devenir roi lui-même).

De plus, une autre grande différence entre Pocahontas et Philippe, c'est la raison pour laquelle leur appel à l'aventure se fait attendre. Comme nous l'avons mentionné plus haut, Pocahontas consacre la première partie du film à sa quête identitaire : suivre la voie de son peuple, ou trouver sa voie singulière. Les différents événements du film l'aident à faire ses propres choix sur son avenir pour éventuellement lui permettre d'agir selon ses convictions dans le conflit entre les Autochtones et les Anglais. Philippe, quant à lui, doit attendre son appel à l'aventure puisque le début de l'histoire ne lui appartient pas. Il faut attendre que le plan de Maléfique fonctionne (Aurore doit se piquer le doigt sur un fuseau et qu'elle tombe endormie) pour que le besoin de la manifestation d'un héros se fasse ressentir. D'où l'appel à l'aventure de Philippe où les fées le mandatent de sauver Aurore de son sommeil de cent ans. Donc, contrairement aux autres personnages abordés dans cette section, Philippe ne doit pas passer au travers d'une quête identitaire avant de pouvoir entreprendre son chemin héroïque. Dès que l'action se tourne vers lui, il est déjà prêt à entreprendre l'arc narratif du héros.

d) *Mulan*

La quatrième héroïne de la Renaissance est Mulan. Au début du film, on la voit qui tente de satisfaire aux attentes de la marieuse afin de trouver un mari et apporter l'honneur à sa famille. Toutefois, Mulan diverge de ses critères par sa maladresse et son unicité. Suite à cet échec, Mulan entame sa quête d'identité dans la chanson *Reflection* où elle exprime sa déception quant au fait que si elle était elle-même, elle briserait le cœur de sa famille puisqu'elle ne correspond pas à l'image de la femme traditionnelle de sa culture. Toutefois, après s'être

déguisée pour remplacer son père infirme à la guerre, elle s'engage à apprendre à être un homme, mais aussi à être un soldat. « Mulan becomes so determined to succeed that she very quickly begins to prove herself, both as a man and as a soldier » (Davis, 2006, p. 197). Ses habiletés acquises lors du camp d'entraînement lui permettent de sauver son régiment contre l'attaque des Huns. Étant blessée dans le processus de sauvetage, c'est alors que le genre de Mulan est révélé au grand jour. Étant épargnée par Shang pour lui avoir sauvé la vie contre les Huns, Mulan se retrouve seule dans les montagnes. C'est alors qu'après avoir tenté d'être une femme puis d'être un homme, Mulan entreprend son véritable voyage d'être elle-même. Réalisant que son régiment et la Chine sont toujours en danger, elle accourt au palais royal où elle utilise son côté féminin - par le nouvel emploi qu'elle accorde à un foulard pour monter une colonne, ou un éventail dans un combat à l'épée – (voir figure 2), mais aussi son côté masculin - les techniques de combat apprises dans l'armée des hommes (voir figure 3).

« Illustration retirée »

Figure 2. Côté féminin utilisé en combat

« Illustration retirée »

Figure 3. Côté masculin utilisé en combat

Elle étend aussi l'utilisation des deux genres chez ses compagnons soldats alors qu'elle allie les techniques de grimpe apprises durant le camp de formation (côté masculin, voir figure 4) à un travestissement trompeur par des habits de femmes et du maquillage (côté féminin, voir figure 5). Ainsi, elle souligne que le travestissement de genre peut se faire dans les deux sens. Après avoir sauvé la Chine, Mulan rentre chez elle avec l'épée du chef des Huns qu'elle a vaincu, ainsi que le médaillon de l'Empereur. Elle offre ces cadeaux à son père pour l'honorer, mais ce dernier les repousse pour prendre Mulan dans ses bras et lui dire que le plus grand honneur est de l'avoir pour fille. Ainsi, « [a]ccording to the film, it was Mulan's allowing her true character to shine through – once she had the courage to be herself – which made it possible for her to be truly happy » (Davis, 2006, p. 198).

« Illustration retirée »

Figure 4. Techniques de grimpe (côté masculin) apprises au camp d'entraînement

« Illustration retirée »

Figure 5. Travestissement pour passer incognito (côté féminin)

Dans le premier chapitre, nous avons abordé la théorie de la promesse de la vierge de Kim Hudson où elle expose l'idée d'apprendre à être, idée que l'on vient de voir chez Mulan, mais qui n'est pas nouvelle chez Disney. On a pu voir ce thème dans le film *Pinocchio* (1940) où Pinocchio, une poupée en bois, est animé par la Fée bleue. Quelles différences y a-t-il entre Pinocchio et Mulan qui cantonnent le premier dans la promesse de la vierge et qui permettent à la deuxième de la dépasser pour entreprendre le périple du héros?

Dans le cas de Pinocchio, la Fée bleue lui explique qu'il doit prouver qu'il est honnête, brave et généreux dans le but de devenir un vrai petit garçon. Au cours de son histoire, Pinocchio prend de mauvaises décisions qui le mènent à faire des actes répréhensibles (fumer le cigare, mentir, boire de l'alcool, faire confiance aux mauvaises personnes, ne pas écouter Jiminy Cricket/sa conscience). Pinocchio est présenté comme un être naïf et innocent et « he must overcome these qualities – despite their traditional association with childhood – in order to become a “real” boy, rather than remaining a wooden puppet » (Davis, 2013, p. 23). Ce n'est que lorsque ses amis se font transformer en ânes que Pinocchio choisit d'écouter sa conscience et retarde ainsi son processus de transformation, mais le laisse avec des oreilles et une queue d'âne. De retour chez lui, il apprend que son père, son chat et son poisson ont été avalés par une baleine et c'est alors que Pinocchio met en exécution les qualités mentionnées précédemment par la Fée bleue en allant les sauver. La morale de Pinocchio est que « [it] is easy to be good, after all, when no one tries to tempt us into badness » (Davis, 2013, p. 27). Ses essais personnels et alliances au courant du film ne viennent que montrer qu'il ne peut faire confiance à ses propres désirs et aspirations puisqu'ils le mènent vers le mal et la débauche. À la place, Pinocchio doit apprendre à suivre les instructions de la Fée bleue afin d'atteindre l'idéal de morale que l'on recherche chez un vrai bon petit garçon.

On voit ici que malgré qu'ils possèdent une thématique semblable, *Pinocchio* et *Mulan* sont diamétralement opposés. Mulan tente du mieux qu'elle le peut de reproduire les modèles déjà établis des genres pour cadrer dans sa société, mais ne trouve de réel épanouissement qu'en forgeant sa propre identité avec les différents acquis qu'elle a accumulés. De plus, Mulan utilise par la suite ces nouveaux savoirs afin de sauver cette même société pour laquelle elle représentait le chaos afin d'y ramener l'ordre. Avec Pinocchio, on tente plutôt de montrer le moule à recréer afin de cadrer dans sa société au lieu d'encourager l'individualité et les

expériences personnelles. Mais c'est finalement quand on le compare à Mulan que les divergences sur l'héroïsme se font évidentes. En rejetant les injonctions de mariage de sa famille pour se conformer à son rôle pour sa communauté et en suivant sa volonté en tant qu'individu, Mulan fait exactement l'inverse de Pinocchio. Mais c'est aussi parce que chez Pinocchio, l'axe individuel/collectif recoupe l'axe mal/bien; on demande à Pinocchio d'éviter de faire le mal et se plier à la collectivité, tandis qu'avec Mulan, elle doit choisir l'individualité qui est définie comme bien, et refuser les attentes de la collectivité montrées comme oppressantes.

e) *Hercules*

Le dernier héros qui exprime sa quête identitaire à travers une chanson est Hercules, un dieu (dans la version Disney, il est un dieu à part entière, contrairement à la mythologie grecque où il est un demi-dieu), qui n'est pas au courant de ses origines divines. À ses yeux, ses parents biologiques sont les mortels qui l'ont recueilli après son enlèvement et assassinat raté par les sbires d'Hadès. Tout comme Philippe, Hercules doit attendre pour son appel à l'aventure à cause d'une introduction longue de l'histoire et des enjeux portés par le film, en plus de sa quête identitaire.

Avec *Go the Distance*, Hercules exprime son souhait de trouver un endroit où il est accueilli à bras ouverts par une foule qui crie de bonheur en le voyant arriver. Ainsi, on le présente comme un adolescent en pleine crise identitaire dont l'héroïsme et la générosité sont souvent obscurcis par sa grande maladresse et sa force surhumaine. C'est d'ailleurs pour ces deux dernières caractéristiques qu'Hercules est banni par les gens de sa communauté, lorsqu'un des villageois l'accuse en disant qu'« il menace la vie des gens normaux » (chapitre 7, *Jerkules*, [00 :17 :05]). Les questionnements sur sa véritable nature poussent ses parents adoptifs à lui révéler la vérité sur son adoption, ce qui motivera Hercules à aller chercher les réponses dont il a besoin. Ces réponses, Hercules les trouvera dans le temple de Zeus où ce dernier lui révélera qu'il est son père et que pour revenir sur le Mont Olympe, Hercules doit prouver qu'il est un vrai héros.

2.1.2 En devenant adultes, au-delà de la quête identitaire

Néanmoins, le parcours effectué par Hercules n'est pas singulier puisque deux autres personnages partagent des caractéristiques similaires dans leurs aventures : Tarzan et Simba.

Premièrement, Davis remarque que les trois ne sont pas élevés par leurs parents, mais par des gens/espèces considérés comme inférieurs à la leur (2013, p. 71). En effet, après s'être enfui de la Terre des Lions, Simba trouve refuge chez Timon et Pumbaa (un suricate et un phacochère) qui avouent eux-mêmes que Simba est au sommet de la chaîne alimentaire dont ils font partie. De son côté, c'est suite à la mort de ses parents que Tarzan (un humain) est recueilli par Kala (une femelle gorille) et élevé parmi les gorilles et autres animaux de la jungle. Le fait même de ne pas être élevé par leurs parents est ce qui met les deux héros sur la voie de leur quête identitaire. Simba doit réapprendre à vivre en-dehors de sa communauté et trouver sa place dans un nouvel environnement selon le mode de vie de Timon et Pumbaa (qui diffère énormément du sien). Dans le cas de Tarzan, il partage la même quête identitaire que Mulan. Il tente tout d'abord de se conformer au monde des gorilles (alors qu'il est un homme). Puis avec l'arrivée des Anglais, il tente de devenir un homme anglais (alors qu'il a été élevé par des gorilles).

Simba et Tarzan sont dépeints comme étant de jeunes garçons curieux, insouciants et courageux. Pour prouver son courage, Tarzan n'hésite pas à aller arracher un poil de queue d'éléphant et le rapporter à sa cousine et ses amis (chapitre 7, *Pest Control*, [00 :15 :12 à 00 :18 :54]). Simba, de son côté, décide de tester ses limites et son courage en entraînant sa copine Nala au cimetière des éléphants, déclarant même à la rigolade « Le danger? Je me ris du danger » (chapitre 6, *Elephant Graveyard*, [00 :19 :47]). Néanmoins, ces deux épisodes sont conclus par des représailles pour les enfants. Tarzan cause une débandade chez les éléphants qui les amènent à fuir dans la jungle, mettant du même coup la vie des gorilles de sa tribu en danger de mort. Dans le cas de Simba, en tombant dans le piège de Scar en se rendant au cimetière des éléphants, il est passé à deux doigts que Nala et lui se fassent dévorer par les hyènes, acolytes de Scar. Ce n'est que par l'aide des patriarches de leurs communautés (Kerchak pour Tarzan et Mufasa pour Simba) que le pire est évité, ce qui souligne la jeunesse de caractère et le chemin psychologique que les deux enfants devront faire avant de devenir des hommes.

Toutefois, bien qu'Hercules ne soit pas présenté au même âge que Simba et Tarzan, une qualité unit les trois héros : l'innocence. « [All] of the boys are innocents, and the telling of their story leads to at least a partial loss of their innocence, replacing it with experience » (Davis, 2013, p. 84). L'innocence d'Hercules et son désir d'adhérer à la communauté malgré sa force surhumaine et sa maladresse (comme nous l'avons mentionné un peu plus haut) sont les raisons qui placent Hercules en-dehors de cette communauté. De plus, Hercules fait confiance à Megare dès leur première rencontre alors qu'il ne la connaît pas du tout, et il n'hésite pas plus tard à désobéir à son mentor pour passer une soirée avec elle. L'idée que Megare puisse être une mauvaise personne ne lui traverse jamais l'esprit. Même quand Phil lui annonce que Megare est une agente double, Hercules refuse de le croire et l'envoie paître. C'est donc avec une confiance aveugle envers les gens qui les entourent que les trois héros se lancent dans l'aventure.

Deuxièmement, les trois doivent affronter un opposant masculin provenant de leur lieu de naissance (Davis, 2013, p. 71). L'innocence qui lie les trois héros est aussi souvent celle qui les mène à ne pas se lier aux bonnes personnes. Pour Simba, c'est de faire confiance aveuglément à son oncle Scar qui sert d'élément déclencheur à toute son histoire et mène à la mort de son père. Par la suite, Scar manipule Simba en lui faisant croire que la mort de son père est sa faute et que la communauté de lions le jugera pour ça (chapitre 10, *The King is Dead*, [00 :38 :27 à 00 :39 :12]). Il choisit donc de s'enfuir pour vivre son deuil et sa honte. Ce n'est qu'après avoir acquis de l'expérience que Simba pourra affronter son oncle et ses mensonges lorsqu'il revient de son exil pour libérer la Terre des Lions de Scar. Chez Hercules, l'innocence se fait sentir sur un autre niveau. Il fait aveuglément confiance à Megare alors qu'elle est une agente double pour Hadès, mais il a confiance en la bonne foi d'Hadès dans leur compromis - Hercules perd ses pouvoirs pendant une heure afin de libérer Megare. C'est d'ailleurs Hadès qui vient libérer Hercules de son innocence en révélant le véritable rôle de Megare dans son histoire. Dans le cas de Tarzan, le fait de rencontrer des humains comme lui (qui viennent d'Angleterre tout comme ses parents) le pousse à une confiance aveugle qui s'avère une erreur en la personne de Clayton. Clayton manipule facilement Tarzan pour que ce dernier les mène auprès des gorilles. Dans les trois cas, les héros ont dû perdre leur innocence afin de s'améliorer en tant qu'homme, mais aussi afin d'accéder à leur statut de héros.

