

Université Vincennes-Saint-Denis (Paris 8)

Université de Montréal

École doctorale : Esthétique, Sciences et
Technologies des Arts (ED-159)

Département d'histoire de l'art
et d'études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Unité de recherche de rattachement :
Esthétique, Sciences et Technologies
du Cinéma et de l'Audiovisuel (EA 2302)

Doctorat d'esthétique, sciences et technologies
des arts, spécialité cinéma et audiovisuel

Doctorat en
études cinématographiques

**Interroger l'idéologie du studio Disney par la (re)composition
musicale : une approche alternative de l'analyse filmique.**
La Petite Sirène (1989), *La Belle et la Bête* (1991) et *Aladdin* (1992).

par Krishvy Naëck

Thèse de doctorat en cotutelle
codirigée par Marguerite CHABROL (P8) et Serge CARDINAL (UdeM)

Présentée en vue de l'obtention du grade de
Philosophiæ Doctor (Ph. D.) & Docteur en études cinématographiques
et soutenue publiquement le 15 mars 2022

Membres du jury :

Serge CARDINAL, Professeur titulaire à l'Université de Montréal (Codirecteur)

Marguerite CHABROL, Professeure, Université de Paris 8 Vincennes-Saint-Denis (Codirectrice)

Anne CRÉMIEUX, Professeure, Université de Paris 8 Vincennes-Saint-Denis (Rapporteuse)

Frédéric DALLAIRE, Professeur adjoint, Université de Montréal (Président-rapporteur pour l'UdeM)

Laurent GUIDO, Professeur, Université de Lille (Évaluateur externe)

Will STRAW, Professeur, Université McGill (Évaluateur externe)

© Krishvy Naëck, 2022

Résumé

Notre travail concernant Disney s'inscrit dans le champ de la musique de film, et même si le studio a fait l'objet de nombreuses recherches tant sur des questions esthétiques que culturelles, il reste intéressant à étudier, car il peut ainsi devenir l'objet de recherche, non sur l'originalité d'un corpus, mais sur un déplacement de la méthode, nous permettant d'interroger l'idéologie à l'œuvre. Notre thèse concentre son attention sur *La Petite Sirène* (1989), *La Belle et la Bête* (1991) et *Aladdin* (1992) où il nous semble que, en recourant à la recomposition de la musique de certaines séquences des films, nous puissions faire jouer à la part de virtualité du texte filmique un rôle dans cette entreprise critique : retrouver la voix des héroïnes Ariel, Belle et Jasmine. Nous pensons que les lectures préexistantes ont fait le choix de prioriser le récit et que le déplacement proposé par Stanley Cavell dans sa lecture de *King Lear*, prônant la cohérence au personnage, nous invite, sur le même modèle, à faire une lecture similaire concernant les films de Disney. Si un geste de recomposition musicale peut nous aider à penser ce rapport au personnage, c'est parce que nous pensons que la musique peut faire entendre la virtualité d'un film (et plus précisément de ses personnages), et devenir par cela un geste d'analyse critique de son idéologie, et ici particulièrement des rapports de pouvoir. Recomposer certaines séquences importantes du film, c'est le rééclairer en reprenant les matériaux musicaux mêmes du compositeur du film (Alan Menken), pour en redistribuer les emphases — notion à laquelle nous ne donnons pas qu'une valeur musicale, mais une valeur philosophique, reprenant à Stanley Cavell cette idée qu'une différence d'accent peut faire toute la différence du monde. La recomposition musicale met en acte les allers-retours indispensables à la compréhension des séquences que nous travaillerons : elle redonne corps aux espaces de résonance du film et compose les affleurements d'une promesse initiale proposée par le film vis-à-vis de son héroïne. Elle aide à réfléchir au film et à ses interactions tout en faisant monter à la surface ladite promesse dont le film cherchait à bloquer l'actualisation. Ces allers-retours nous permettent de retrouver l'importance des numéros musicaux à l'intérieur des films dans lesquelles s'expriment les héroïnes. En prolongeant notre analyse par le prisme de l'intermédialité, nous réfléchissons à la porosité avec la scène de Broadway (ou plus

précisément ici avec le *off*-Broadway) qui permettent des doubles lectures issues des numéros musicaux. L'ensemble de la musique, dans son lien au complexe audio-visuel, nous permet ainsi de réfléchir aux rapports de pouvoir inscrits dans le film.

Mots clés : Musique de film, Recomposition musicale, Intermédialité, Emphase musicale, Alan Menken (1949 -), Howard Ashman (1950-1991), *La Petite Sirène*, *La Belle et la Bête*, *Aladdin*, Stanley Cavell, Disney.

Abstract

From aesthetics to cultural studies, Disney has been the subject of many studies. Thanks to this prolific research, it is possible to study it by another methodological angle to understand the ideology of and within the movies. Within the academic field of film music, our thesis will draw its attention on *The Little Mermaid* (1989), *Beauty and the Beast* (1991) and *Aladdin* (1992). It seems that, thanks to an alternative version of the original score that we would compose, we may bring the potentiality inscribed in the movie to be a part of our critical study: find the heroines' voice Ariel, Belle and Jasmine. We think that the previous studies of these films made the choice of prioritising a narrative analysis where ours is to take into account of the character's consistency, as does Stanley Cavell in his reading of *King Lear*. The main idea is to see this new composition as an alternative version the composer could have come up with, and to measure how we can go from the recomposition to the original sequence and end up with another angle for the analysis of the movie. We think that this method will enable us to take account of the character's consistency for the music can be a way to hear the potentiality of a movie (and specifically here, the characters), so it will be an opportunity to discuss Disney ideology. The musical recomposition of specific sequences will help us to point out that the film makes a choice thanks to musical emphasis — notion that is not only musical but also philosophic, as Stanley Cavell points out that a difference of emphasis is able to make all the difference in the world. The musical recomposition enact the back and forth inside the different moments of the movie to help us understand what is at stake: it enlightens the resonances between the sequences and compose the surfacing promise initially build-up by the movie towards the heroine. It also helps us thinking about the movie's interactions while getting to the surface the aforementioned promise the movie was trying to stop from actualising. Going back and forth into the movie thanks to the musical recomposition brings to light the importance of the musical numbers where the heroines have a space and moment to express themselves. By extending our analysis through the prism of intermediality, we consider the porosity of these musical numbers with the Broadway stage (and more accurately the off-Broadway) whose enable us to do dual readings of the movie. All the

music in its connexion to the rest of the audio-visual complex enable us to think about the power relations which occurs in the movie.

Keywords: Film music, Musical recomposition, Intermédiality, musical emphasis, Alan Menken (1949 -), Howard Ashman (1950-1991), *La Petite Sirène*, *La Belle et la Bête*, *Aladdin*, Stanley Cavell, Disney.

N.B.

- Si l'auteur de la traduction n'est pas précisé, c'est qu'il s'agit de notre traduction. La traduction des chansons est également la nôtre sinon cela est précisé. Les versions françaises des films créent parfois d'autres significations car la traduction n'est pas toujours littérale, mais adaptée poétiquement à l'œuvre, et ce, particulièrement dans les numéros musicaux. Nous proposons donc une traduction littérale la plus proche possible de ce qui est dit dans la version originale.

Table des matières

Résumé	ii
Abstract	iv
N.B.	vi
Liste des annexes	xi
Liste des abréviations	xii
Remerciements	xiii
Introduction	15
<i>« le fait que le défaut nous échappe est précisément cela, le fait que quelque chose nous échappe »</i>	15
Ariel, Belle et Jasmine : emphase musicale et quête d'une voix	16
L'évolution de la construction des héroïnes	23
Approcher Disney	26
La cohérence du personnage plutôt que la cohérence du récit	31
Disney et ses bonus : l'importance du matériel de type génétique	36
Corpus — Le duo parolier/compositeur : Alan Menken et Howard Ashman	40
Recomposition musicale et intermédialité	42
Recomposition musicale	47
L'influence de Broadway sur les films	50
La dimension ironique du numéro musical	52
Le rapport au personnage...	54
... et à sa voix.	57
Chapitre 1 : Ariel	62
<i>Réorienter les emphases musicales par un geste de recherche-crédation qui redonne une voix au personnage</i>	62
Interroger la cohérence du personnage — Où est le désir d'Ariel ?	64
<i>La mise en doute de la cohérence du personnage d'Ariel : la redistribution des emphases musicales comme mise en danger de l'équivoque interprétative</i>	76
<i>Suivre Ariel par la recomposition musicale : un geste de recherche-crédation mimétique, inscrit dans une pratique du remixage</i>	77
<i>Le geste d'écoute comme celui de l'attention au personnage aux prises avec le film</i>	83
Rouvrir l'équivoque interprétative par le geste de la recomposition musicale	86

<i>Notre proposition de recomposition musicale sur la première partie de la séquence en tension — Le regard partagé entre Ariel et Triton</i>	86
<i>Notre proposition de recomposition musicale sur la seconde partie de la séquence en tension — La sortie de l'eau, les retrouvailles</i>	92
<i>Forcer l'emphase musicale pour verrouiller un film dans sa version la plus conservatrice</i>	97
Le numéro musical qui fait sortir le personnage d'Ursula d'une lecture stéréotypée	103
<i>Sous couvert d'ironie, une voix en quête de reconnaissance</i>	103
<i>Le mépris, violence de la mise à l'écart — Ursula ou « la pauvre âme infortunée »</i>	110
Le geste de recomposition musicale comme restauration	113
<i>L'oscillation entre les séquences originales et recomposées</i>	113
<i>Ce que la musique, dans son lien au complexe audio-visuel, nous permet comme lecture du film</i>	115
Chapitre 2 : Belle	119
<i>Une inscription dans une analyse de la musique de film attentive aux rapports audio-visuels</i>	119
Analyse de la musique de film et son impact sur l'interprétation	122
<i>Posture d'écoute</i>	122
<i>Hors de la seule analyse formelle de la partition</i>	124
<i>Divergences de méthode, divergences interprétatives</i>	127
Analyse de la séquence en tension	135
<i>Une recomposition musicale inscrite entre deux propositions du compositeur</i>	138
<i>Analyse comparée des deux versions de la séquence</i>	140
<i>Alternative compositionnelle</i>	143
<i>L'emphase musicale qui force une dimension héroïque du personnage de la Bête</i>	149
L'emphase musicale qui ne permet plus d'entendre l'héroïne	155
<i>Un numéro musical et une reprise qui font émerger le potentiel de l'héroïne</i>	156
<i>L'interprétation vocale qui peut faire « toute la différence du monde »</i>	160
La question de l'incarnation	167
<i>Le numéro musical — la voix</i>	167
<i>La libération du personnage par la libération de sa voix — Audrey dans Little Shop of Horrors</i>	170
Refuser la voix de Belle c'est refuser la puissance de transformation de son regard.	172

Chapitre 3 : Jasmine	182
<i>Retrouver la dimension critique et éminemment politique du personnage par l'approche intermédiaire</i>	182
Du scénario à la musique : une production de film plus chaotique	183
<i>L'approche intermédiaire pour comprendre l'importance de la culture de Broadway sur le film d'animation et son adaptation en P.V.R.</i>	186
<i>L'Orient comme prétexte d'une romance états-unienne : les problèmes de représentations</i>	188
Une voix de l'héroïne difficilement audible sans un numéro musical dédié	192
<i>Le premier morceau imaginé pour Jasmine dans le film d'animation, finalement rejeté : « Call Me a Princess »</i>	197
<i>Dans l'adaptation à Broadway, la création d'un numéro musical pour Jasmine : « These Palace Walls »</i>	201
<i>Dans l'adaptation en P.V.R., la création d'un numéro musical pour Jasmine : « Speechless »</i>	204
Retrouver la voix de Jasmine par le geste de la recomposition musicale, première partie de la séquence en tension — l'importance de l'orchestration et de la thématique musicale	209
<i>Une palette orchestrale pour créer du lien entre les séquences</i>	211
<i>Analyse des thématiques « de la liberté » et « de Jasmine »</i>	212
Retrouver la voix de Jasmine par le geste de la recomposition musicale, seconde partie de la séquence en tension — Jasmine sous le regard d'Aladdin ?	220
<i>Analyse de la séquence</i>	220
<i>Changement de la thématique musicale « One Jump Ahead » pour retrouver une lecture résistante du personnage d'Aladdin</i>	224
<i>Modifier l'orchestration pour refuser une emphase musicale qui force l'interprétation univoque</i>	231
Une construction laborieuse du personnage, et e difficile rétablissement d'une interprétation équivoque	233
Conclusion	240
<i>La recomposition musicale comme possibilité de rouvrir un réseau signifiant</i>	240
La mise à distance qu'offre la recomposition musicale dans notre rapport aux héroïnes	243
L'ouverture vers le reste des productions du studio d'animation Disney	245
Une posture d'écoute attachée à ce que les personnages ont à nous dire	246
Penser la musique comme inscrite au cœur des relations audio-visuelles	247

Bibliographie 250

Annexes 266

Liste des annexes

N° de l'annexe	Titre	N° de page
I	Point juridique : remixage et droit d'auteur	267
II	Partitions de notre recomposition de <i>La Petite Sirène</i>	275
III	Partitions de la séquence en tension de <i>La Belle et la Bête</i> (V.D.)	279
IV	Partitions de notre recomposition de <i>La Belle et la Bête</i> (V.E.)	281
V	Partitions de notre recomposition de <i>Aladdin</i>	283
VI	Extrait de la séquence en tension de <i>La Petite Sirène</i> avec la proposition de notre recomposition musicale (musique seule)	P.J.*
VII	Extrait de la séquence en tension de <i>La Petite Sirène</i> avec la proposition de notre recomposition musicale (musique et voix)	P.J.*
VIII	Extrait de la séquence en tension de <i>La Belle et la Bête</i> avec la proposition de notre recomposition musicale (musique seule)	P.J.*
IX	Extrait de la séquence en tension de <i>Aladdin</i> avec la proposition de notre recomposition musicale (musique seule)	P.J.*

Liste des abréviations

A.	Aladdin
A92	<i>Aladdin</i> , version de 1992
A19	<i>Aladdin</i> , version de 2019
B&B	<i>La Belle et la Bête</i> , version de 1991
J.	Jasmine
LPS	<i>La Petite Sirène</i> , version de 1989
P.V.R.	Prises de Vues Réelles
V.A.	Version Alternative (composition d'Alan Menken rejetée par les studios)
V.D.	Version Définitive (composition d'Alan Menken acceptée par les studios)
V.E.	Version d'Étude (notre recomposition musicale)

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier Marguerite Chabrol et Serge Cardinal qui ont accepté de diriger ma thèse et qui m'ont encouragée à chaque étape. Merci à vous pour les échanges passionnants au cours de ces quatre années.

Merci aux membres du jury Anne Crémieux, Frédéric Dallaire, Laurent Guido et Will Straw d'avoir accepté de lire et d'évaluer mon travail. J'ai hâte d'échanger avec vous le jour de la soutenance pour faire encore progresser ma réflexion.

Merci également aux membres du laboratoire de la création sonore pour l'accueil incroyable lors de mon année à Montréal : Ariel, Charlotte, Frédéric, Marie Ève, Pierre, Simon, Solenn. J'ajoute que l'analyse de *La Petite Sirène* n'aurait jamais été aussi aboutie sans vos retours.

À Michael Starobin, Jérémie Noyer et Christian Renaut, merci à vous pour les échanges informels ayant nourri mes réflexions concernant les studios Disney.

À mes parents qui m'a toujours encouragée dans mes projets, merci encore une fois d'avoir été là. Merci aussi à mes sœurs : Roomila, pour les précieux conseils et Selma, pour la relecture attentive de *La Petite Sirène*.

À mes ami·e·s : Baptiste, merci pour ton soutien lorsque j'ai souhaité faire une thèse (merci aussi pour tes relectures et promis j'ai essayé de faire des phrases moins longues !). À Thomas, un ami en or. À Claire et Yannick, pour les journées de télé - « travail ». À Camille, pour la découverte de la ville de Montréal. À Georges, pour nos échanges sur la musique de film. À Nicolas, *a true Bro'*. À Bernadette et Christian pour notre rendez-vous annuel à Sanguinet.