Troisièmement, les trois histoires débutent avec les premiers jours de vie des héros et montrent qu'ils deviennent des hommes imposants et reconnus dans les lieux où ils vivent (Davis, 2013, p. 71). Simba, par son statut de prince héritier, est sans doute l'un des visages les plus reconnus par sa communauté. Même les années qu'il a passé loin de la Terre des Lions n'ont pas effacé l'image de son visage dans la mémoire collective. Pour Tarzan c'est son statut d'homme parmi les animaux, mais aussi sa facilité à se mettre dans le pétrin étant enfant qui ont rendu son image aussi célèbre dans la jungle. Toutefois, c'est sans contredit Hercules qui accède le mieux au titre de « célébrité ». Un montage et la chanson *From Zero to Hero* (chapitre 17, *Zero to Hero*, [00 :48 :50 à 00 :51 :12]) sont consacrés à la façon dont Hercules est devenu le personnage le plus célèbre de Grèce. Non seulement son nom est reconnu par tous, mais le film montre des parodies de grands produits des années 1990 telles les chaussures Air-Jordan ou la carte American Express, qui contribuent à asseoir sa renommée sur l'idée des produits dérivés et des magazines à potins (voir figure 10).

« Illustration retirée »

Figure 6. Produits inspirés des publicités des années 1990

2.1.3 : Le cas de Taram

Le cas de Taram, bien différent de celui de Simba, Hercules et Tarzan, permet de bien mesurer la transformation du héros qui est arrivée dans la Renaissance. Les événements du film se déroulent sur quelques jours seulement. Ainsi, l'évolution de Taram débute avec ce qui se trouve être « the final days of [his] childhood. We never see [him] grow up, but by the time we

leave [him], [he is] ready to head into adulthood » (Davis, 2013, p. 37). L'éveil sexuel fait partie du passage à l'âge adulte de Taram tout comme dans le cas des héros de la Renaissance, mais l'implication de la relation amoureuse n'atteint pas le même niveau dans les deux périodes. Dans le cas de Taram, l'histoire d'amour avec Héloïse a une fonction plus près de celles des princesses de la Renaissance que des héros de cette période puisqu'elle agit plutôt comme la dernière pièce du casse-tête qui se met en place que comme l'élément déclencheur de son passage à l'âge adulte. Toutefois, contrairement aux trois héros de la Renaissance, Taram n'est pas dépeint comme un jeune garçon innocent. Il est présenté comme un garçon déterminé, courageux et rêveur qui est fort insatisfait de son rôle d'aide-gardien de porcs. Il rêve plutôt d'être un chevalier. D'ailleurs, le passage à l'âge adulte de Taram ne s'effectue pas avec une évolution physique, mais au terme de l'apprentissage du rôle social de l'homme.

En effet, l'attitude de Taram change avec l'acquisition d'une épée. « Taran immediately experiences a change in his self-perception once he realises how much power and advantage the sword gives him. He cares for it, protects it, and guards it carefully » (Davis, 2013, p. 44-45). Il comprend l'importance de l'épée dans la vie d'un homme, et cela le fait avancer vers l'âge adulte dans sa réflexion sur lui-même, mais il n'en reste pas moins que le réel pas vers la prochaine étape de sa vie est le sacrifice de ce symbole de l'homme au profit de la vie d'un allié. Lors du combat final, Gurgi sacrifie sa vie pour permettre à Taram et ses alliés de gagner la bataille. Dans la mesure où Gurgi agit tout au long du film comme la personification de l'enfance de Taram par son immaturité et ses peurs, on peut voir cet événement comme une mort symbolique de l'enfance de Taram, dès lors à jamais adulte, comme le souligne Davis :

« it is interesting that this first hint of physical adulthood comes after not just the adventures and battles which have forced Taran into a leadership role of responsibility and caregiving – forced him, in a very real sense, to begin to grow up – but also after Gurgi's self-sacrifice. » (2013, p. 48)

Ainsi, ce qui élève Taram au rang de héros n'est pas l'amour d'une femme, mais plutôt la conscience de devenir un homme avec la mort de l'enfance et le sacrifice de ce que l'on peut convoiter au profit d'une vie.

2.1.4 : John Smith et Philippe

Outre les personnages qui débute leur histoire avec une quête identitaire, on retrouve deux personnages qui reçoivent l'appel à l'aventure dès que l'histoire se recentre sur eux.

Comme nous l'avons déjà abordé un peu auparavant, Philippe apparaît en 1955 dans le film *Sleeping Beauty*. Déjà, il s'est fait attribuer un nom, ce qui est un grand pas en avant comparé aux deux princes antérieurs dans la filmographie de Disney. Il est décrit comme ayant un sens de l'humour, il est brave, énergique et vif d'esprit. Aussi, il est beaucoup plus actif au niveau de l'histoire, prenant part dans le combat contre Maléfique pour délivrer Aurore de sa malédiction. On lui accorde aussi une profondeur émotionnelle et une grande détermination puisqu'on le voit tomber amoureux d'Aurore lorsqu'il danse avec elle, puis il se bat avec son père pour avoir le droit d'épouser celle que son cœur désire et non celle qui lui est promise et qu'il ne connaît pas (chapitre 18, *Phillip's Disappointing News*, [00 :44 :58 à 00 :46 :27]). Par sa détermination, Philippe devient aussi le héros de l'histoire qui appartenait jusque-là à quelqu'un d'autre, soit à Aurore. Avec sa passivité, Aurore est certes le personnage principal de son histoire, mais n'en est pas l'héroïne (contrairement à ce que la formulation de Davis peut laisser croire en ne distinguant pas entre protagoniste et héroïne, comme je l'affirmais au chapitre 1, p. 13) : Philippe « shows a great deal more vivaciousness and activity than the eponymous heroine [sic] of the film, so much that, by the time he has been shackled in Maleficent's dungeon, the story very much becomes his » (Davis, 2013, p. 166). L'image du prince-héros durant la période classique représente, en résumé, un personnage princier qui démontre une détermination à atteindre ses buts, bien qu'ils ne s'inscrivent pas dans les attentes de son père et sa communauté. Dans ce cas-ci, cela renvoie au désir de Philippe de choisir la femme qu'il épousera au lieu de celle que son père lui a choisie.

Durant la période de la Renaissance, on retrouve un autre héros masculin qui n'a pas de quête identitaire à accomplir. John Smith (*Pocahontas*, 1995) a plusieurs qualités en commun

avec Philippe: il est grand, fort, courageux (il n'hésite pas à sauter à la mer pour sauver un membre de son équipage (chapitre 1, *Off to the New World* « *The Virginia Company* », [00:03:01 à 00:03:42])). Or il partage aussi beaucoup de points communs avec les héros de la Renaissance dont l'évolution physique est présentée à l'écran (Simba, Hercules et Tarzan). Premièrement, il est reconnu dans sa communauté par les histoires qu'on raconte sur lui (le soldat aux nombreux exploits). Des gens le reconnaissent sans même l'avoir jamais vu (sur le navire au chapitre 1, [00:00:44s à 00:01:00]). Deuxièmement, il doit confronter un homme qui vient de sa communauté et qui a un certain pouvoir sur lui. Là où Simba et Hercules affrontaient leurs oncles respectifs, John Smith doit affronter le Gouverneur Ratcliffe, qui vient comme lui d'Angleterre, et qui est son supérieur immédiat.

Les différences qui existent entre Philippe et John Smith sont minimes, mais présentes. Certes, les deux personnages n'ont pas de quête identitaire à traverser (contrairement aux héros et héroïnes de la Renaissance), mais John Smith affirme déjà sa position de héros dès les premières secondes du film, alors que Philippe n'obtient son appel à l'aventure que très tard dans le déroulement de l'histoire. Ensuite, la relation que chacun d'eux entretient avec son potentiel amoureux est très différente. Dans *Sleeping Beauty*, Aurore est le but et la récompense de la quête de Philippe. Pour John Smith, sa relation avec Pocahontas est plutôt celle d'un dialogue où les deux apprennent de l'autre. Cela aide dans le cas de John Smith que Pocahontas soit elle aussi une héroïne, formant ainsi l'un des seuls couples de héros et héroïnes (avec Hercules et Megare, et Belle et la Bête), une nouveauté de la Renaissance. Finalement, tout au long de son histoire, Philippe ne se transforme pas. L'homme qui sauve Aurore de sa malédiction est le même homme qui nous est présenté lors de leur rencontre dans la forêt. Philippe n'apprend rien de nouveau, n'a pas à se dépasser, mais il gagne tout de même la princesse à la fin de l'histoire. À l'opposé, John Smith grandit lors de sa rencontre avec Pocahontas puisque, comme nous l'aborderons un peu plus tard, l'amour chez les héros de la Renaissance est ce qui les transforme réellement

2.2 : La Détermination

Lorsqu'on aborde le sujet des héroïnes de Disney, l'un des premiers thèmes abordés est souvent l'histoire d'amour entre elles et leurs princes, une manière de représenter leur lutte pour être autonome : « Underlying the courtship is thus the princess's struggle for autonomy and her function of representing that autonomy » (Do Rozario, 2004, p. 50). Ainsi, si on observe les traits psychologiques attribués aux héroïnes au lieu de se cantonner à leur rapport au prince, on remarque que les héroïnes de la Renaissance sont avant tout des filles déterminées. Elles présentent, dès leur entrée dans le monde extraordinaire (lorsqu'elles quittent le lieu où elles ont grandi et qu'elles connaissent), une volonté d'accomplir le but qu'elles s'étaient donné, et prennent les moyens nécessaires pour ce faire.

Dans le cas d'Ariel (*The Little Mermaid*, 1989) :

« her determination to live in the human world and to marry the human prince with whom she has fallen in love mean that she must overcome enormous obstacles, including growing legs, learning to walk, coming to understand and adjust to a whole new way of life, and living in a world in which she (literally) has no voice. » (Davis, 2006, p. 176)

Pour Belle (*Beauty and the Beast*, 1991), sa détermination se traduit par son entêtement à faire libérer son père en prenant sa place dans les cachots de la Bête. Pocahontas (*Pocahontas*, 1995), pour sa part, utilise sa détermination pour combattre les mauvaises intentions d'autrui et développer une relation avec John Smith, malgré les avertissements de son père, permettant non seulement d'arrêter la guerre qui oppose les Powhatans et les colons blancs, mais aussi d'établir la communication et le respect entre les deux clans (Davis, 2006, p. 176). Finalement, Mulan (*Mulan*, 1998) expose sa détermination en remplaçant son père dans l'armée chinoise, malgré le fait qu'elle soit une femme et que sa famille s'oppose à ce qu'elle exprime une opinion sur la participation de son père infirme à la guerre.

Dans les quatre cas, la détermination s'affirme en opposition au refus d'un parent. Les parents chez Disney représentent l'ordre de la communauté dont parle Hudson dans son analyse du périple de la vierge. Ce genre d'opposition et de transgression des règles établies par un

parent n'est pas un sujet nouveau chez Disney. On a pu voir le même genre de situation lorsqu'Aurore (*Sleeping Beauty*, 1955) parle au Prince Philippe dans la forêt malgré que les fées qui s'occupent d'elle lui aient formellement interdit d'adresser la parole à un étranger. Ou encore dans le cas de Cendrillon (*Cinderella*, 1950) qui, après s'être fait détruire sa robe et ses bijoux pour le bal et ainsi se faire refuser la permission d'y aller par sa belle-mère, se rend tout de même au bal grâce à l'aide de sa bonne fée marraine. Cependant, ce qui différencie les princesses de la Renaissance des princesses de la période classique est justement la détermination. Là où Aurore a refusé de continuer sa discussion avec le prince à cause de l'avertissement des fées, et là où Cendrillon a eu besoin de l'aide magique et de l'encouragement de sa bonne fée marraine pour aller au bal, les princesses de la Renaissance ont accompli leur but grâce à leur volonté et leur détermination.

Rappelons que les héroïnes n'arrivent chez Disney qu'à partir de la Renaissance. Auparavant, la majorité des protagonistes féminins chez Disney font partie de l'archétype de la vierge. Toutefois, il est intéressant, comme nous l'avons fait plus tôt avec la comparaison entre Mulan et Pinocchio, d'observer comment une même thématique a été utilisée dans deux périodes différentes et pourquoi un personnage peut être qualifié d'héroïque et l'autre non.

Prenons par exemple les cas de Belle (*Beauty and the Beast*, 1991) et de Cendrillon (*Cinderella*, 1950). Les deux sont de jeunes femmes qui sont contraintes à rester enfermées dans un lieu hostile. Cendrillon est traitée comme une esclave dans sa propre maison depuis la mort de son père (implicitement on peut assumer que cela fait une dizaine d'années environ, selon la représentation de Cendrillon et de ses demi-sœurs à ce moment au début du film). Lorsque son plan pour aller au bal est défilé par sa cruelle belle-mère, Lady Tremaine, la réaction de Cendrillon est de pleurer. La seule chose qui la tire de ses lamentations est l'apparition de sa marraine la bonne fée qui lui fournit les vêtements et le moyen de transport nécessaire pour qu'elle aille au bal. Cette aide magique est étrange et inexplicable puisque nulle part auparavant dans le récit il n'a été mentionné que la magie existe dans cet univers et l'intervention semble sortir de nulle part. À l'opposé, lorsque Belle se fait enfermer dans les cachots de la Bête, elle ne se considère jamais comme une victime. Elle se bat sans relâche avec lui, refuse de lui parler lorsqu'il est agressif avec elle, explore le château, discute avec les serviteurs et crée même une amitié avec eux. Elle trouve aussi la force de travailler sur le caractère de son geôlier et chercher

plus loin que sa façade de monstre. Elle n'attend pas une intervention divine qui viendra la délivrer, elle crée elle-même ses possibilités. Elle réussit même à s'enfuir par elle-même, la seule chose la ramenant au château étant son sens de la loyauté envers la Bête qui lui a évité une mort certaine. C'est par sa détermination que Belle se distingue de Cendrillon dans le rôle de la captive parce qu'elle prend des risques et fait des choix pour améliorer sa condition.

Par leur détermination, c'est leur voix que les princesses mettent de l'avant et le meilleur exemple de cette qualité est sans doute Ariel (*The Little Mermaid*, 1989) pour la Renaissance. On peut la comparer à Aurore (*Sleeping Beauty*, 1955) puisque les deux possèdent plusieurs points communs : les deux sont princesses dans un royaume menacé par une sorcière, des personnages centraux à l'histoire. Les deux sont surprotégées par leurs tuteurs et cherchent à trouver, entre autres, l'homme de leur vie. Aussi, leur voix a une importance particulière pour leur potentiel amoureux. C'est en chantant dans la forêt qu'Aurore attire Philippe, alors que l'existence d'Ariel est gravée dans l'esprit d'Éric grâce à la chanson qu'elle lui chante après l'avoir sauvé. Sa voix l'a tellement marqué qu'Éric ne reconnaît pas Ariel lorsqu'il la revoit, puisque « he fell in love with her voice, not her looks » (Dockterman et Stampler, 2014).

La preuve en est faite lorsqu'Éric revoit la sirène maintenant devenue humaine. Précédemment dans le film, Ariel avait sauvé Éric de la noyade et lui avait chanté une partie de *Part of your World* avant de retourner dans l'océan. Éric avait vu et entendu Ariel, mais il est incapable de la reconnaître physiquement. Il répète plusieurs fois dans le film qu'il recherche la femme à la magnifique voix qui l'a sauvé de la noyade. De ce fait, Éric montre clairement l'importance qu'il accorde à la voix d'Ariel puisque « it is not until Ariel regains her voice that Eric recognises her as the « woman » he loves » (Davis, 2006, p. 179). La réflexion sur la voix d'Ariel est poussée plus loin, dans un article d'Eliana Dockterman et Laura Stampler nommé « The Little Mermaid : Not as Sexist as You Thought It Was » (2014). Bien que le caractère féministe du film fait l'objet de débats parmi les discussions de culture populaire, la lecture proféministe de Laura Stampler me semble à propos : Éric, dans son refus d'embrasser Ariel dans les premiers jours de leur rencontre, montre non pas qu'il est timide, mais plutôt qu'il la respecte. « [He] flat-out says he believes that Ariel lost her voice as a part of some big event. So when he doesn't want to immediately lock lips with the feisty mute, it's because he doesn't want to take advantage of a recent trauma victim » (Dockterman et Stampler, 2014).

On peut aussi voir cette scène, qui montre en premier lieu la sensibilité et le respect d'Éric, comme un message sur le consentement, soulignant qu'on ne doit pas faire d'avances de type sexuel à une personne qui ne peut consentir verbalement à l'acte proposé.

Cependant, le trait qui les relie le plus est que, dans le monde où elles évoluent, leur opinion n'est pas tenue en compte. Lorsque son opinion diverge des plans que les fées avaient préparés pour elle, Aurore exprime son désaccord en s'enfermant dans sa chambre pour pleurer sur son lit, avant de se résoudre à accepter à contrecœur le plan des fées. Lorsque Triton, le père d'Ariel, lui interdit de s'approcher à nouveau des humains et qu'il détruit la caverne d'objets de la surface, la réaction d'Ariel est canalisée dans sa colère pour avoir le courage de demander l'aide d'Ursula, la sorcière de l'océan. Malgré que cela ne s'est pas avéré être la meilleure option, la détermination d'Ariel est ce qui la distingue de la résilience passive d'Aurore. *The Little Mermaid* a retiré la voix de son héroïne pour mieux montrer à quel point elle était importante, et que c'est un atout pour lequel on doit se battre et défendre sa valeur. C'est par sa détermination à atteindre son but qu'Ariel a pu se prouver comme réelle maîtresse de son destin.

2.3 : Activité VS passivité

Ici, il faut comprendre qu'une participation active signifie que le personnage participe à faire avancer l'histoire par ses actions, alors qu'une participation passive signifie que le personnage fait partie de l'histoire sans influencer directement le récit. Ainsi, puisque le personnage passif ne participe pas à l'avancement de l'histoire, le héros ou l'héroïne, tel que nous l'avons défini au début de ce mémoire, ne peut appartenir à cette catégorie. De cette façon, on peut déjà remarquer qu'il y a une nette augmentation de femmes actives lors de la Renaissance de Disney grâce à l'apparition de la figure de l'héroïne. Les princesses-héroïnes de la Renaissance font preuve d'une présence beaucoup plus active que leurs comparses de la période classique. En effet, lorsque confrontées à un obstacle, les quatre héroïnes-princesses de la Renaissance prennent la situation en mains. Ariel (*The Little Mermaid*, 1989) se rend chez Ursula pour signer un contrat qui lui permet de devenir une humaine et de trouver un endroit où sa voix est écoutée et valorisée. Belle (*Beauty and the Beast*, 1991) confronte la Bête à chaque occasion qui s'offre à elle, alors qu'elle est prisonnière de son château, afin de ne jamais se

considérer comme une victime. Cependant, c'est à travers les personnages de Pocahontas (*Pocahontas*, 1995) et Mulan (*Mulan*, 1998) que l'on remarque le mieux le choix conscient d'être actives.

Premièrement, les deux héroïnes se tiennent clairement en opposition contre leurs parents. Pas par désir de révolte comme dans *The Little Mermaid*, mais par respect d'elles-mêmes et de leurs familles. Pour Pocahontas, ce choix est présenté dans sa décision d'aller à l'encontre des recommandations de son père en refusant de marier Kocoum, puis en développant des liens avec un homme blanc en la personne de John Smith. Mulan, de son côté, refuse que son père infirme participe à l'effort de guerre, et prend donc sa place dans l'armée en se déguisant en homme.

Deuxièmement, les deux femmes n'hésitent pas à se sacrifier pour sauver une personne ou un pays tout entier. Ainsi, Pocahontas se place entre son père et John Smith pour protéger ce dernier et permet du même coup aux deux clans de cesser les hostilités et d'arrêter Ratcliffe. Quant à Mulan, lorsqu'elle se rend compte que le vilain Shan-Yu est toujours en vie et qu'il menace l'Empereur et la Chine, elle fonce droit au palais royal pour aviser les gens. De plus, elle le fait malgré que ses camarades l'aient laissée derrière lorsqu'ils ont appris qu'elle est une femme. Une fois au palais, lorsque personne ne veut écouter ses avertissements, elle prend la situation entre ses mains, même si cela signifie qu'elle sauve la Chine seule.

Ces héroïnes viennent s'inscrire diamétralement à l'opposé des personnages féminins de la période classique telles Blanche-Neige (*Snow White and the Seven Dwarfs*, 1937), Cendrillon (*Cinderella*, 1950) et Aurore (*Sleeping Beauty*, 1959). Bien qu'étant les rôles-titres de leurs histoires, ces trois princesses ne participent que très peu à l'avancement de leurs récits. Blanche-Neige, bien qu'elle s'enfuit dans la forêt pour échapper à sa méchante belle-mère la Reine, devient presque un second rôle lorsque les nains font leur apparition dans l'histoire. On la voit tenir maison en préparant la nourriture et faisant le ménage, mais elle ne combat pas elle-même la Reine, ni ne prend de moyens pour que cette dernière ne puisse l'atteindre. Pour Cendrillon, c'est la Bonne Fée Marraine et ses amis les animaux qui lui permettent d'avancer dans le récit. Lorsque sa demande d'aller au bal est refusée par sa belle-mère et que sa robe et ses accessoires sont détruits par ses demi-sœurs, Cendrillon répond à ce refus en allant pleurer dans le jardin. Or, arrive sa Bonne Fée Marraine qui transforme les haillons de Cendrillon en robe de bal et lui

fournit un carrosse et des valets pour se rendre au bal. De plus, lorsque le Duc fait la tournée des maisons pour trouver la femme mystérieuse dont le prince est amoureux, il faudra l'aide des différents animaux dont elle s'occupe pour lui permettre de s'échapper de sa tour et d'essayer la pantoufle de verre. Finalement, Aurore aussi fait part de ses désirs par le biais des larmes. Après avoir rencontré Philippe dans la forêt et lui avoir donné rendez-vous dans la chaumière où elle vit, Aurore apprend qu'elle est déjà promise à un autre par son statut royal. Or, au lieu de débattre avec ses tuteurs sur ses désirs et buts personnels, elle suit avec résignation les trois fées au château de ses parents.

Ici, les trois princesses des exemples précédents nous montrent deux choses. Premièrement, bien qu'elles soient les personnages principaux de leurs films, elles peuvent être passives. Deuxièmement, c'est la réelle différence entre les rôles masculins et les rôles féminins durant la période classique (Davis, 2006, p.109). De plus, même à travers le mouvement on voit l'implication de l'héroïne dans son histoire. On passe des princesses classiques qui pratiquent leurs tâches ménagères en virevoltant comme dans un ballet à Ariel qui sauve Éric de la noyade telle une sauveteuse ou Pocahontas qui plonge d'une cascade et qui court dans la forêt (Do Rozario, 2004, p.46-47). Ainsi, « they enact a shift from the "princesses" of ballet to the "heroes" of sport. Heroism, egalitarianism and autonomy are slipped into the conventions of Disney princesshood » (Do Rozario, 2004, p. 47). De cette façon, Ariel, Belle, Pocahontas et Mulan, en tant qu'héroïnes de la Renaissance, se lancent dans l'action sans attendre l'aide de qui que ce soit, et se distinguent ainsi des personnages féminins du passé qui restaient campés dans des rôles passifs.

2.4 : Libération sexuelle et la place de l'amour

Une thématique grandement présente durant la Renaissance de Disney par rapport à la période classique est la libération sexuelle. Par ce phénomène, l'image de la femme asexuée a commencé à laisser sa place à l'image de femmes plus en contrôle de leur sexualité et leurs désirs tout en étant considérée comme de bonnes personnes. Car l'idée qu'une femme puisse avoir des désirs existe depuis bien longtemps... chez les vilaines. Des personnages comme la belle-mère de Blanche-Neige étaient bien au fait de la portée de leur *sex-appeal*, mais

l'utilisaient pour de mauvaises raisons. Dans le cas de Blanche-Neige, la Reine était motivée par l'idée d'être la plus belle et la plus convoitée des hommes pour demander l'assassinat de sa belle-fille.

Longtemps, cette image de la femme en contrôle de sa sexualité a été négativement associée à celle de la femme fatale. Dans les films de la période classique de Disney, l'affirmation sexuelle était réservée aux opposantes (par exemple : la Reine (*Snow White and the Seven Dwarfs*), Maléfique (*Sleeping Beauty*), ou Lady Tremaine (*Cinderella*)). Ces femmes fatales utilisaient le premier potentiel amoureux de la princesse contre cette dernière pour manipuler le royaume selon ses intérêts (Do Rozario, 2004, p.43). On voit cet exemple avec Maléfique qui capture le Prince Philippe, ou même au début de la Renaissance dans le contrat d'Ursula avec Ariel. Or, la représentation de la libération sexuelle chez Disney a évolué au sein de la Renaissance.

Chez les héroïne de la Renaissance, Ariel est celle chez qui cette libération sexuelle est la moins présente, puisque comme le dit Davis, Ariel « is assuredly old enough to be aware of herself as a sexual being, although her confidence in her maturity and her feeling it necessary to declare that she is « not a child » demonstrate that, in many ways, she is still a girl » (Davis, 2006, p. 177). Ariel est le dernier exemple de jeune fille devant affronter la femme fatale durant la Renaissance Disney⁶. Cependant, les deux cas les plus importants concernant la libération sexuelle sont Pocahontas et Megare.

Premièrement, Pocahontas ne termine pas son histoire avec son potentiel amoureux puisqu'elle prend la décision de rester avec son peuple alors que John Smith doit retourner en Angleterre pour faire soigner ses blessures. Malgré l'intérêt qu'elle porte pour John Smith, l'amour passe après sa quête de trouver sa place dans le monde. De plus, Pocahontas « has a mature, confident sexuality which she expresses comfortably » (Davis, 2006, p. 185). Elle prend souvent les devants dans sa relation avec John Smith, étant souvent à l'origine des baisers qu'ils s'échangent. Elle ne cache pas ses sentiments pour John Smith et ne semble pas gênée par ces derniers non plus. Agissant ainsi, Pocahontas s'éloigne de l'image de la jeune femme prude,

⁶ Cette thématique réapparaît dans *Tangled* (Byron Howard, Nathan Greno, 2010) où Rapunzel doit se libérer de l'emprise de Gothel sur sa vie afin de devenir une adulte libre.

telle Blanche-Neige, qui éprouve des sentiments pour un homme, mais les cache par souci de conventions sociales. « [This] ability to express her romantic and sexual feelings, however, is never over-emphasised, but is shown as being part of her wisdom and self-awareness » (Davis, 2006, p. 185).