À Flora enfin, qui vient de passer plus de quatre ans à m'entendre parler de Disney jour après jour, sache que je n'aurai jamais pris autant de plaisir à rédiger cette thèse sans nos discussions. La basse du finale de *La Belle et la Bête* te doit tout.

Si cette thèse existe et qu'elle a quelques qualités, c'est grâce à vous.

À Jensee,

Introduction

« le fait que le défaut nous échappe est précisément cela, le fait que quelque chose nous échappe »

Ariel, Belle et Jasmine : emphase musicale et quête d'une voix

Quand on s'aperçoit de défauts dans la construction des intrigues de Shakespeare, les critiques qui savent qu'il est néanmoins le plus grand des poètes entreprennent de lui trouver des excuses ou de justifier le défaut par la grande beauté des passages qui l'environnent. Il est certain qu'il existe des défauts de cette catégorie, et il est certain qu'ils peuvent parfois être palliés par de telles excuses. Mais il devrait aussi nous venir à l'esprit que ce qui a l'air d'un défaut est parfois fait exprès, et que le fait que le défaut nous échappe est précisément cela, le fait que quelque chose nous échappe. C'est cela qui nous est arrivé dans la scène en question. Nous « ne remarquons pas » la confusion d'identité dont Régane est l'auteur parce que nous la partageons, et quand nous n'arrivons pas à comprendre la condition annulée de Gloucester (ou plutôt, quand nous persistons à la comprendre de notre point de vue), nous faisons ce que nous voyons faire aux personnages de la pièce : l'évit(d)ons. De sorte que nous sommes impliqués dans les échecs et les impuissances dont nous sommes les témoins, nous partageons la responsabilité de la tragédie¹.

Dans ce passage de l'analyse du *Roi Lear* proposée par Stanley Cavell, il est question de l'instant où Régane lance à son mari le Duc de Cornouailles en parlant de Gloucester : « Allez, jetez-le à la porte, et qu'il trouve à l'odeur — Son chemin jusqu'à Douvres »². Douvres est la ville où se trouve actuellement le père de Régane, le roi Lear. Cette phrase, énigmatique pour nombre de spécialistes parce qu'incohérente avec la logique dramatique de la pièce (quelle logique aurait Régane à envoyer Gloucester à Douvres, et Gloucester à effectivement s'y rendre), a suscité de nombreuses spéculations. Et si cette supposée incohérence, cette supposée défaillance momentanée, entraine en fait dans une logique d'écriture très cohérente, demande Stanley Cavell ? En refusant cette possibilité, nous serions alors, dans notre lecture, en train de sceller le destin de la pièce : incapables de concevoir différemment la logique dramatique de la pièce, nous préférierions sanctionner, en la justifiant, son incohérence.

Ici, l'incohérence est imputée au personnage de Régane qui, dans la supposée logique dramatique de la pièce, n'a donc aucune raison d'envoyer Gloucester à Douvres. On a ainsi spéculé en disant notamment que Shakespeare avait glissé cette phrase de manière artificielle afin que Gloucester se retrouve opportunément au même

¹ Stanley Cavell, chapitre X « L'Évitement de l'amour — Une lecture du *Roi Lear* » p. 413 à 518, in CAVELL Stanley, *Dire et vouloir dire : Livre d'essais*, traduction de Sandra Laugier et Christian Fournier, Le Cerf, 2009, p. 431.

² Stanley Cavell, chapitre X « L'Évitement de l'amour — Une lecture du *Roi Lear* », *op. cit.*, p. 430.

endroit que Lear. Mais, comme nous le propose Stanley Cavell, si nous acceptons que Shakespeare avait une logique dramatique dans ce passage et que notre erreur était de ne pas la comprendre ? Rappelons le contexte : dans cette scène, Régane tente de soutirer des informations à Gloucester en le torturant. Si nous acceptons par exemple de nous dire que Régane finit par lancer cette phrase parce que 1) elle sait que son père, Lear, est envoyé à Douvres, et 2) que la confusion opère parce qu'elle s'imagine en fait torturer son père, tout devient beaucoup plus fort : cette confusion de Régane devient alors la preuve de la violence qui opère dans la pièce, et du ressentiment qui l'anime vis-à-vis de son père.

Dans le cas où nous laissons ce sens nous échapper, Stanley Cavell ajoute qu'alors, parce que nous sommes incapables d'accepter que la logique dramatique de la pièce puisse nous échapper dans un premier temps, nous devenons responsables de ce qui advient *dans* l'œuvre (autrement dit imputer une incohérence au personnage de Régane) et à cause de cela, nous devenons aussi responsables de ce qu'il advient *de* l'œuvre — à savoir que le seul objectif de cette phrase est de réunir les protagonistes Lear et Gloucester, et qu'il existe là une écriture forcée de l'intrigue.

Ce que Stanley Cavell nous propose donc ici, c'est d'être attentif à ne pas hâter une lecture qui prendrait comme présupposé qu'il ne peut exister qu'une seule logique dramatique, et d'accepter que parfois, notre « incapacité à voir est simplement cela, notre incapacité à voir ». Une fois admis cela, nous comprenons que lorsque nous sommes confrontés à ce qui semble être une incohérence, nous devons d'abord accepter de remettre à plat nos présupposés de lecture et envisager que l'histoire que nous avons face à nous puisse avoir une cohérence qui nous aurait échappé dans un premier temps (tout en ayant conscience, comme le dit Stanley Cavell, qu'il existe parfois des défaillances de construction inhérentes aux œuvres).

Dans l'exemple du *Roi Lear*, Stanley Cavell ne peut se résoudre aux lectures qui rendent le personnage de Régane incohérent tout en souhaitant trouver une explication rationnelle à l'envoi de Gloucester dans la même direction que Lear. C'est parce qu'il accepte de prendre le parti des personnages, afin de les comprendre dans leur cohérence et dans leur complexité, qu'il est capable de retrouver une logique dramatique qui rend

tout son poids interprétatif à l'œuvre de Shakespeare. Stanley Cavell, en prenant ainsi le parti de Régane, offre une interprétation qui met au jour des rapports de pouvoir dans l'œuvre entre Lear et ses filles, à savoir la défaillance d'un père incapable de *voir* la vérité et considérant ses filles comme ses sujets³, et non plus une défaillance ou une erreur momentanée de Shakespeare dans l'écriture de sa pièce.

Cette cohérence retrouvée par le parti pris des personnages est ce qui nous a intéressé dans cette analyse de Stanley Cavell et a été le point de départ de notre travail sur certains films du studio Disney. En effet, en entamant la revue de littérature autour des films importants des années 1990, à savoir *La Petite Sirène* (1989), *La Belle et la Bête* (1991) et *Aladdin* (1992)⁴, nous avons constaté une tendance des lectures critiques à réfléchir aux rapports de pouvoir sous le prisme d'une cohérence du récit, même lorsque cette cohérence poussait à une lecture incohérente du personnage. Pourquoi ne pas suivre l'exemple de Stanley Cavell : que se passerait-il si nous refusions d'imputer une incohérence *a priori* aux personnages principaux des films que nous étudions ? Si nous acceptons que l'incohérence apparente du personnage doit être prise en compte et remarquée comme un indice de notre défaillance dans la lecture du film, nous nous rendons compte que le film lui-même comprend des contradictions logiques dans sa construction, et nous réalisons aussi que considérer une incohérence du personnage comme un « défaut » ou une faiblesse du film découle en réalité d'un présupposé interprétatif axé sur le récit. Nous posons l'hypothèse qu'en changeant notre rapport au film comme nous invite à le faire Stanley Cavell, nous pouvons faire émerger une lecture prenant en compte les potentialités inscrites dans la construction des personnages pour mettre au jour les rapports de pouvoir inscrits dans le film.

Cette cohérence des personnages se pose concernant Disney, mais un second problème survient immédiatement : pourquoi une majorité des analyses sur les films de

³ Nous y reviendrons dans notre chapitre 1.