Deuxièmement, le cas de Megare montre bien l'évolution de la conception de la maturité sexuelle chez les personnages féminins de Disney, autant du côté de la vilaine que de l'héroïne. La première fois qu'elle apparaît dans l'histoire, elle joue de sa séduction, agissant comme la femme fatale de la période classique, pour obtenir des informations sur Hercules. Elle surprend le regard d'Hercules sur elle puis se penche pour essorer ses cheveux dans la rivière et se relève doucement sur un contre-jour qui découpe sa silhouette d'un halo de lumière (voir Figure 6).

« Illustration retirée »

Figure 7. Megare découpée par la lumière

Trois plans plus tard, on voit Hercules s'approcher d'elle alors qu'elle est de dos, mais puisqu'elle ne plie pas ses genoux en se penchant, cela place ses fesses en évidence dans une position aguichante (voir Figure 7).

« Illustration retirée »

Figure 8. Megare utilise sa sexualité pour attirer Hercules

Quelques plans plus tard, nous voyons Hercules arriver de face en cadrage américain et la seule partie de Megare qui apparaît dans le cadre est ses fesses, qu'elle bouge de droite à gauche (voir Figure 8). Dès qu'Hercules est assez près, elle se relève et la façon dont elle le fait rappelle la scène iconique de *Gilda* (Charles Vidor, 1946) où Rita Hayworth se relève en renversant sa tête vers l'arrière. Cette scène qui joue beaucoup sur le *sex-appeal* de Hayworth et qui est ici transposée sur le personnage de Megare souligne cette sexualité et la séduction mise dans le mouvement. Alors qu'elle se repenche vers l'eau de façon langoureuse, elle demande à Hercules « Alors, y a-t-il un nom qui accompagne ces rutilants muscles pectoraux? » (chapitre 14, *Megara*, 00:35:11) (voir Figure 9). La scène de séduction continue ainsi jusqu'au départ de Megare que l'on voit partir de dos et dont le déhanchement est fortement accentué. Bien entendu, les spectateurs apprennent durant la scène suivante que Megare travaille pour le vilain Hadès alors qu'elle lui remet les informations qu'elle a acquises sur Hercules.

« Illustration retirée »

Figure 9. Cadrage découpant Megare

« Illustration retirée »

Figure 10. Attitude femme fatale de Megare

Comme nous le verrons au prochain chapitre, Megare fait partie des vilains qui sont devenus héros ou héroïne au courant de leur récit. Or, durant cette transformation, elle ne perd pas de cette maturité sexuelle qu'elle a démontrée plus tôt dans le film, mais change plutôt la façon dont elle l'exprime. Alors qu'au début du récit elle utilise sa sexualité et sa sensualité pour

manipuler Hercules, Megare les utilise plus tard pour exprimer son affection sincère pour Hercules et démontrer un rôle actif dans leur relation. C'est cette réalisation qu'elle aime Hercules et qu'elle désire être avec lui qui permet à Megare de changer finalement de camp et de se sacrifier pour sauver la vie du jeune homme. Ce faisant, Megare rappelle l'idée que la sexualité était auparavant associée avec le rôle de la vilaine de l'histoire, mais que de s'affranchir de cette méchanceté et de devenir une héroïne ne signifie pas de laisser derrière cette sexualité, mais plutôt de l'utiliser à de meilleures fins.

Ainsi, Pocahontas et Megare incarnent ce virage chez Disney en affirmant leur sexualité comme elles l'entendent, mais aussi en ne plaçant pas l'amour comme but unique de leurs quêtes. Elles ont montré que de démontrer du désir et de participer activement au sein de leur couple sont des choses qui sont récompensées durant la Renaissance Disney. Cela renverse la tendance de punir ou de déconsidérer les personnages féminins à la sexualité libre de la période classique, comme chez la Reine (*Snow White and the Seven Dwarfs*, 1937) dont la vanité est punie par la mort, ou chez Tinker Bell (*Peter Pan*, 1953) dont l'image très sexualisée est associée à son terrible tempérament et à sa jalousie.

En parallèle de la libération sexuelle des héroïnes de la Renaissance, on peut noter aussi la place qu'occupe l'amour dans leurs préoccupations, à savoir qu'il représente la dernière pièce du casse-tête de leur vie plutôt que le but à atteindre ou ce qui leur permet de devenir héroïnes.

Chez les héros masculins de la Renaissance, le point qui les rassemble le plus, suivant Davis, c'est que l'amour romantique fait ressortir le meilleur d'un homme (Davis, 2013, p. 70-71). En effet, les quatre héros de la Renaissance se trouvent à évoluer grâce à Nala, Megare, Pocahontas, et Jane. Sans sa rencontre avec Nala, Simba n'aurait pas connu l'ampleur des problèmes que le règne de Scar a créé pour la Terre des Lions, mais aussi, il n'aurait pas trouvé le courage de se battre pour reprendre sa place de roi. Il en va de même pour Tarzan. Son monde paisible est chamboulé par l'arrivée de Jane dans sa vie. Grâce à elle, il apprend littéralement à devenir un homme alors qu'elle lui enseigne à parler anglais et qu'elle lui donne des leçons sur l'Europe contemporaine.

Chez John Smith aussi on voit qu'il s'élève grâce à l'amour d'une femme. C'est sans doute le point le plus important de la comparaison entre lui et Philippe que nous avons soulevé

plus tôt. Lorsque l'on rencontre John Smith, il est déjà un héros pour sa communauté de par ses exploits de guerre (et rappelons qu'une partie de la définition de l'héroïcité tient du contexte socioculturel dans lequel il apparaît). Or, puisque l'histoire présentée dans *Pocahontas* se déroule sur les terres qui deviendront plus tard la Virginie, ce statut de héros ne tient pas dans le nouveau contexte socioculturel dans lequel il est inscrit. Lorsqu'il rencontre Pocahontas pour la première fois, il l'entend avant de la voir et prépare son arme pour attaquer « le sauvage » qui rôde autour de lui. Néanmoins, lorsqu'il se dresse pour faire face à « ce sauvage » il découvre Pocahontas. C'est cette rencontre qui changera sa vie (Davis, 2013, p. 123). De prime abord, il est persuadé que sa manière de vivre est meilleure que celle de Pocahontas et lui propose de lui enseigner comment améliorer sa qualité de vie. Cette idée colonisatrice n'impressionne en rien Pocahontas, qui lui enseigne à son tour des valeurs et un autre mode de vie :

« she educates Smith, teaching him to empathise with and respect other groups and cultures, and to recognise that his way is not necessarily the better way, not least because he thinks of the land and animals as things that can be used and claimed and possessed, whereas she is aware of them as living things. » (Davis, 2013, p. 123)

Ce message qui prend part dans la chanson *Colors of the Wind* amorce le début d'une réflexion chez Smith non seulement sur l'écologie et l'environnement, mais sur la tolérance et l'acceptation des différentes cultures. Lui qui arrivait en colonisateur, affirmant que lui et son peuple détenaient la clé à tous les problèmes, réalise tout à coup que les Anglais ont beaucoup à apprendre du peuple Powhatan.

L'exemple le plus probant, néanmoins, reste celui d'Hercules. Après le montage de la chanson *From Zero to Hero*, Hercules se rend auprès de la statue de son père Zeus pour lui raconter tous ses exploits et lui dire qu'il attend depuis si longtemps le jour où il pourra rejoindre les dieux sur l'Olympe parce qu'il a prouvé qu'il était un vrai héros. Zeus lui explique que le statut de célébrité n'est pas ce qui fait d'un homme un héros, malgré qu'Hercules ait vaincu plusieurs monstres. Le statut de héros est attribué à Hercules plus tard dans le film lorsqu'il risque sa vie pour sauver celle de Megare. Ce sacrifice est important puisque, malgré la bonne nature d'Hercules, c'est le premier acte réellement désintéressé qu'il pose. Tous les combats qu'il a menés auparavant dans le film étaient dans le but d'atteindre le titre de héros pour pouvoir

retourner sur le mont Olympe. Son amour pour Megare est ce qui lui a permis de devenir le héros qu'il était destiné à être. Ainsi, « for these boys, what is important is that each is beginning to fulfil – or at least knows with certainty that he will one day fulfil – this most adult step: the finding of a mate and the creation of a family » (Davis, 2013, p. 84). Non seulement Nala, Megare et Jane ont permis à ces trois héros de la Renaissance d'atteindre le titre de héros, elles ont aussi aidé ces derniers à trouver leur place dans le monde. Ainsi, c'est réellement la femme qui fait ressortir le statut de héros de ces hommes.

2.5 : Les transformations des héros et héroïnes durant la Renaissance

En définitive, on peut clairement remarquer un changement dans la psychologie et le rôle social des héros et héroïnes à partir de la Renaissance. Le point central de pratiquement tous les héros et héroïnes de la Renaissance est de trouver leur place dans le monde, contrairement à leurs prédécesseurs de la période classique qui essayaient plutôt de se conformer aux attentes de leur communauté. La détermination d'Ariel lui a permis d'affirmer sa voie/voix autant dans un environnement où elle était tenue pour acquis que dans un monde où on lui avait retiré sa voix, contrairement à Aurore qui attendait passivement qu'un prince la sauve de son ennui. C'est aussi la détermination de Belle de ne pas se considérer comme une victime dans une prison, combattant tous les jours pour qu'elle soit écoutée et respectée, qui la distingue de Cendrillon, prisonnière de sa propre maison et nécessitant une intervention divine pour se sortir de sa misère. Finalement, c'est le besoin viscéral de Mulan de trouver sa place dans sa communauté pour apporter l'honneur à sa famille qui la pousse à tenter de recréer les modèles idéaux de la femme et de l'homme de sa communauté pour finalement trouver son essence quelque part entre les deux. Ce faisant, elle se distingue de Pinocchio qui, face à la problématique d'être un « vrai petit garçon » se contente de recréer les valeurs qui lui ont été dictées pour le devenir. Les princesses de la Renaissance participent à cette nouvelle image de la femme chez Disney en fournissant des exemples positifs et diversifiés de ce qu'est être une femme : la voix d'une femme est son atout le plus important en société ; l'intelligence et la curiosité sont de bonnes qualités à avoir ; une femme n'a pas besoin d'un homme pour être

complète ou compétente dans un rôle dirigeant ; une femme n'est pas obligée de répondre à l'image que l'on se fait d'une femme pour en être une.

Nous avons aussi abordé comment leur niveau d'activité a augmenté au courant de la Renaissance, leur permettant d'accéder à l'archétype de l'héroïne, mais aussi comment elles ont développé leur maturité sexuelle pour séparer cette notion des vilaines de la période classique et leur rôle de femme fatale.

Du côté des héros, on a vu que dans le cas de Taram, le passage à l'âge adulte est avant tout un changement psychologique. Il doit faire le chemin de découvrir ce qu'est être un homme et un héros avant de pouvoir physiquement le devenir. L'éveil de la sexualité de Taram n'est qu'un supplément à l'histoire et n'est pas une réelle quête dans sa vie, dans le même sens que les princesses de la Renaissance. À l'opposé, Hercules, Simba, et Tarzan s'apparentent plutôt aux princesses de la période, en ce sens où l'amour devient leur priorité. Les hommes se font offrir la possibilité d'avoir un parcours attribué auparavant aux femmes tout en gardant leur virilité et leur force. Leur arrivée à l'âge adulte ne marque pas leur ascension au titre de héros, puisque ce n'est que la rencontre de leur partenaire qui les élèvera à ce niveau.

Nous avons aussi vu que Philippe se lance dans son périple du héros afin de sauver la princesse. Puisqu'il est le prince, c'est sa tâche dans le récit que d'être celui qui effectue le sauvetage. De plus, c'est son impulsivité (il quitte sa route pour trouver la femme qui chante dans la forêt) et son entêtement (il tient tête à son père pour choisir la femme qu'il désire) qui motivent sa quête. Or, du côté de John Smith, c'est plutôt sa capacité à approcher une nouvelle culture et démontrer de la tolérance et de la patience. John Smith délaisse le rôle du colonisateur au courant de son récit, alors que Philippe reste sensiblement le même au courant de son récit. Cependant, John Smith s'élève grâce à l'amour d'une femme, tout comme les autres héros de la Renaissance.

Finalement, ce que l'on a appris lors de ce chapitre c'est que les héroïnes doivent s'affirmer et prendre leur place comme individus, au lieu de jouer un rôle dans leur communauté, tandis que pour les hommes, c'est l'inverse : ils doivent contenir leur individualité qui s'exprime trop et les marginalise (en les plaçant au-dessus de la société comme héros spéciaux et doués) et s'ouvrir à une femme avec qui ils fonderont une cellule familiale, qui est une espèce de

compromis entre l'individuel et le collectif. Les changements observés pendant ce chapitre sont résumés dans le Tableau III ci-dessous.

Toutefois, ce ne sont pas tous les héros, les héroïnes, et les changements qui sont couramment abordés dans la littérature qui traite de Disney. Dans le prochain chapitre, nous aborderons les héros qui débutent leur histoire avec des caractéristiques qui ne les inscrivent pas automatiquement dans l'archétype du héros pour les spectateurs. Nous verrons aussi au niveau du récit lui-même comment le changement chez le héros et l'héroïne s'est illustré, notamment à travers le schéma actantiel et la façon dont le récit récompense ou punit ses personnages.

Tableau III. Comparatif des changements entre les deux périodes analysées

Période classique	Période de la Renaissance
Les princesses doivent se conformer à leur communauté	Les princesses doivent trouver leur place singulière dans le monde
Le prince est soit le héros, soit l'objet de la quête	Le prince est un allié et aide à affronter le vilain de l'histoire
Le héros reste au même stade physique durant toute l'histoire	Trois héros passent physiquement de l'enfance à l'âge adulte durant le récit
Les femmes cherchent l'homme qui les aidera à les élever dans leur condition de femme	Les hommes cherchent la femme qui les aidera à les élever dans leur condition d'homme
Trouver un homme est une priorité pour les femmes	Trouver un homme n'est qu'un complément dans la vie des femmes, pas le but à atteindre

Chapitre 3 : La Renaissance des héros et héroïnes

Nous avons vu dans le chapitre précédent un virage dans la représentation des caractéristiques psychologiques et sociales des héros et héroïnes lors de la Renaissance de Disney. Or, nous avons abordé jusqu'à présent des personnages dont le statut de héros ou d'héroïne est plus facilement reconnaissable par un mélange de leur rôle de protagoniste, de leur bonté, et de la détermination qu'ils démontrent dès le début de leurs parcours. Or, certains héros ne présentent pas ces qualités... du moins au début du film. Dans ce chapitre, nous aborderons les héros et héroïnes qui, de prime abord, ne semblent pas correspondre à l'idée que nous nous faisons habituellement de l'héroïcité, que ce soit au niveau psychologique ou social. La présentation de ces cinq héros et- une héroïne absents du deuxième chapitre, dans les points 3.1 et 3.2, nous permettra d'exemplifier les transformations des héros et de l'héroïne avec la Renaissance Disney, que nous détaillerons dans les points 3.3 et 3.4, soit quels changements se sont effectués au niveau du schéma narratif des héros, mais aussi comment on a combiné les archétypes du héros et de la vierge pour donner naissance à un nouveau modèle archétypal durant la Renaissance.

3.1 : Les diamants bruts : Robin des Bois, Bernard, Aladdin, Quasimodo

Les cinq héros et l'héroïne restants sont répartis en deux catégories. La première concerne les diamants bruts⁷ (Robin, Bernard, Aladdin, Quasimodo), qui défient les conventions avec leur approche personnelle de l'héroïsme : Robin et Aladdin prouvent que voler par dépit et non par envie ne les empêche pas d'avoir un cœur en or. De leur côté, Bernard et Quasimodo s'élèvent contre toutes attentes et exhibent le courage qui était enfoui en eux sans qu'ils ne le sachent. La seconde catégorie concerne les opposants qui deviennent un héros ou une héroïne (la Bête, Megare).

⁷ L'expression « diamant brut » renvoie à la définition d'Aladdin donnée par la Caverne aux Merveilles dans *Aladdin* et qui signifie que derrière ses allures ordinaires se cache une bonne nature qui attend l'occasion de briller.

3.1.1 : Les voleurs : Robin des Bois et Aladdin

En premier lieu on retrouve les voleurs, personnifiés par Robin des Bois (*Robin Hood*, 1973) et Aladdin (*Aladdin*, 1992). Les deux personnages sont présentés comme des hommes généreux, insoucians et rusés, qui volent par dépit et non par choix. Robin vole aux riches pour redonner aux pauvres depuis que le Roi Richard, parti en croisades, a été remplacé par son frère le Prince Jean (un personnage odieux et avare). Dans le cas d'Aladdin, Davis le décrit comme un jeune homme qui vit dans la rue et qui doit faire tout ce qui est en son pouvoir pour réussir à survivre, sans toutefois perdre sa nature généreuse et aimante (2013, p. 110). Et par toutes ces entreprises pour réussir à survivre, Aladdin développe son ingéniosité et son intelligence. Seulement, Aladdin partage deux traits très spécifiques aux héros et héroïnes de la Renaissance : il cherche sa place dans le monde, et il est motivé par la quête de l'amour. Pour ces deux raisons, il sent le besoin de mentir en travestissant sa classe sociale pour se faire passer pour un prince et avoir le droit de demander la main de Jasmine, la fille du sultan. Ses mensonges deviennent de plus en plus une prison pour Aladdin et il est conscient qu'il devra ultimement dire la vérité afin d'accomplir ses rêves. C'est lorsqu'il réalise qu'il doit sacrifier l'apparence de prince qu'il avait créée pour devenir l'homme honnête qu'il est réellement, qu'Aladdin peut être avec Jasmine (Davis, 2013, 115). Il fait ce sacrifice et doit à la fois affronter Jafar pour sauver Jasmine, le Sultan et le peuple d'Agrabah, réalisant qu'il est le diamant brut annoncé par la Caverne aux Merveilles. Il lui faut toutefois allier les talents qu'il a acquis dans la rue avec les qualités plus nobles de sa personnalité (Davis, 2013, p. 115) pour atteindre le succès qu'il recherche et ramener la vie à la normale pour Agrabah.

L'exemple d'Aladdin amène à parler du cas de Robin des Bois. Comme mentionné précédemment, les deux personnages possèdent des qualités similaires, volant par obligation et non par choix. Contrairement à Aladdin, toutefois, Robin sait parfaitement où est sa place. Il doit être présent pour aider les habitants de Nottingham contre l'ignominie du Prince pendant l'absence du Roi Richard. Ici, Robin est motivé plutôt par la politique que par l'amour, quoique Belle Marianne occupe une grande place dans sa vie. Cependant, Belle Marianne ne joue pas le même rôle chez Robin que Jasmine le fait pour Aladdin. Robin et Marianne se connaissent depuis l'enfance et sont amoureux l'un de l'autre depuis cette période, qui s'est déroulée plusieurs années avant le début du récit. Toutes ces années éloignées l'un de l'autre n'ont pas

réduit leurs ardeurs, mais n'ont pas poussé Robin à entreprendre des actes héroïques non plus pour se joindre à elle. À la place, leur réunion mène presque à l'arrestation de Robin (puisque Robin tombe dans le piège du Prince Jean en se présentant au tournoi d'archers organisé par ce dernier pour le capturer (chapitre 9, [00:41:50 à 00:51:12])), et certainement à une hausse des taxes pour la ville de Nottingham. Ici l'amour est plutôt une source de danger et la cause d'une punition collective que l'élément qui pousse réellement le héros à se dépasser.

On remarque que la différence entre les voleurs des deux époques est au niveau de la place qu'ils occupent dans le monde. Robin fait ce qu'il a à faire et suit le chemin qu'il s'est tracé depuis bien longtemps. Aladdin, quant à lui, cherche encore sa voie et la trouve grâce à Jasmine qui lui permet d'exposer sa bonne nature au grand jour. Robin des bois et Aladdin ne cadrent pas avec l'image traditionnelle du héros par leur style de vie de voleurs et les techniques de manipulation qu'ils mettent en œuvre pour survivre.

3.1.2 : Ceux qui surmontent leurs peurs : Bernard et Quasimodo

Du point de vue psychologique, Bernard et Quasimodo n'exposent pas (au début du film) les qualités héroïques que nous avons vues au dernier chapitre (détermination, activité). Dans le cas de Bernard, il est présenté comme une souris timide et prudente, mais qui sait être brave lorsque c'est nécessaire. D'ailleurs, il sauve à plusieurs reprises Miss Bianca, sa collègue intrépide et fouguese, au péril de sa propre vie. Bernard possède des traits de caractère qui s'approchent plus d'un adjuvant que d'un héros (Davis, 2013, p. 101). Néanmoins, malgré ces qualités, Bernard est bel et bien un protagoniste et le héros de *The Rescuers*, alors que Miss Bianca est plutôt le mentor de ce dernier, le guidant à travers sa quête et l'encourageant à surmonter ses peurs. En effet, mettre Bernard sur cette liste n'était pas un choix qui se présentait aussi aisément que d'autres (d'où son inclusion dans ce chapitre-ci et non dans le chapitre précédent), surtout si on le comparait à Miss Bianca. Mais à bien y penser, malgré son caractère fougueux, Miss Bianca s'est mise la plupart du temps dans des positions délicates au courant des deux longs métrages, nécessitant des sauvetages de la part de Bernard à plusieurs reprises sans elle-même lui fournir un quelconque sauvetage en retour ou s'aider elle-même. Ainsi,

malgré ses peurs et ses superstitions, Bernard montre que la vraie bravoure n'est pas de ne pas avoir peur, mais plutôt d'accomplir sa quête malgré sa frayeur (Davis, 2013, p. 101).

De son côté, Quasimodo est loin de cette image du héros traditionnel. Son trait dominant est sans aucun doute sa sensibilité. On le voit en début de film reconforter un oisillon avant son premier envol. Il est aussi généreux et aimant envers ceux qui l'entourent. C'est le manque de confiance en lui, les préjugés et les années d'abus de Claude Frollo (le juge qui l'a pris sous son aile après qu'il ait causé la mort de la mère de Quasimodo) qui le freine dans son réel épanouissement. De plus, il partage beaucoup de points communs avec Simba, Hercules et Tarzan. Premièrement, même sans l'avoir jamais vu, il est reconnu par les gens de sa communauté (à la Fête des Fous pour Quasimodo [33m à 35m30s]) grâce aux histoires qu'on raconte sur le mystérieux sonneur de cloches de Notre-Dame ; deuxièmement, il doit affronter un homme qui vient de sa communauté (Frollo) et qui a un certain pouvoir sur lui (il est son tuteur); finalement, son existence est changée par la présence d'une femme de qui il est amoureux : Esmeralda. C'est sans doute le point le plus important de la ressemblance entre Quasimodo et les autres héros masculins de la Renaissance. Esmeralda est celle qui encourage Quasimodo à quitter les abus de Frollo pour s'entourer de réels humains qui lui montrent le respect et la bonté qu'il mérite. C'est son amour pour elle qui lui permet éventuellement de devenir ami avec Phoebus, le capitaine de la garde avec qui il a une amitié tendue par la jalousie.

Par contre, bien que toutes les actions de Quasimodo soient motivées par son amour pour Esmeralda, sa véritable transformation en héros lui viendra de l'idée qu'on a vue précédemment : que le héros quitte l'innocence de l'enfance pour utiliser les expériences qu'il a accumulées au cours de son aventure pour le mener sur la voie de l'âge adulte. Quasimodo utilise son amour pour Esmeralda, son amitié pour Phoebus, sa haine pour Frollo et la confiance qu'il a acquise tout au long de son parcours pour finalement affronter celui qui a été son maître toute sa vie et sauver non seulement ses amis, mais les gitans et la cathédrale Notre-Dame elle-même.

3.2 : De menaçants à héroïques : La Bête et Megare

Avec la Renaissance, on a pu voir un nouveau modèle de héros et d'héroïne faire son apparition. En effet, dans aucun film de Disney précédant 1989 on n'avait vu de héros ou d'héroïne qui débutait son histoire dans le rôle du vilain. Cela change avec la Bête (*Beauty and the Beast*, 1991) et s'est reproduit avec Megare (*Hercules*, 1997). Ces deux personnages ont en commun qu'ils débutent leur histoire dans le rôle d'un opposant dans la quête de l'autre héros ou héroïne du récit, puis sont transformés par ces derniers au courant du récit pour finalement atteindre le statut de héros ou d'héroïne. Notons que Megare est la seule femme de ce chapitre, puisqu'elle est la seule héroïne non-princesse de la Renaissance, ce qui lui a valu d'être écartée des études sur Disney. Pourtant, son parcours et celui de la Bête sont proches à plusieurs égards.

Premièrement, les origines de leur fourberie et méchanceté sont établies clairement grâce à la narration ou un personnage de l'histoire. Les origines de la Bête constituent la scène d'ouverture du film et l'on explique que pour punir le jeune prince de son manque d'empathie, une fée jeta une malédiction sur le château et ses habitants. La fée donna dix ans au prince pour aimer quelqu'un qui l'aimera en retour, sinon lui et ses serviteurs resteront une bête et du mobilier pour le restant de leurs vies. Belle arrive au château à l'aube de la fin de cette période de dix ans. Ce détail est important puisque l'attitude de la Bête n'a pu qu'empirer à mesure que la date limite approchait. Consummé par l'amertume et la colère, son attitude au début de l'histoire de Belle, quoiqu'inexcusable, est compréhensible. Il en va de même pour Megare. Lorsque son fiancé est décédé, Megare a vendu son âme à Hadès pour qu'il le ramène à la vie. Malheureusement pour elle, son fiancé l'a quittée pour une autre demoiselle, ce qui a laissé Megare amère et cynique, en plus des années de servitude aux côtés d'Hadès qui ont contribué à sa désillusion quand elle entre dans l'histoire d'Hercules. Dans les deux cas, la raison de leur manque d'humanité est mise en lumière pour valider plus tard que les deux pouvaient réellement changer, contrairement aux autres vilains.