⁴

- *La Petite Sirène* (*The Little Mermaid*) de John Musker et Ron Clements, musique composée par Alan Menken, paroles de Howard Ashman sorti en 1989.
- *La Belle et la Bête* (*Beauty and the Beast*) de Gary Trousdale et Kirk Wise, musique composée par Alan Menken, paroles de Howard Ashman, sorti en 1991.
- *Aladdin* de John Musker et Ron Clements, musique composée par Alan Menken, paroles de Howard Ashman et Tim Rice, sorti en 1992.

notre corpus force-t-elle la réécriture des personnages ? Est-ce simplement par interprétation axée sur la cohérence du récit, parce que la cohérence du personnage ne ferait pas sens pour nous (comme c'est le cas de Régane) ? Nous posons l'hypothèse que la difficulté de la lecture concernant la cohérence des personnages est due aux choix des emphases portées par le film dans certaines séquences particulièrement importantes. Ces emphases sont des dynamiques inscrites dans ces séquences qui tendent à orienter ou forcer une interprétation, rendant parfois difficilement tenable une interprétation équivoque du film — par exemple dans notre corpus, nous cherchons une lecture résistante à l'idéologie dominante selon laquelle l'héroïne finirait soumise à l'injonction patriarcale perdant ainsi sa souveraineté de soi. Ces emphases passent notamment par la musique du film. C'est en travaillant à la fois sur l'ensemble du film et sur ces séquences particulières que nous pourrions comprendre comment ces dernières, dans les choix de composition musicale en lien avec le complexe audio-visuel, brouillent une possibilité de lecture résistante pour les héroïnes. Comprendre les blocages qui surviennent dans ces séquences nous permettra de réouvrir l'interprétation de ce qu'aurait pu être une lecture du film en nous appuyant sur le potentiel inscrit dans les espaces résistants. Cela nous permettra ainsi de montrer comment Disney fait des choix dans la construction de ses films, comment il ouvre des potentialités avant de privilégier des choix de mise en scène qui en bloquent l'actualisation. En se concentrant sur les personnages et sur les rapports audio-visuels dans lesquels la musique force une lecture univoque de la séquence (poussant une lecture du film dans cette même direction), nous mettrons au jour la cassure dans la construction que les personnages subissent. Nous ferons également émerger la possibilité que cette « cassure » est amplifiée par les présupposés de lecture qui, axés sur le récit, accentuent l'incohérence des personnages et ne permettent pas aux espaces résistants d'exister. En redonnant la possibilité d'une lecture résistante, nous mettrons au jour ce que la construction décidée par le studio ne nous permet plus de lire (ou difficilement), et que nous finissons même par accepter de façon plus large que simplement sur la séquence dont les emphases ont été réorientées.

Pour mieux définir la notion d'emphase et identifier les séquences-clés des films, il nous faut prendre en considération l'importance de l'écoute musicale dans notre

rapport au film. Bernard Sève parle de l'écoute de la musique et du concept de l'« altération musicale »⁵. Dès lors qu'il existe une construction d'une forme, il existe aussi la possibilité d'une altération de cette forme, altération qu'il définit comme suit : « il y a altération quand il y a construction d'une forme contre cette forme »⁶. Ce qui surgit, ce qui se répète, ce qui disparaît est signifiant. Nous nous inscrirons dans le souhait d'appréhender la musique du film comme une dynamique dont les « altérations » sont signifiantes.

Entendons que la construction musicale du film, sa « forme », opère tout au long de l'œuvre dans ses composantes propres et en même temps dans son lien au reste du complexe sonore et visuel. Ce qui nous intéressera alors, c'est de prêter une attention redoublée à ce qui relève de l'« altération » de cette forme dans l'œuvre tout entière et dans le complexe audio-visuel. L'altération musicale sera d'ailleurs d'autant plus grande qu'elle trouvera des espaces de résonance à l'échelle de la séquence concernée, mais également du film. La reprise de la chanson d'Ariel (« Part of Your World ») par exemple, aussi simple soit-elle d'un point de vue musicologique, peut ainsi prendre une force considérable selon son placement dans l'œuvre, car l'altération ne s'entendra plus au seul sens de l'écoute musicale, mais immédiatement dans son lien au reste des composantes du film. Ces altérations sont aussi affaire de perception, et nous nous inscrivons à ce sujet dans ce que dit Bernard Sève, à savoir qu'en matière de perception « tout, ou presque tout, tient aux contrastes. Il peut y avoir autant de violence ou plutôt de force [...] lorsqu'un *forte* succède brusquement à un *pianissimo* »⁷.

C'est en étant à l'écoute de ces « altérations musicales » dans notre analyse des films que nous percevons les dynamiques sur lesquelles le film choisit de mettre l'accent, ou l'« emphase ». L'orientation de ces dynamiques nous semble déterminante dans la lecture idéologique des films que nous pourrions faire. Cette notion

⁵ Bernard Sève, *L'Altération musicale ou Ce que la musique apprend au philosophe*, Paris, Editions du Seuil, 2002.

⁶ *Ibid.*, p. 173.

⁷ *Ibid.*, p. 80. Précisons que nous sommes en désaccord sur le fait qu'il ajoute que ce contraste est plus intéressant dans une sonate que dans une masse orchestrale, et particulièrement dans la musique d'un film d'animation qui peut jouer des couleurs extrêmement différentes (par changement d'instrument et/ou rupture en terme de densité orchestrale) dans son lien à l'image (aux couleurs, mouvements et aux contrastes pouvant exister dans la mise en scène sur ces éléments).

d'« emphase » que porte la musique dans le complexe audio-visuel, nous l'appelons « emphase musicale ». Elle n'est pas une altération musicale, mais plutôt ce que l'altération musicale induit dans le discours du film. Elle a tout d'abord une valeur d'accent, au sens où l'entend Stanley Cavell : c'est un déplacement d'un élément musical qui bouscule les significations audiovisuelles ; ces significations audiovisuelles sont de l'ordre du détail, mais d'un « détail signifiant »⁸ parce qu'il a des propriétés singulières dans sa rencontre avec un élément précis des matériaux sonores et visuels. Cette notion d'emphase musicale prend ainsi un sens plus large que le point de synchronisation dont parle Michel Chion, puisqu'il s'agit ici non pas d'une rencontre à un instant donné, mais d'un développement prenant en compte une dynamique et des liens à travers le film. Michel Chion ajoute également la notion de « points de synchronisation accentués »⁹, mais ceux-ci restent dans une situation où le sens ne peut être fondamentalement déplacé, bousculé, relancé au-delà de l'instant de la rencontre de l'audio et du visuel et d'une dimension empathique ou anempathique¹⁰.

Par le choix de l'emphase musicale, la valeur interprétative qui en découle pourra « faire toute la différence du monde » car elle orientera l'idéologie à l'œuvre. C'est ce que dit ici Stanley Cavell :

⁸ Voir Stanley Cavell, « Introduction : des mots pour une conversation », p. 9 à 46, in CAVELL Stanley, *À la Recherche du Bonheur, Hollywood et la Comédie du Remariage*, Éditions de l'étoile / Cahiers du cinéma, 1993 [1981], traduit de l'anglais par Christian Fournier Sandra Laugier. p. 19. Cette notion de « détail » sera développée dans le chapitre 2.

⁹ Voir le sous-chapitre 4.5 « Points de synchronisation accentués et élasticité temporelle » p. 71-72, in CHION Michel, *L'audio-vision : son et image au cinéma*, Malakoff, Armand Colin, 2017.

¹⁰ Pour rappel (les définitions sont disponibles sur le glossaire en ligne : <http://www.lampe-tempete.fr/ChionGlossaire.html>, consulté le 27 septembre 2021) :

- EMPATHIQUE (EFFET) : Effet créé par une musique qui est ou semble en harmonie avec le climat de la scène: dramatique, tragique, mélancolique, etc... Contraire: l'effet anempathique. Cet effet empathique peut ne tenir aucunement à la musique en elle-même prise isolément, et ne se produire que dans le rapport particulier entre cette musique et la scène. Ainsi, une musique ni gaie ni triste, simplement légère et rythmée deviendra gaie associée à des images ensoleillées, et à son tour produira un effet empathique sur ces images.