Deuxièmement, leur évolution psychologique est non seulement importante dans leur histoire personnelle, mais dans le récit en soi. Cette transformation est apportée grâce à l'amour de l'autre qui deviendra éventuellement leur partenaire. Dans le cas de la Bête, son importance dans le récit est soulignée par sa présence dans le titre du film aux côtés de celui de Belle. *Beauty and the Beast* est d'ailleurs le premier film à présenter non seulement deux héros ou héroïnes,

mais aussi deux héros ou héroïnes qui forment un couple. Comme le remarque Davis, c'est lui qui se trouve au centre du récit : « it is his character development which is the major theme of the film, and it is his transformation back into a human which is the climax of the narrative » (Davis, 2013, p. 157). Au début de son histoire, la Bête est décrite comme étant égoïste, furieuse et tourmentée. Puis, avec l'arrivée de Belle, la Bête tente de changer pour la faire tomber amoureuse d'elle et lever la malédiction sur le château. Toutefois, c'est lorsqu'elle tente réellement de la connaître et qu'elle pense à elle en tant qu'individu et non en tant que moyen que la Bête laisse la douceur et les soins de Belle la changer. Elle en vient même à placer les besoins de Belle avant les siens lorsqu'elle la laisse quitter le château pour qu'elle retrouve son père malade. Elle la laisse partir malgré qu'elle soit convaincue que Belle ne reviendra pas et qu'elle condamne le château à subir la malédiction pour l'éternité. Par contre, Belle revient auprès d'elle et par son amour finalement avoué à la Bête, Belle la ramène à sa forme humaine et permet de briser la malédiction du château. « Beast's physical transformation can be linked with his being integrated into the society which [...] he shunned as beneath him » (Davis, 2013, p. 158-159).

Elle débute le film comme cet animal brutal et imposant tant par sa stature que son attitude. Or, avec la présence de Belle et sa bonne nature, elle apprend à s'ouvrir et s'adoucir et perd du même coup son côté sauvage pour « devenir un homme », au sens du *New man* « who can transform himself from the hardened, muscle-bound, domineering man of the '80s into the considerate, loving, and self-sacrificing man of the '90s » (Jeffords, 1995, p. 170). Ces changements dans l'attitude de la Bête n'ont pu se produire que par l'amour de Belle. Grâce à elle, la Bête a pu retrouver l'humanité qu'elle avait perdue plusieurs années auparavant.

Il en va de même pour Megare. Faisant elle aussi partie d'un couple de héros/héroïne, Megare n'a cependant pas le même niveau d'importance que la Bête dans son histoire. Au début du récit, elle est l'esclave d'Hadès qui est le véritable opposant d'Hercules. Néanmoins, son importance est non négligeable au niveau de l'évolution d'Hercules, et son évolution psychologique est aussi mise de l'avant : elle passe de son amertume et son cynisme, dûs à une trahison amoureuse, à un nouvel amour pour Hercules grâce à son innocence et sa candeur au courant du récit. C'est cette candeur qui permet à Megare de mettre de côté sa colère contre les hommes pour finalement se sacrifier (encore une fois) pour sauver Hercules. Par contre cette

fois-ci, l'objet de son affection éprouve pour elle le même amour et se sacrifie à son tour pour la sauver.

Megare possède aussi une caractéristique qu'on n'avait pas réellement observé antérieurement dans les personnages féminins de Disney : des défauts, soit son amertume et sa nature dure. Cependant, elle apprend au courant du récit à les surmonter et acquiert le statut d'héroïne grâce à son évolution et au sacrifice qu'elle est prête à faire. En aidant Hercules à trouver sa place et devenir un homme, Megare a pu redevenir une femme entière et heureuse. Contrairement au cas de la Bête, par contre, l'amour n'était pas un but à atteindre. Cet élément est en opposition directe avec la période pré-Renaissance, où ce sont les femmes qui recherchaient l'amour à tout prix.

L'idée qu'un personnage soit vilain en raison de circonstances passées ou présentes, mais qu'il puisse se racheter grâce à l'amour et exprimer son côté bon qui restait sous-jacent, est un message présenté pour la première fois dans les années 1990 chez Disney, et mène à une construction plus complexe de la psychologie des personnages.

3.3 : Un schéma actantiel qui se transforme

Les transformations du héros et de l'héroïne décrits dans le chapitre 2 et le chapitre 3 peuvent être rapportées au schéma actantiel pour bien identifier les grandes tendances qui sous-tendent ces transformations, au-delà du mouvement remarqué (et déjà discuté dans la littérature) du personnage féminin qui devient plus actif dans le récit durant la Renaissance.

Si on observe les cas de Philippe (*Sleeping Beauty*, 1959) et Robin des Bois (*Robin Hood*, 1973), ce qui est apparent est que le personnage féminin est l'objet de leur quête, ou une partie de l'objet de leur quête. En effet, lorsque le récit se tourne sur Philippe en le mettant dans le rôle du héros, son but est de sauver la princesse de son sommeil de cent ans. Pour Robin, il doit certes combattre les injustices commises par le Prince Jean, mais pour la première moitié du film il désire reconquérir le cœur de Dame Marianne.

Du côté de Bernard (*The Rescuers*, 1977) et Taram (*The Black Cauldron*, 1985), les personnages féminins sont plutôt les adjuvants à leurs quêtes, malgré qu'elles accompagnent

plus les héros qu'elles ne les aident réellement. Miss Bianca joue aussi le rôle du destinataire pour Bernard en le choisissant comme accompagnateur pour sa quête. Toutefois, même si Bernard était à la base l'adjuvant dans la quête de Miss Bianca, il se trouve à être le véritable héros qui accomplit la quête sans se mettre dans la position de celui qui doit être sauvé - comme le fait à plusieurs reprises Miss Bianca. C'est en opposition à cette représentation des femmes dans les schémas actantiels de la période classique que les héroïnes des années 1990 viennent finalement combler le poste de sujet de la quête principale. Leur quête est celle qui est suivie par le récit du film et, quoiqu'elles aient des alliés masculins comme dans l'exemple de Miss Bianca, ce sont elles qui mènent à bien l'objet de leur quête.

Néanmoins, il n'y a pas que les femmes dont le rôle ait changé d'objet de quête à adjuvant durant la Renaissance. L'homme servant de potentiel amoureux dans un récit mettant dans le rôle principal une femme participe à ce changement aussi. Si l'on se réfère à la période classique, les hommes sont souvent cantonnés dans le rôle d'objet de la quête tout comme les femmes l'étaient dans les films avec des hommes comme personnages principaux. Des exemples comme Cendrillon ou Blanche-Neige ont participé à cette utilisation de l'homme comme récompense à leur quête. Or, avec la Renaissance, on voit plutôt les hommes devenir des alliés et des partenaires aux héroïnes. Dans *The Little Mermaid*, bien qu'Éric soit souvent présenté comme l'objet de désir d'Ariel et que le but de cette dernière est de se faire embrasser par lui, on prend quand même le temps dans le film de montrer le développement d'une relation mutuelle et de présenter Éric avec une psychologie et des traits de personnalité. De cette façon, lorsqu'Ariel doit affronter Ursula à la fin du film, la participation active d'Éric est présentée comme l'aide d'un allié dans le combat final au lieu d'un *deus ex machina* pour sauver la princesse et accomplir le rôle d'objet de quête comme dans le cas de Blanche-Neige. Ainsi, la représentation des genres dans les années 1990 chez Disney tend à être plus ouverte quant à la place des hommes et des femmes dans les récits présentés.

De plus, on remarque deux autres changements au niveau du schéma actantiel des personnages de la Renaissance. Premièrement, les héros et héroïnes de cette période sont leurs propres destinataires et destinataires. En effet, chez les héros et héroïnes de la période classique, ces rôles de destinataires et destinataires étaient occupés par d'autres personnages. Par exemple, ce sont les fées qui envoient Philippe dans sa quête pour sauver Aurore. Bernard est mandaté

par Miss Bianca pour l'accompagner dans sa prochaine mission. Caer Dallben, le tuteur de Taram, est celui qui l'envoie en mission pour protéger Tirelire afin que le Seigneur des Ténèbres ne l'utilise pas pour trouver le chaudron magique. Or, pratiquement tous les héros et toutes les héroïnes de la Renaissance sont leurs propres destinataires et destinataires puisque la plupart débutent leur récit en tant que vierges (Hudson) et non en tant que héros/héroïnes (Campbell, Vogler) : ces personnages cherchent leur place dans leur communauté où ils ne cadrent pas, et se mandatent eux-mêmes, pour leur propre bonheur, à chercher leur voie ailleurs.

Deuxièmement, la plupart des héros et héroïnes de la Renaissance accomplissent une double quête. La première est de trouver leur place dans le monde. Or, pour tous les personnages qui ont débuté leur récit en tant que vierges et qui deviennent des héros ou des héroïnes à la fin du récit, une deuxième quête s'ouvre, avec un nouvel objet. Par exemple, lorsque Mulan est exposée en tant que femme devant son régiment, elle n'a plus à se cacher et à suivre la promesse de la vierge. Malgré le rejet de l'armée, elle réalise qu'elle seule peut à présent sauver la Chine, en avertissant son régiment que les Huns ont survécu à l'avalanche. Il en va de même pour Aladdin qui, après avoir réalisé que ses mensonges l'empêchaient d'être apprécié pour sa véritable nature, peut retourner à Agrabah et vaincre Jafar. Ce changement dans l'objet de la quête du héros et de l'héroïne en est un qui arrive à partir de la Renaissance Disney puisque durant la période classique, les personnages étaient présentés avec un seul but précis du début à la fin du récit (sauver la princesse, venger le peuple du Prince Jean, secourir une enfant, empêcher le Seigneur des Ténèbres d'utiliser le chaudron magique).

3.4 : Nouvel archétype : Le dépassement de l'apprenti

Au-delà du changement au schéma actantiel, il nous faut aborder l'évolution de l'archétype chez les protagonistes de Disney. On a vu au premier chapitre que plusieurs d'entre eux n'appartiennent pas à l'archétype du héros, mais plutôt celui de la vierge. La promesse de la vierge, théorisée récemment par Kim Hudson (2010), se distingue du périple du héros par la structure dramatique, qui est centrée sur l'évolution de la vierge au sein d'une communauté dans laquelle elle ne cadre pas. Elle doit se libérer de sa peur d'être elle-même pour embrasser sa vraie nature et atteindre l'amour et l'épanouissement personnel, entre autres, par l'éveil sexuel

et la spiritualité. Un bon exemple de vierge chez Disney est Cendrillon (1950). Elle débute son histoire dans une communauté qui ne reconnaît pas sa valeur et qui la traite comme une esclave ; lorsque l'opportunité du bal se présente, Cendrillon la prend afin de goûter un peu à la liberté. Cependant, sa rencontre avec le prince éveille en elle sa sexualité et lui donne envie de pouvoir vivre selon ses propres désirs. Ainsi, lorsque le Duc se présente chez elle pour retrouver la future femme du prince, Cendrillon profite de l'aide de ses amis animaux pour s'échapper de sa tour et essayer le chausson de verre. Contrairement au périple du héros, elle n'a pas à se sacrifier pour la cause en laquelle elle croit, et sa quête ne profite qu'à elle-même plutôt qu'à sa communauté.

La contribution d'Hudson, avec un deuxième archétype de protagoniste (la vierge) qui suit une deuxième structure narrative (la promesse), permet de rendre compte des transformations effectuées durant la Renaissance. Ces personnages débute dans une position d'apprenti, puisqu'ils doivent apprendre à être et réaliser cette promesse personnelle pour s'épanouir. Une fois cette étape complétée, ils ont dépassé le stade de l'apprentissage et sont prêts à agir en héros. Pour cette partie de l'analyse, nous nous concentrerons sur les exemples d'Aladdin (*Aladdin*, 1992), Quasimodo (*The Hunchback of Notre Dame*, 1996) et Mulan (*Mulan*, 1998).

Premièrement, les trois personnages représentent le chaos dans leurs communautés (Hudson, 2010) à cause de leur statut et leurs attitudes. Aladdin est un homme de la rue dans la ville d'Agrabah qui est obligé de voler pour se nourrir (chapitre 3, *Aladdin on the Run*, [00:07:19 à 00:09:20]). Ce faisant, il se retrouve souvent dans des démêlés avec la justice et est peu apprécié par les autres habitants de la ville. Quasimodo, quant à lui, est le sonneur de cloches de Notre-Dame qui est reconnu pour son aspect monstrueux (chapitre 1, « *The Bells of Notre Dame* »/ *Main Title*, [00:01:41 à 00:06:26]). D'ailleurs, c'est à cause de sa différence qu'il est tout d'abord nommé comme le roi des fous à la Fête des Fous puis qu'il est attaché et maltraité par les gardes de la ville. C'est pour éviter ce genre de spectacle que son tuteur Frollo lui interdit formellement de quitter les clochers. Pour Mulan, être une femme en Chine médiévale signifie que son opinion n'est non seulement pas tenue en compte par les hommes, mais aussi que la société attend d'elle qu'elle se taise. Donc, lorsque Mulan réclame au conseiller du roi de ne pas envoyer son père à la guerre, son père lui dit qu'elle lui fait honte et qu'elle doit se taire (chapitre

8, *A Proclamation from the Emperor*, [00:15:21 à 00:15:36]). Aussi, un peu plus tôt dans le film, on la voit se rendre chez la marieuse et créer une scène désastreuse. La marieuse lui dit qu'elle ne pourra jamais être une bonne épouse puisqu'elle ne répond pas à ces critères (chapitre 6, *The Matchmaker*, [00:09:07 à 00:11:25]). Les trois personnages cherchent leur place dans ce monde qui les rejette et devront ainsi trouver le moyen que leur véritable nature fasse surface.