- ANEMPATIQUE : Effet d'indifférence ostensible d'une musique - parfois d'un bruit - présents diégétiquement dans une scène, au caractère pathétique ou tragique de cette scène: piano mécanique, valse insouciant, musique légère, musique jouée sur un électrophone ou un lecteur de cassettes, chanson de rue, ronronnement d'un ventilateur, bruit rythmique d'une machine ou d'une meule, ressac indifférent de la mer pendant un meurtre, un viol, une torture, etc. Le point commun des musiques et des bruits anempathiques est que, présents avant le drame, ils se continuent pendant ou reprennent après celui-ci sans en être affectés, comme si de rien n'était.

Voir le développement dans l'ouvrage de Michel Chion, *La Musique au cinéma*, Fayard, 2002 [1995], p. 228-235.

De manière générale, parce que, dans l'activité philosophique, une différence d'accents peut faire toute la différence du monde. Selon que vous mettez l'accent sur les ressemblances ou les dissemblances entre la nature et un artefact, cela peut déterminer si vous avez à l'arrivée une preuve de l'existence de Dieu. Selon que vous mettez l'accent sur les ressemblances ou sur les dissemblances entre les hommes et les femmes, cela peut décider de la promesse que contient leur relation à votre avis. Selon que vous mettiez l'accent sur la liberté ou sur l'égalité, cela peut décider si vous êtes libéral ou socialiste. La question est : pourquoi placez-vous l'accent où vous le faites ? et, laissez-vous une place suffisante et exacte pour l'accent concurrent¹¹ ?

Mais comment déceler ces fameux « accents » (« *emphasis* ») ? Pourquoi est-ce signifiant pour nous ? Comment se fait-il que cela devienne si important ? Peut-être parce que nous acceptons de revivre ces moments, et qu'alors, des moments qui apparaissaient triviaux lors d'une première lecture, finissent par résonner « lors d'une autre vision qui énoncent leur appartenance à un réseau signifiant »¹². C'est ainsi que jouer, et rejouer le film prend tout son sens, car il nous permet cette « expérience du film », celle qui saura *soulever un problème* pour le critique attentif. Stanley Cavell l'appelle « contrôler son expérience »¹³, car c'est pour lui l'opportunité de « *s'arrêter* pour un instant, se détacher de ce qui était votre souci à cet instant-là et dégager votre expérience des sentiers battus, prévisibles, pour qu'elle se trouve, qu'elle trouve sa propre voie : rester sur le qui-vive »¹⁴. S'inscrire dans ce rapport au film, c'est accepter que la lecture du film ne soit pas une analyse, mais — à l'image du musicien — une interprétation, comme le propose Serge Cardinal lorsqu'il développe son concept de « musicalité du cinéma ». En effet revivre une scène, « s'arrêter un instant », bref, *interpréter* une séquence du film, c'est immédiatement faire appel au procédé de l'épellation mimétique. Pour ce faire, une attention particulière aux *rappports* qu'entretiennent l'ensemble des composantes audiovisuelles sera nécessaire et nous serons attaché à la démarche que propose Serge Cardinal lorsqu'il nous dit

¹¹ Stanley Cavell, *La Projection du monde : réflexions sur l'ontologie du cinéma*, Coll. Extrême contemporain, Paris, Éditions Belin, 1999, p. 245.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

qu'« [a]nalyser un film, ce sera donc parler son langage, le jouer, le mimer »¹⁵ ; dans cette « épellation mimétique », il nous proposera, face à l'œuvre, d'« imiter ses courbes dynamiques pour apprendre sa langue, à se mouler sur cette non-coïncidence à soi de l'œuvre »¹⁶.

La musique dans les films de notre corpus sera donc primordiale pour comprendre les dynamiques idéologiques qui ont lieu, et le sera d'autant plus que les films sur lesquels nous travaillons sont composés de numéros musicaux qui les structurent à l'image des comédies musicales de Broadway. Cela est dû au duo Alan Menken-Howard Ashman arrivant tout droit du *off*-Broadway, avec pour le premier le rôle de compositeur de la musique du film et des chansons et le second le rôle de parolier. Ces numéros musicaux seront essentiels dans notre analyse car comme l'énoncent Marguerite Chabrol et Pierre-Olivier Toulza : « les numéros sont ainsi le lieu de fortes négociations culturelles, idéologiques, artistiques »¹⁷.

L'évolution de la construction des héroïnes

Notre travail qui se concentrera sur les personnages d'Ariel, Belle et Jasmine, héroïnes respectives de *La Petite Sirène*, *La Belle et la Bête* et *Aladdin*, est l'occasion pour nous de proposer une méthodologie posant comme point de départ que l'incohérence d'un personnage, son éventuelle défaillance, est un symptôme d'une construction idéologique du film. Nous travaillerons donc ces films à partir des quêtes énoncées par les personnages, et déroulant les analyses et interprétations qui en découleront, nous verrons que l'idéologie à l'œuvre dans ces films est complexe et prompte à casser la lecture équivoque qui donnerait un poids à ses personnages, les enfermant au contraire dans une idéologie résolument conservatrice. Nous interrogerons ainsi les rapports de pouvoir dans les films de Disney qui semble être également un

¹⁵ Serge Cardinal, *Profondeurs de l'écoute et espaces du son : Cinéma, radio, musique*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2018, p. 10 et 11 (avec la référence Theodor W. Adorno, *Quasi una fantasia. Écrits musicaux II*, traduit par Jean-Louis Leleu, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1982).

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Voir préface de l'ouvrage de Marguerite Chabrol et Pierre-Olivier Toulza (dir.), *Stars et solistes du musical hollywoodien*, Saint-Denis, France, Labex Arts-H2H, 2017.

sujet de préoccupation pour le studio. Janet Palmer relève en effet que le studio est attentif à la critique qui est faite concernant ses films :

Une information importante est que, juste avant la sortie d'*Aladdin*, les sorties Disney de *La Petite Sirène* (1989) et *La Belle et la Bête* (1991) ont suscité une critique féministe très forte. Les commentateurs ont généralement interprété les aspects de l'héroïne de *La Belle et la Bête*, Belle, comme l'amélioration intentionnelle des déficiences de l'héroïne précédente de *La Petite Sirène*, Ariel. [...] Que les critiques féministes concernant Ariel aient ou non influencé la création de Belle, il est évident qu'en 1992 [...] la compagnie n'était pas au-dessus de pressions extérieures¹⁸.

Cette pression extérieure serait *a priori* visible par une « amélioration » de la construction du personnage de Belle. Dans la continuité de ce rapport à l'héroïne, la scénariste de *La Belle et la Bête*, Linda Woolverton, explique :

Nous nous sommes immédiatement bien entendus avec Howard [Ashman, parolier du film], et même si je ne venais pas de la comédie musicale Howard et moi souhaitions réaliser un changement drastique dans la construction de l'héroïne Disney. Ensemble nous avons inventé le personnage de Belle, qui adore la lecture. Elle est inconsciente de sa beauté. Elle a des rêves de lieux lointains, et elle n'était pas une victime ; elle n'attend pas les bras croisés que quelqu'un vienne la sauver ou qu'un prince arrive. Nous avons dû lutter pour faire exister ces idées. Il y avait un modèle de ce à quoi devait ressembler une héroïne Disney : prendre sur elle toutes les violences, sourire et parler aux petits animaux tout au long du film. Ce n'était pas ce que je pensais être ce que le monde attendait d'une héroïne Disney. Franchement, j'ai énormément pesté à ce propos. Je ne me suis pas rendue très populaire. Ce que, je suis sûre, vous allez entendre¹⁹.

Expliquant et assumant les divergences internes aux studios, Linda Woolverton revendique un changement essentiel dans la construction de l'héroïne durant cette période. Elle s'insurge contre un scénario qui enfermerait les princesses et dont la seule

¹⁸ Janet P. Palmer, *Animating Cultural Politics: Disney, Race, and Social Movements in the 1990s*, Thèse de l'Université du Michigan, 2000, p. 4.

« *Of particular relevance here, is that just prior to Aladdin, Disney's release of The Little Mermaid (1989) and Beauty and the Beast (1991) had draw strong feminist criticism. Commentators generally had interpreted aspects of Beauty's female heroine, Belle, as the company's purposeful improvement upon the deficiencies of Mermaid's preceding female heroine, Ariel. [...] Whether or not feminist criticism of Ariel had influenced the creation of Belle, it was clear by 1992, that [...] the company was not beyond the influence of external pressures* ».

¹⁹ Steve Daly, « An Oral History of the Animated Beauty and the Beast », *Entertainment*, le 14 mars 2017 (consulté sur <http://ew.com/movies/2017/03/14/beauty-and-the-beast-oral-history/> le 26/06/2018).

« *I hit it off right away with Howard, even though I didn't come from musical theater. Howard and I wanted to make a sea change in the Disney heroine. Together we conjured up Belle, who loved to read. She was unconscious about her beauty. She had dreams of faraway places, and she wasn't a victim ; she's not sitting around waiting for anybody to rescue her or [for] a prince to come. We of course came into a lot of pushback about it. There was a template of what a Disney heroine should be : taking all of this abuse, smiling and talking to little animals through it all. That's not what I felt the world needed. I used to rail about it, honestly. I didn't make myself very popular. Which I'm sure you'll hear* ».

échappatoire serait le prince charmant (en référence aux principales chansons de Blanche-Neige, Cendrillon ou encore Aurore)²⁰. D'ailleurs, lorsque la scénariste parle de ces trois héroïnes, elles ne les mentionnent pas, mais nous comprenons qu'il s'agit bien d'elles lorsqu'elle parle de ces héroïnes « qui parlent aux petits animaux » - action qu'elle pose d'ailleurs sur le même plan que le fait de subir toutes les violences avec le sourire. Elle critique en fait une vision caricaturale de la « princesse Disney » construite sur un canevas qui lui semble dépassé et rétrograde, à savoir selon elle une héroïne seule, subissant toutes les violences sans réagir, ayant pour seul espoir le prince charmant et n'ayant pour seuls interlocuteurs que de petits animaux compatissants, à qui il est possible de parler, mais qui ne peuvent agir. C'est un plaidoyer très clair de sa part et elle le réaffirme dans l'article mentionné ci-dessus, vingt-six ans après la sortie du film d'animation. Dans cette idée également, Christian Renaut, auteur de l'ouvrage *Les Héroïnes Disney*, nous explique que la question de la représentation féminine est discutée au sein du studio :

Ariel ayant tracé un sillage, Belle ne peut que l'emprunter. D'autant plus que certaines journalistes avaient reproché que la sirène ne songeait qu'à rejoindre un prince charmant et que l'on restait dans des schémas sexistes et restrictifs. On va donc fouiller le personnage de Belle, le coréalisateur Kirk Wise : « Nous avons beaucoup travaillé pour faire de Belle un personnage différent des héroïnes Disney précédentes »²¹.

À partir de ces éléments, nous pouvons esquisser deux hypothèses concernant le rapport du studio à la construction de ces héroïnes. La première est qu'avec *La Petite Sirène* un travail s'engage dès l'écriture du scénario et des chansons pour créer une héroïne différente des précédentes, dans une attitude *a priori* progressiste. Dans la continuité de cette première hypothèse, il semble que l'affirmation de l'héroïne se travaille de film en film puisqu'il est question de « sillage » et de « rêves d'ailleurs », ce qui est le cas d'Ariel, Belle et Jasmine. La deuxième hypothèse est qu'il semble que ce travail qui se construit sur plusieurs films est également motivé par des retours critiques à propos des films : Disney serait-il dans un rapport constructif à la critique et

²⁰ Respectivement princesses des films *Blanche-Neige et les Sept Nains*, 1937, *op. cit.* ; *Cendrillon*, réalisé par Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, Hamilton Luske en 1950 ; et *La Belle au Bois Dormant* réalisé par Clyde Geronimi en 1959.

²¹ Christian Renaut, *Les Héroïnes Disney*, Paris, Dreamland, 2000, p. 108.

résolument progressiste dans la construction de ces personnages féminins ? Nous pouvons également penser que la production chez Disney serait tentée de laisser plus d'espace aux artistes puisque *La Petite Sirène* a été un succès. C'est dans l'espace de ce succès que le film suivant peut s'ouvrir à des propositions plus audacieuses, comme introduire le personnage de Belle avec un numéro musical qui se déroule sur près de six minutes. La même question se posera pour Jasmine après le succès encore plus grand de *La Belle et la Bête* : Jasmine serait-elle construite en tenant compte des critiques issues des deux films précédents ? Notre travail sur ces trois films de Disney sera ainsi également la possibilité de mesurer l'évolution de la construction des héroïnes Disney sur une période importante de la vie du studio.

Approcher Disney

Aborder Disney n'est pas une mince affaire, et ce, pour deux raisons au moins. La première raison est la dimension juridique, car le studio est inflexible sur son *copyright*. Disney traque en effet les ouvrages qui utilisent tout matériel issu de ses films ou de son studio en général, comme l'énoncent Henry Giroux et Grace Pollock :

Disney a poursuivi en justice de façon très agressive les violations de ses droits d'auteur, et a une réputation légendaire d'intimidation des auteurs qui utilisent les archives de Disney et refusent d'approuver leur manuscrit pour publication²².

Ils poursuivent en donnant de nombreux exemples, notamment celui concernant l'ouvrage critique sur Disney dirigé par Laura Sells, Lynda Haas et Elizabeth Bell. Après avoir demandé aux studios la permission d'utiliser le nom Disney dans le titre du livre, les interlocuteurs chez Disney exigèrent une relecture de l'ouvrage au préalable. Refusant de se soumettre aux conditions de Disney, l'éditeur de Laura Sells, Lynda Haas et Elizabeth Bell (Indiana Press University) fit changer le titre de leur livre, argumentant qu'il n'avait pas les moyens de se défendre face à Disney. Le titre passa

²² Henry A. Giroux et Grace Pollock, *The Mouse that Roared: Disney and the End of Innocence*, Lanham, États-Unis, Rowman & Littlefield Publishers, 2010, p. 93-94.

« *Disney has aggressively prosecuted violations of its copyrights and has a legendary reputation for bullying authors who use the Disney archives and refusing to approve their manuscripts for publication* ».

donc de *Doing Disney* à *From Mouse to Mermaid*. Pour n'en citer encore qu'un, David Kunzel a dit de Disney :

J'abandonne. Je n'effectuerai plus aucun travail sur Disney. Je crois qu'aucun universitaire ne voudra prendre le risque. Le problème n'est pas tant que Disney gagne au tribunal, mais plutôt la menace de devoir supporter le coût de se battre contre eux²³.

Notre recherche nous met *a priori* à l'abri grâce à un certain nombre de protections juridiques liées au travail d'une thèse. Il nous faudra néanmoins rester vigilants sur les matériaux utilisés et anticiper le fait que nos travaux, en fonction justement de l'utilisation de ces éléments sous la protection du droit d'auteur, ne pourront peut-être pas trouver l'écho souhaité dans la communauté scientifique, car l'impossibilité de publication hors de la thèse est un frein évident à la participation au débat. Cette difficulté juridique prendra une dimension supplémentaire dans la mesure où notre travail souhaite manipuler des séquences de notre corpus. Nous espérons que cette thèse, qui en plus implique l'utilisation d'extraits filmiques (et leur détournement), trouvera un écho dans la recherche universitaire, et encouragera la prise de conscience qu'il faut protéger et encourager les chercheurs lorsque les corpus qu'ils travaillent sont à risque²⁴.

Aborder Disney n'est pas une mince affaire pour une deuxième raison : l'abondante littérature à son sujet. En effet, malgré les difficultés juridiques, nombre d'articles, de thèses et d'ouvrages ont été publiés (généralement sans contenu audiovisuel lorsqu'il s'agit de textes critiques), donnant comme première impression que toutes les questions ont été posées et qu'elles ont toutes trouvé une réponse, ou du moins des pistes de réflexions satisfaisantes. De toutes les lectures faites sur le sujet nous retenons les travaux critiques face aux studios Disney, parmi lesquels les travaux de Henry Giroux, notamment son ouvrage avec Grace Pollock *The Mouse that Roared*:

²³ *Ibid.*, voir dans la note de bas de page pour le détail et les différents exemples.