Deuxièmement, les trois ont l'opportunité de briller et ils la prennent (Hudson, 2010). Alors qu'il se promène dans la ville, Aladdin tombe sur Jasmine qui est à deux doigts de se faire trancher la main. Il saisit alors l'opportunité de l'aider à se sortir du pétrin et l'emmène où il vit pour la cacher du marchand (chapitre 5, *Jasmine Runs Away*, [00:14:47 à 00:19:20]). Quasimodo exploite sa fenêtre d'opportunité à travers la Fête des Fous, telle que mentionnée plus haut, et il participe au concours du visage le plus laid de Paris pour Esmeralda (chapitre 7, *The Festival of Fools*, [00:20:53 à 00:26:13]). Pour Mulan, l'occasion de briller lui vient avec la conscription (chapitre 9, *Mulan's Choice*, [00:18:23 à 00:19:33]). Elle peut quitter sa communauté pour sauver son père, mais aussi pour entreprendre le voyage pour trouver sa véritable nature et la montrer au monde. Il est intéressant de noter qu'ici, les deux hommes entreprennent cette quête personnelle au nom de l'amour d'une potentielle compagne, alors que la femme le fait par amour pour son père. Cette constatation renvoie à ce qu'on a relevé plus tôt sur la place de l'amour dans les récits de la Renaissance de Disney, en ce sens où il est primordial dans la quête des hommes (Davis, 2013, p. 70-71), mais qu'il est une récompense chez les femmes qui ne le cherchaient pas (Davis, 2006, p.170).

Troisièmement les trois héros/héroïne sont découverts dans l'endroit où ils s'étaient permis de briller (Hudson, 2010). Dans le cas d'Aladdin, cela renvoie au moment où Jafar expose qu'il n'est pas un prince, mais véritablement un pauvre voleur, alors qu'Aladdin a passé le film à mentir à Jasmine sur son identité (chapitre 22, *Jafar in Power*, [01:13:39 à 01:13:23]). C'est aussi le moment où Frollo découvre que Quasimodo a aidé Esmeralda à s'enfuir de la cathédrale parce que Quasimodo a enfin rencontré un autre humain qui le considère avec affection (chapitre 21, *Another Visit from Frollo*, [01:03:17 à 01:04:19]). Pour Mulan, c'est lorsque sa véritable nature de femme est révélée à ses camarades et son capitaine alors que les femmes sont interdites dans l'armée (chapitre 24, *The Masquerade is Over*, [01:00:09 à 01:01:43]). Dans les trois cas, on exploite la trahison que le héros ou l'héroïne a commise envers

un autre personnage auquel il ou elle tient. Pour les deux hommes, ce sont les personnages féminins qui ont éveillé en eux leur sexualité et permis l'avancement de leur promesse de vierges. Pour Mulan, ce sont les hommes avec qui elle a réussi à tisser des liens et bâti une confiance alors qu'elle est encore en quête de son essence individuelle. Ces différents moments marquent un pivot déterminant dans les récits.

C'est à ce moment du récit que la vierge et le héros s'emmêlent. Les trois personnages ne sont plus sur le chemin de leur véritable essence alors que leur but n'est plus de se trouver eux-mêmes, mais de sauver la communauté qui autrefois les rejetait. C'est le moment où Aladdin réalise l'importance de l'honnêteté et l'erreur qu'il a commise en attendant de révéler son secret à Jasmine (chapitre 22, *Jafar in Power*, [01:13:39 à 01:15:10]). Il revient à Agrabah pour sauver ses alliés et la ville de Jafar. Pour Quasimodo, c'est le moment où il choisit de faire équipe avec Phoebus pour retrouver Esmeralda et les gitans pour les avertir que Frollo connaît leur position et s'y dirige pour les tuer (chapitre 21, *Another Visit from Frollo*, [01:05:41 à 01:06:40]). À ce moment, Quasimodo est conscient de l'amour qu'Esmeralda et Phoebus se portent et cesse donc d'agir en fonction de son amour pour elle, mais se tourne plutôt vers une amitié désintéressée comme motivation. C'est aussi le moment où Mulan se rend au palais royal pour avertir l'Empereur que Shan-Yu n'est pas mort et qu'il doit déjà se trouver sur les lieux pour le tuer (chapitre 27, *Indestructible Huns*, [01:04:32 à 01:05:59]). Elle n'a plus à jouer le rôle d'un homme soldat ou d'une future mariée. Elle peut ainsi trouver son chemin entre les deux genres pour s'affranchir de Ping (son personnage masculin qu'elle jouait pour être dans l'armée) et de la jeune fille à marier pour enfin être Mulan. Cet abandon total de la quête individuelle au profit du sauvetage de la collectivité n'appartient pas à l'archétype de la vierge; c'est le héros qui agit pour protéger la communauté. Ce pivot dans les archétypes représente la soudaine réalisation des personnages que leur présence peut faire changer l'histoire des autres (comme nous verrons dans le tableau IV plus bas).

Les trois héros/héroïne se dirigent ainsi vers « l'épreuve suprême » (Vogler, 2002, p. 137) du périple du héros, soit l'affrontement contre les vilains Jafar, Frollo, et Shan-Yu. D'autre part, la promesse de la vierge se réalise à ce moment-là aussi puisque les trois héros/héroïne laissent finalement leur vraie nature briller. C'est au moment de son exil qu'Aladdin peut enfin être à la hauteur du diamant brut que la Caverne des Merveilles avait reconnu en lui. Il utilise

les mêmes connaissances qui lui permettaient de survivre dans la rue afin de détruire Jafar (chapitre 23, *Jafar the Snake*, [01:16:13 à 01:21:20]). Quasimodo prend enfin confiance en lui et brise ses chaînes (autant littéralement que figurativement) pour libérer Esmeralda du bûcher et créer la révolution contre Frollo. Cela lui permet par la suite d'affronter son ancien maître (chapitre 27, *Unfinished Business*, [01:18:49 à 01:21:38]). Dans le cas de Mulan, il lui faut utiliser les aptitudes masculines acquises pendant son entraînement dans l'armée, mais aussi son côté féminin pour vaincre Shan-Yu. On voit cette réalisation lors du combat final où Mulan, ayant perdu son épée, utilise un éventail pour désarmer Shan-Yu et remporter la bataille (chapitre 27, *Huns in the Imperial City*, [01:09:30 à 01:15:05]). Ainsi, les points culminants de la promesse et du périple se déroulent en simultané dans le combat final puisqu'il faut que les héros/héroïne acceptent qui ils sont et dévoilent leur identité cachée afin de vaincre l'ennemi qui menaçait leur communauté.

De cette façon, on remarque que l'aventure de ces personnages, qui commençait par une quête personnelle sur leur place dans le monde, se retrouve en fait à être la clé pour libérer leur communauté du mal qui l'habite. À la fin de ces deux quêtes, les trois héros/héroïne sont non seulement acceptés par leurs communautés, mais ils n'ont pas eu à changer pour se conformer à ces dernières. De cette façon, Aladdin est accepté comme futur époux potentiel pour Jasmine, malgré qu'il soit un enfant de la rue (chapitre 24, *Back to Normal*, [01:24:06 à 01:24:33]). De son côté, Quasimodo est accueilli par les habitants de Paris malgré son physique différent qui le plaçait hors de la communauté au début du récit (chapitre 29, *Sweet Reunion*, [01:23:31 à 01:24:53]). Finalement, malgré que la mariuse lui ait dit qu'elle était une disgrâce puisqu'elle ne se conformait pas à l'image de la femme traditionnelle, elle est remerciée par l'empereur et le peuple de Chine qui se prosternent devant elle (chapitre 29, *Honor For Mulan* [01 :16 :23]), et elle est reconnue par son père comme source de fierté (chapitre 30, *Home Coming*, [01:18:49 à 01:19:51]). Aux yeux de la communauté, la vierge représentait l'Autre, et son altérité est finalement acceptée dans la résolution de l'intrigue grâce à son parcours du périple du héros. C'est cette fusion des archétypes et des structures narratives qui marque la nouveauté des films de la Renaissance, par rapport à la période classique de Disney.

Ce nouvel archétype met en lumière un changement important au niveau des valeurs promues par le Studio Disney entre la période classique et la période de la Renaissance, qu'on peut démontrer avec les cas de Pinocchio et Mulan. Le premier film illustre bien l'importance de la conformité sociale dans la période classique puisqu'à chaque décision qu'il prend en dehors du cadre social prescrit par la Fée bleue pour qu'il devienne un « vrai petit garçon », Pinocchio est puni. En revanche, Mulan se fait présenter les valeurs qu'une femme de sa communauté doit adopter pour être une « vraie femme », puis elle doit apprendre à être un « vrai homme » pour passer inaperçue dans l'armée, mais à travers ces apprentissages, la quête de Mulan est de trouver sa place singulière au lieu de se conformer aux définitions déjà établies. Ainsi, durant la Renaissance, trouver sa place dans le monde selon ses propres valeurs et désirs vient prendre la place de se conformer à l'ordre préétabli, et est même récompensé par la reconnaissance de l'unicité du personnage et l'arrivée de l'amour que l'on ne cherchait pas.

On voit ainsi que le statut de héros ou d'héroïne peut être accessible à plusieurs types de personnages : des voleurs, des froussards, des vilains, ou même des parias rejetés initialement par leur communauté peuvent accéder au statut de héros ou d'héroïne, s'ils entreprennent le périple qui révélera leur valeur héroïque cachée. C'est là finalement tout le propos du film *Hercules* : être un héros n'est pas un héritage divin ou prédestiné, ni une qualité en essence, mais plutôt un statut à atteindre par la force du cœur.

Tableau IV.Promesses des vierges et périples des héros

<i>Vierges</i>	Opportunité de briller	Monde secret	Surprise à briller	Choisit sa voie		Le royaume est plus brillant
<i>Héros</i>			Le Cœur de la caverne		L'épreuve suprême	Retour avec l'élixir
Aladdin	Aladdin sauve Jasmine du marché.	Aladdin fait croire à Jasmine qu'il est un prince.	Jafar révèle les mensonges d'Aladdin.	Aladdin décide d'être honnête envers lui-même.	Aladdin retourne à Agrabah pour affronter Jafar.	Aladdin tient sa promesse de libérer le génie et son honnêteté lui permet de rester avec Jasmine.
Quasimodo	Quasimodo se rend à la Fête des Fous.	Quasimodo se lie d'amitié avec Esmeralda.	Frollo découvre que Quasimodo a tenté d'aider Esmeralda.	Quasimodo se libère de ses chaînes pour sauver Esmeralda.	Quasimodo affronte Frollo sur la cathédrale.	Quasimodo a acquis le respect des habitants de Paris et il peut se promener librement dehors.
Mulan	Mulan prend la place de son père dans l'armée.	Mulan se déguise en homme pour passer inaperçue.	Le genre de Mulan est révélé à ses camarades et son capitaine.	Mulan délaisse l'image de Ping pour assumer pleinement sa personnalité.	Mulan se rend au palais royal pour combattre Shan-Yu.	Mulan retourne auprès de sa famille avec les honneurs de la Chine et son père reconnaît l'importance de sa singularité.

3.5 : En quelques mots

En résumé, ce que nous avons abordé au courant de ce chapitre est tout ce que la littérature théorique de Disney ne présente pas. On a observé que les personnages qui sont délaissés par les écrits théoriques, surtout ceux de la Renaissance, présentent les mêmes caractéristiques que leurs homologues. Aladdin et Quasimodo ont dû entreprendre la même quête identitaire avant de pouvoir accéder au périple du héros et sauver leurs communautés. Ils sont aussi tous les deux sauvés par l'amour d'une femme (Jasmine et Esmeralda) et c'est cet amour qui leur permet de libérer leur potentiel dormant d'héroïsme. On a aussi vu que les héros et héroïnes de la Renaissance devenaient leurs propres destinateurs et destinataires, mais aussi que les potentiels amoureux qui étaient des objets de quête durant la période classique deviennent des adjuvants au héros et à l'héroïne durant la Renaissance. De plus, on a pu observer que les héros et héroïnes de la Renaissance possèdent deux schémas narratifs puisque ce qu'on a découvert est qu'ils et elles doivent tout d'abord entreprendre la promesse de la vierge avant d'entrer dans le périple du héros. Cet amalgame des deux archétypes est ce que j'ai nommé le dépassement de l'apprenti puisque le héros et l'héroïne sont en constant apprentissage et qu'ils doivent se dépasser tout au long de cet apprentissage. C'est possiblement ce nouvel archétype qui désigne le mieux les transformations au sein de l'archétype du héros chez Disney durant la Renaissance.

Conclusion

En introduction, j'avais proposé l'hypothèse que l'archétype du héros et de l'héroïne a vécu un changement dans les années 1990 chez le Studio Disney. L'hypothèse était que des changements positifs et un renforcement de l'héroïcité sont passés sous silence dans la littérature Disney et ce texte se voulait un pas vers une nouvelle analyse narratologique qui pourrait en rendre compte.

Dans le premier chapitre, nous avons exploré l'évolution de la définition de l'héroïcité. Pour ce faire, nous sommes reculés jusqu'à l'Antiquité grecque avec *La Poétique* d'Aristote pour aborder le héros tragique. De cette conception du héros, nous avons pu apprendre que le héros est un personnage qui agit sur l'histoire et qui s'inscrit dans un cadre social précis. En effet, la plupart des héros des tragédies grecques étaient inspirés des légendes et de la mythologie, et le rôle du destin et des dieux étaient prépondérant, ce qui rend la définition peu adaptée en dehors du contexte de l'Antiquité grecque.

Le second auteur abordé dans la définition du héros, Polti, s'éloigne de la posture d'Aristote, mais pas encore complètement, puisque le personnage est un ensemble de valeurs précises qu'il catégorise sous douze déités romaines. Si le modèle est encore trop religieux, il a au moins le mérite de reconnaître que les héros et héroïnes peuvent montrer différentes facettes de leur personnalité selon les situations dans lesquelles ils se trouvent; ce n'est plus seulement le destin, mais les circonstances du récit qui ont un impact sur ce qu'est un héros ou une héroïne.