« *I've given up. I'm not doing any more work on Disney. I don't think any university press would take the risk. The problem is not the likelihood of Disney winning in court, it's the threat of having to bear the cost of fighting them.* »

²⁴ Cf. Annexe I - *Point juridique : remixage et droit d'auteur*, p. 267, qui contient toutes les informations relatives au droit d'auteur concernant notre recherche sur Disney.

*Disney and the End of Innocence*²⁵, l'ouvrage de Janet Wasko *Understanding Disney: The Manufacture of Fantasy*²⁶, qui croise entre autres : les différentes biographies de Walt Disney, fait le point sur les études féministes et culturelles sur les films de Disney ou encore l'impact des films sur les enfants) ; l'ouvrage de Sean Griffin, *Tinker Belles and Evil Queens: The Walt Disney Company from the inside Out*²⁷, qui étudie la relation entre l'entreprise Disney et la communauté gay (avec des lectures *queer* des films du studios sous l'ère Eisner— PDG de 1984 à 2005) ; l'article de Joel Best et Kathleen S. Lowney « The Disadvantage of a Good Reputation: Disney as a Target for Social Problems Claims »²⁸, qui explicite le numéro d'équilibriste auquel se livre Disney entre les différentes opinions de la population ; ou encore le livre de Elizabeth Bell, Lynda Haas et Laura Sells *From Mouse to Mermaid: the Politics of Film, Gender, and Culture*²⁹, qui pose les questionnements politiques (sous l'angle des études de genre et culturelles) ; ainsi que celui de James B. Stewart *Le Royaume enchanté*³⁰, pour comprendre le contexte économique et les relations de pouvoir au sein du studio dans la période où Michael Eisner était P.D.G. de Disney, soit de 1984 à 2005. Ajoutons à cela que malgré tous les écrits mentionnés qui pourtant discutent des rouages de l'entreprise et s'interrogent sur l'idéologie du studio Disney, une difficulté persiste, celle de sortir du discours prôné par l'entreprise, à savoir vouloir uniquement le plaisir de l'enfant. Ce sentiment réussit toujours à convaincre que ses films (et plus largement son projet), sont innocents. Comme l'explique Jason Sperb dans son article « How (Not) to Teach Disney » :

la pseudo interprétation pédagogique de Disney par lui-même, répétée sans cesse, dans de nombreux contextes, renforce sa propre lecture idéologique étroite comme les façons « évidentes », « naturelles », et généralement incontestables d'analyser les films Disney. Cela a pour effet

²⁵ Henry Giroux et Grace Pollock, *The Mouse that Roared: Disney and the End of Innocence*, op. cit.

²⁶ Janet Wasko, *Understanding Disney: The Manufacture of Fantasy*, Cambridge, UK: Malden, MA Polity / Blackwell, 2011.

²⁷ Sean Griffin, *Tinker Belles and Evil Queens: The Walt Disney Company from the inside Out*, New York, New York University Press, 2000.

²⁸ Joel Best et Kathleen S. Lowney « The Disadvantage of a Good Reputation: Disney as a Target for Social Problems Claims », p. 431-449, *The Sociological Quarterly*, vol. 50, n° 3, 2009.

²⁹ Elizabeth Bell, Lynda Haas et Laura Sells, *From Mouse to Mermaid: the Politics of Film, Gender, and Culture*, Etats-Unis, Bloomington, Indiana University Press, 1995, avec notamment le chapitre de Jack Zipes, « Breaking the Disney Spell », p. 21-42.

³⁰ James B. Stewart *Le Royaume enchanté*, Paris, Sonatine, 2011.

secondaire d'insinuer que tout autre approche de Disney est, au minimum, une forme de surinterprétation, et au pire, pleine de cynisme et de négativité. Élevées dans ce contexte, des générations de fans de Disney arrivent à l'université prédisposés à avoir peu de tolérance pour les approches qui ne serait pas dans le même cadre que ce que le studio dit de lui-même³¹.

Il faudrait alors idéalement regarder ces films sous l'angle unique du plaisir cinématographique sans conséquences. Cette idée d'innocence fait de la « consommation » de Disney une supposée absence de risques, car tout ce qui est proposé n'est finalement que bienveillance et mettrait entre parenthèses la violence du monde, comme l'énonce Carmenita Higginotham, historienne de l'art, en parlant du parc d'attraction :

Disneyland est un endroit où l'on célèbre les idéaux américains. *Frontierland* par exemple, est un clin d'œil au passé qui fait totalement abstraction des moments difficiles, de la douleur et de la souffrance. Les Indiens de *Frontierland* n'évoquent pas la lutte mais la résolution du conflit³².

Disney se veut l'espace le plus consensuel, où les problèmes du monde n'existent pas et où les idéaux américains seraient une sorte de dénominateur commun rêvé. Finalement un endroit où chacun pourrait vivre comme dans un conte de fées, partant du principe qu'il s'inscrit dans une vision apolitique, fabuleuse, un monde où les rêves (quels rêves ?) deviendraient réalité ; autrement dit, un monde qui s'érige au-dessus des contradictions.

³¹ Jason Sperb, « How (Not) to Teach Disney », p. 47-60, *Journal of Film and Video*, vol. 70, n° 1, 2018, p. 51.

« *Disney's pseudo-pedagogical interpretation of itself, endlessly repeated in a number of contexts, reinforces its own narrow ideological reading as the "obvious," "natural," and generally unquestioned way of analyzing Disney films. This has the side effect of implying that any other approaches to Disney are, at the very least, a form of overthinking or, at worst, full of cynicism and negativity. Raised in this context, generations of Disney fans come to academia predisposed to having little patience for approaches that deviate from the company's framing of itself* ».

³² Sarah Colt, *Walt Disney*, diffusé pour la première fois sur PBS les 14 et 15 septembre 2015 (disponible en V.O.D. sur ARTE au 12/09/2019).

Une large communauté de chercheurs s'insurge contre cette idée, même si elle est encore peu existante dans le paysage théorique francophone³³ : Disney doit être analysé, discuté, étudié. Non pas pour le simple rejet d'une multinationale ou par esprit de contradiction à ce que prône l'entreprise ; non pas pour interdire la vision de ces films aux enfants, mais pour participer à ce travail de reconnaissance des enjeux idéologiques qui traversent les films. Nous pensons par exemple à ceux de Janet Wasko³⁴ ou Joel Best et Kathleen S. Lowney³⁵ évoqués précédemment. Tous ces travaux s'accordent sur l'importance d'une lecture critique qui, comme l'énoncent Henry Giroux et Grace Pollock, « résiste à la tentation de voir [ces films de Disney] comme non-idéologiques »³⁶, en allant « au-delà d'un traitement de ces films comme du simple divertissement et en question les divers messages, souvent contradictoires, que constituent la vision du monde de Disney »³⁷. L'enjeu est de taille car Disney détient

³³ La majorité des études critiques que nous travaillons n'ont pas eu de traduction française. Nous espérons que le travail de cette thèse contribuera à diffuser les textes étudiés, et plus précisément en études cinématographiques. Notons par contre :

- des thèses en préparations sur Disney par d'autres prismes que la nôtre (à savoir l'angle de la musique et de la recherche-crédation) comme celle d'Anaëlle Charlotte Dano-freulon *Imaginaire et recyclage culturel dans les productions contemporaines (1990...) de la Walt Disney Company*, en littérature générale et comparée à l'Université de Lorraine ou encore celle d'Anastasia Hary, *Genre et pouvoir dans les longs-métrages d'animation des studios Disney (1937-) : enjeux sociaux, ethniques et politiques*, en langue et linguistique à l'université de Lille 3.