Propp va poursuivre ce mouvement avec l'idée que le héros n'est pas caractérisé par un ensemble de valeurs, mais plutôt un ensemble de fonctions qu'il accomplit au sein du récit. Ainsi, on envisage qu'un héros ou une héroïne se distingue des autres personnages de l'histoire par les actions qu'il pose et non les qualités et les défauts qui le définissent en essence. Le problème, comme nous l'avons vu dans l'exemple de *The Hunchback of Notre Dame* (1996), est qu'un personnage peut accomplir les mêmes fonctions qu'un héros ou une héroïne sans l'être. Le monomythe de Campbell a résolu le problème en fixant un schéma qui présente les étapes du périple du héros, ce qui le définit par la structure narrative des actions qu'il pose. En éliminant encore davantage la dimension mythologique, Vogler a achevé de libérer le héros et l'héroïne du destin et de la religion qui l'avaient vu naître.

Avant de clore les théories sur l'archétype du héros, nous avons examiné l'archétype de la vierge qui vient se placer en contrepoint de celui du héros. En effet, les deux personnages possèdent plusieurs similarités, notamment au niveau de la construction de leur structure dramatique, mais nous avons vu que le héros ou l'héroïne est le protagoniste qui doit apprendre à agir contre des obstacles extérieurs et se sacrifier pour préserver sa communauté, alors que la vierge est la protagoniste qui doit apprendre à être contre des obstacles intérieurs pour se préserver elle-même et transformer sa communauté (Hudson, 2010).

Par la suite, nous avons abordé la représentation des traits psychologiques et sociaux mis de l'avant chez les héros et héroïnes des deux périodes analysées qui sont reconnus par la littérature.

Contrairement à leurs homologues de la période classique, plusieurs personnages de la Renaissance ont comme objet de leur principale quête une recherche d'identité puisqu'ils ne cadrent pas dans leur communauté, une quête qui se présente pour la première fois en 1989 avec *The Little Mermaid*. Cette volonté de trouver sa voie en dehors de sa communauté vient s'inscrire en opposition aux enseignements de la période classique où les personnages étaient fortement encouragés à répondre aux attentes que la société se faisait d'eux, comme dans le cas de Pinocchio qui doit apprendre à bien se comporter pour devenir un « vrai petit garçon ».

En plus de la quête identitaire, les protagonistes de la Renaissance présentent un niveau d'activité beaucoup plus présent chez les femmes que durant la période classique (notamment au niveau de la liberté sexuelle, qui n'est plus réservée aux vilaines), et une plus grande importance pour l'amour chez les héros masculins.

Finalement, dans le troisième chapitre, nous avons abordé les héros et les héroïnes moins reconnus de Disney. Ainsi, nous avons aussi abordé des personnages qui, en début de film, ne présentent pas les caractéristiques traditionnelles des héros et héroïnes, mais qui apprennent à révéler leur véritable nature au courant du récit. Ces héros ou héroïnes, sans être des opposants, doivent surmonter les obstacles de la vie courante pour finalement se réaliser à leur plein potentiel. Nous avons aussi vu les vilains qui apprennent au courant de leur histoire à s'affranchir de leur mauvaise nature pour devenir le héros et l'héroïne caché en eux depuis le début. Ces deux cas se présentent chez deux couples de héros et d'héroïnes de la Renaissance

où les deux membres du couple s'entraident pour devenir de meilleures personnes. Les vilains deviennent héros et héroïne grâce à l'amour et la patience de l'autre, et celui qui démontre une bonne nature dès le début du récit réussit à trouver sa place dans le monde grâce à l'autre.

À la lumière de cette analyse, nous pouvons bel et bien affirmer qu'il s'est produit un changement au niveau du héros et de l'héroïne chez Disney dans les années 1990. En se concentrant uniquement sur le déploiement du récit, les motivations des personnages et leur rapport à leur communauté, on a pu constater un virage, un tournant ou une évolution. D'autres études futures sur Disney, d'inspiration sociologique ou culturelle plutôt que narratologique, pourraient mettre en lien ces transformations avec diverses questions. Les transformations des personnages féminins entre la période classique et la Renaissance suivent-elles l'évolution du rôle de la femme sur le marché du travail et dans la société? La grande hétéronormativité au sein des films de Disney va-t-elle s'amenuiser et se diversifier suite à la légalisation du mariage homosexuel aux États-Unis en 2015?

La majorité des textes qui traitent de Disney le font pour souligner les défauts de ces films que les spectateurs semblent pourtant adorer. Certes, il existera toujours des critiques pour affirmer que les films de Disney ne vont jamais assez loin au niveau culturel et sexuel, des gens pour affirmer que notre société est rendue plus loin, plus évoluée. Qu'est-ce qui dérange, au fond, dans les films Disney? Est-ce qu'ils sont réellement trop conservateurs pour l'état actuel des mœurs sociales, ou est-ce qu'ils sont représentatifs des débats qui continuent d'avoir lieu au grand dam des progressistes qui aimeraient croire que ces dossiers sont réglés et que la société est rendue ailleurs?

Bibliographie

Anderson, Pamela L. 2013. « Scripts that Tame Us: “Beauty and the Beast” as Vehicle of Cultural Construction and Deconstruction ». Thèse de doctorat, Lafayette, University of Louisiana.

Aristote. 1990. *La Poétique*. Librairie Générale Française : Paris.

Campbell, Joseph. 2010. *Les Héros sont éternels*. Paris : OXUS. Nouvelle édition de *Le Héros aux mille et un visages* (1978).

Davis, Amy M. 2006. *Good Girls and Wicked Witches : Women in Disney's Feature Animation*. New Barnet : John Libbey publishing ltd.

----. 2013. *Handsome Heroes and Vile Villains*. New Barnet : John Libbey publishing ltd.

Do Rozario, Rebecca-Anne C. 2004. « The Princess and the Magic Kingdom : Beyond Nostalgia, the Function of the Disney Princess ». *Women's studies in Communication* (S.I.), vol. 27, n° 1 (printemps), p. 229-234.

Dockterman, Eliana. 2014. « *The Little Mermaid* : Not as Sexist as You Thought it Was ». En ligne. Time. <http://time.com/3586569/sexist-little-mermaid/>. Consulté le 17 novembre 2017.

England, Dawn, Lara Descartes et Melissa Collier-Meek. 2011. « Gender Role Portrayal and the Disney Princesses ». *Sex Roles* (S.I.), vol. 64, n° 7-8, p. 555-567.

Hudson, Kim. 2010. *The Virgin's Promise : Writing Stories of Feminine Creative, Spiritual, and Sexual Awakening*. San Francisco : Michael Wiese productions.

Jeffords, Susan. 1994. *Hard Bodies : Hollywood Masculinity in the Reagan Era*. New Jersey : Rutgers University State.

----. 1995. « The Curse of Masculinity : Disney's *Beauty and the Beast* ». Dans Elizabeth Bell, Lynda Haas, et Laura Sells (dir.), *From Mouse to Mermaid : the Politics of Film, Gender, and Culture*, p. 161-174. Indianapolis : Indianapolis University Press.

Lederer, Erin Michelle. 2012. « Passively Ever After : Disney's Cinematic Abuse in "Beauty and the Beast" ». Thèse de doctorat, Greenville, East Carolina University.

Nelson, Thomas A. 1978. « Darkness in the Disney Movies ». *Littérature/Film Quarterly* (Salisbury), vol.6, n°2, p. 94-103.

O'Brien, Pamela. 2002. « The Happiest Films on Earth : A Textual and Contextual Analysis of How and Why Walt Disney Altered the Fairy Tales and Legends of "Snow White", "Cinderella", "The Little Mermaid", and "Pocahontas" ». Thèse de doctorat, Bloomington, University of Indiana.

Ostrov Weisser, Susan. 2013. *The Glass Slipper : Women and Love Stories*. New Jersey : Rutgers University Press.

Pallant, Chris. 2011. *Demystifying Disney: A History of Disney Feature Animation*. New York : Bloomsbury Us.

Polti, Georges. 1930. *L'Art d'inventer les personnages*. Paris : Aubier.

Propp, Vladimir. 1965. *La Morphologie du conte*. Paris : Éditions du Seuil.

Pugh, Tison et Susan Aronstein. 2012. *The Disney Middle Ages : a Fairy-Tale and Fantasy Past*. New York : Palgrave Macmillan.

Rahayu, Mundi, Irwan Abdullah, Wening Udasmoro. 2015. « Aladdin from Arabian Nights to Disney : the Change of Discourse and Ideology ». *Jurnal Ilmu Bahasa dan Sastra*, vol. 10, n° 1, p. 24-34.

Rothschild, Sarah. 2013. *The Princess Story : Modeling the Feminine in Twentieth-Century American Fiction and Film*. New York : Washington, D.C./ Baltimore ; Berne ; Francfort ; Berlin ; Bruxelles ; Vienne ; Oxford : Peter Lang.

Vogler, Christopher. 2002. *Le guide du scénariste : la force d'inspiration des mythes pour l'écriture cinématographique et romanesque*. Paris : Dixit; Paris : EICAR.

Vogler, Christopher. 1985. « A Practical Guide to Joseph Campbell's *The Hero With a Thousand Faces* ». En ligne.
<http://www.tlu.ee/~rajaleid/montaazh/Christopher%20Vogler%20%20Writers%20Journey.pdf>
. Consulté le 8 janvier 2018.

Wynns, Scarlet L. et Laurnce B. Rosenfeld. 2003. « Father-Daughter Relationships in Disney's Animated Films ». *Southern Communication Journal* (S.I.), vol. 68, n° 2, p.91-106.

Filmographie

Aladdin. 1992. Réalisation de John Musker et Ron Clements. États-Unis. Walt Disney Pictures. Cité à partir de la copie DVD Special Edition, 2004.

Bambi. 1942. Réalisation de James Algar, Samuel Armstrong, David Hand, Graham Heid, Bill Roberts, Paul Satterfield, et Norman Wright. États-Unis. Walt Disney Productions.

Beauty and the Beast. 1991. Réalisation de Gary Trousdale et Kirk Wise. États-Unis. Walt Disney Pictures. « Cité à partir de la copie DVD, 2010 ».

The Black Cauldron. 1985. Réalisation de Ted Berman et Richard Rich. États-Unis. Walt Disney Pictures. « Cité à partir de la copie DVD Gold Edition, 2000 ».

Cinderella. 1950. Réalisation de Clyde Geronimi et Wilfred Jackson. États-Unis. Walt Disney Pictures. « Cité à partir de la copie DVD Special Edition, 2005 ».

Dumbo. 1941. Réalisation de Ben Sharpsteen, Wilfred Jackson, Jack Kinney, Norman Ferguson, Samuel Armstrong, Bill Roberts, John Elliott. États-Unis. Walt Disney Productions.

Gilda. 1946. Réalisation de Charles Vidor. États-Unis. Columbia Pictures Corporation.

The Great Mouse Detective. 1986. Réalisation de Ron Clements, John Musker, Burny Mattinson, David Michener. États-Unis. Walt Disney Pictures et Silver Screen Partners Part II.

Hercules. 1997. Réalisation de John Musker et Ron Clements. États-Unis. Walt Disney Pictures. « Cité à partir de la copie DVD Gold Collection, 2000 ».

The Hunchback of Notre Dame. 1996. Réalisation de Gary Trousdale et Kirk Wise. États-Unis. Walt Disney Pictures. « Cité à partir de la copie DVD, 2002 ».

The Lion King. 1994. Réalisation de John Musker et Ron Clements. États-Unis. Walt Disney Pictures. « Cité à partir de la copie DVD Platinum Edition, 2003 ».

The Little Mermaid. 1989. Réalisation de John Musker et Ron Clements. États-Unis. Walt Disney Pictures. « Cité à partir de la copie DVD Special Edition, 2006 ».

Mulan. 1998. Réalisation de Tony Bancroft et Barry Cook. États-Unis. Walt Disney Pictures. « Cité à partir de la copie DVD Gold Edition, 1999 ».

Peter Pan. 1953. Réalisation de Clyde Geronimi et Wilfred Jackson. États-Unis. Walt Disney Pictures.

Pinocchio. 1940. Réalisation de Norman Ferguson et T. Hee. États-Unis. Walt Disney Pictures.

Pocahontas. 1995. Réalisation de Mike Gabriel et Eric Goldberg. États-Unis. Walt Disney Pictures. « Cité à partir de la copie DVD Gold Edition, 2000 ».

The Rescuers. 1977. Réalisation de John Lounsbery et Wolfgang Reitherman. États-Unis. Walt Disney Pictures.

Robin Hood. 1973. Réalisation de Wolfgang Reitherman. États-Unis. Walt Disney Pictures. « Cité à partir de la copie DVD Most Wanted Edition, 2006 ».

Sleeping Beauty. 1959. Réalisation de Clyde Geronimi. États-Unis. Walt Disney Pictures. « Cité à partir de la copie DVD Special Edition, 2003 ».

Snow White and the Seven Dwarfs. 1937. Réalisation de William Cottrell et David Hand. États-Unis. Walt Disney Pictures.

The Sword in the Stone. 1963. Réalisation de Wolfgang Reitherman. États-Unis. Walt Disney Productions.

Tarzan. 1999. Réalisation de Chris Buck et David Lima. États-Unis. Walt Disney Pictures. « Cité à partir de la copie DVD Special Edition, 2005 ».