- le travail d'Alexandre Bohas, *Disney : un capitalisme mondial du rêve*, Paris, L'Harmattan, 2010, dont l'approche ne s'engage pas dans une dimension critique mais dans une réhabilitation de Disney pour qui la dimension artistique a été « particulièrement sous-estimée », notamment par des intellectuels qui aurait jeté l'opprobre à la firme dès le début pour sa culture populaire (voir. p. 21).

- la thèse de Raphaël Roth sur Disney (*Bande originale de film, bande originale de vie : pour une sémiologie tripartite de l'emblème musical : le cas de l'univers Disney*, thèse de doctorat, sous la direction de Emmanuel Ethis et Damien Malinas, à l'université d'Avignon, 2013), est quant à elle une recherche qui ne prend pas en compte les textes critiques mentionnés plus haut et s'appuie exclusivement sur des textes cautionnés par les studios

³⁴ Janet Wasko, *Understanding Disney: The Manufacture of Fantasy*, *op. cit.*

³⁵ Joel Best et Kathleen S. Lowney « The Disadvantage of a Good Reputation: Disney as a Target for Social Problems Claims », *op. cit.*

³⁶ « *The question of whether Disney's animated films are good for kids has no easy answer. It can be readily acknowledged, however, that such films will have better educational and entertainment value the more teachers, parents, and young people think about the conscious and unconscious messages and effects the films promote while resisting the temptation to view them as non-ideological* », Henry A. Giroux et Grace Pollock, *The Mouse that Roared: Disney and the End of Innocence*, *op. cit.*, p. 98-99. L'entreprise Disney a également créé un espace dédié à ses archives, la *Research Library*, et celles-ci est jalousement gardée, cf. Annexe I - *Points juridiques : remixage et droits d'auteur*, p. 267.

³⁷ *Ibid.*, « *The educational relevance of animated films makes it all the more necessary to move beyond treating these films as transparent entertainment and to question the diverse, often contradictory, messages that constitute Disney's worldview. The sheer number of viewers of Disney/Pixar films alone would warrant exploration and critical understanding of the political messages they contain, but doing so is all the more critical because they captivate the imaginations of very young children* ».

aujourd'hui un empire cinématographique par les rachats successifs de ses concurrents : ABC, Pixar, les franchises *Star Wars* et *Marvel* et plus récemment la Fox³⁸. Nombre des films les plus importants de ces studios mettent en scène des épopées imaginaires avec une part importante de film d'animations ou des films dont les effets spéciaux sont une part particulièrement importante (la saga *Star Wars*, les films de Pixar ou encore *Avatar* par exemple). Travailler sur l'idéologie dans les films d'animation de notre corpus, c'est travailler sur l'importance de la musique dans le rapport à l'animation avec les spécificités des couleurs et des dessins qui peuvent éclairer l'idéologie à l'œuvre. Dans la mesure où, sur les trois films de notre corpus, Disney semble perméable aux critiques concernant les héroïnes Ariel, Belle et Jasmine, nous pouvons penser qu'une réflexion sur les tensions idéologiques qui traversent ces trois films pourra trouver des prolongements à propos des autres films que produisent aujourd'hui le studio³⁹.

La cohérence du personnage plutôt que la cohérence du récit

Dans la revue de littérature effectuée sur notre corpus, les textes critiques existants semblent avoir déjà réglé les problématiques idéologiques que nous avons soulevées, avec par exemple le travail de Jake Zipes, prenant pour exemple *La Belle et la Bête* et *Aladdin* : « [i]l n'y a rien d'autre que l'éternel "retour à l'identique" »⁴⁰, ou encore celui d'Henry Giroux lorsqu'il analyse *La Petite Sirène* et *Aladdin* : « Les stéréotypes négatifs véhiculés par Disney à propos des femmes et des filles gagnent en force à travers la façon dont les messages similaires sont véhiculés et reproduits, à

³⁸ Voir l'ouvrage édité par Mary Kosut, *Encyclopedia of Gender in Media*, Thousand Oaks, California, SAGE Publications, 2012, p. 35 : « [t]oday, the Disney corporation owns such wellknown film industry subsidiaries as Walt Disney and Touchstone Pictures, Miramax Films, and Pixar; broadcast and cable television networks including The Disney Channel, ABC, ABC Family, ESPN, and Lifetime; and myriad music, radio, magazine, and other media entities » ; ou encore l'article du journal *Le Monde* de Gary Dagorn, « Disney devient le plus puissant studio de cinéma à Hollywood » publié le 16/12/2017 sur https://www.lemonde.fr/les-decodeurs/article/2017/12/16/disney-devient-le-plus-puissant-studio-de-cinema-a-hollywood_5230680_4355770.html (consulté le 01/04/2019).

³⁹ Nous rappelons l'article de Joel Best et Kathleen S. Lowney « The Disadvantage of a Good Reputation: Disney as a Target for Social Problems Claims », *op. cit.*

⁴⁰ Jack Zipes, « Breaking the Disney Spell », *op. cit.*, p. 40.
« *There is nothing but the eternal "return to the same"* ».

différents degrés, dans de nombreux films d'animation de Disney »⁴¹. Cela soulève ainsi la question de la pertinence de notre recherche, car en quoi une énième analyse de ces films pourrait s'avérer utile ? Nous adoptons pourtant une approche différente, car contrairement aux lectures préexistantes qui ont fait le choix de prioriser le récit, nous choisissons du déplacement proposé par Stanley Cavell, à savoir prêter la cohérence au personnage. Il semble ainsi que, en décidant de placer le personnage au centre de nos analyses, nous puissions offrir une interprétation — ou plutôt un cheminement interprétatif — nuancé de manière critique de nombreuses interprétations antérieures.

Nous pensons que les nombreuses analyses⁴² ayant constaté un problème de cohérence de l'héroïne ont postulé que, si le film se perdait, ou ne tenait pas sa promesse de présenter une héroïne forte et indépendante, c'est parce que la princesse avait changé, évolué, ou peut-être simplement avait, dès le départ, menti (ou s'était menti à elle-même ?) sur ses réelles intentions, sur *son* désir (d'un ailleurs, d'un autre monde, d'un prince charmant, etc.). Et nous entendons par « désir » cette quête, ce souhait profond formulé par le personnage dans les numéros musicaux, par le chant. Roberta Trites nous explique ainsi par exemple que c'est Ariel qui s'efface et que, parce qu'elle s'efface, alors elle « gagne », elle conquiert son fiancé (« *she gets her man* »)⁴³ ; ou encore Henry Giroux, qui quant à lui nous explique que « à la fin, Belle devient simplement une femme parmi d'autres dont la vie est valorisée par la résolution des

⁴¹ Henry A. Giroux et Grace Pollock, *The Mouse that Roared: Disney and the End of Innocence*, op. cit. p. 106.

« *Disney's negative stereotypes of women and girls gain force through the way in which similar messages are circulated and reproduced, to varying degrees, in many of Disney's animated films* ».

⁴² Nous retenons de nos lectures les travaux suivants : Roberta Trites, « Disney's Sub/Version of Andersen's "The Little Mermaid" », p. 146-152, *Journal of Popular Film and Television*, vol. 18, n° 4, 1991, (FIAF International Index to Film Periodicals Database) ; Laura Sells, chapitre 11 « "Where Do The Mermaids Stand?" Voice and Body in The Little Mermaid », p. 175-192, in Elizabeth Bell, Lynda Haas et Laura Sells, *From Mouse to Mermaid: the Politics of Film, Gender, and Culture*, op. cit. ; Pamela Colby O'Brien, « The Happiest Films on Earth: A Textual and Contextual Analysis of Walt Disney's *Cinderella* and *The Little Mermaid* », p. 155-183, *Women's Studies in Communication*, vol. 19, n°2, 1996 ; June Cummins, « Romancing the Plot: The Real Beast of Disney's *Beauty and the Beast* », p. 22-28, *Children's Literature Association Quarterly*, vol. 20, n° 1, 1995 ; Sharon D. Downey, « Feminine Empowerment in Disney's *Beauty and the Beast* », p. 185-212, *Women's Studies in Communication*, vol. 19, n° 2, 1996 ; Erin Addison, « Saving Other Women from Other Men: Disney's *Aladdin* », p. 4-25, *Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies*, vol. 11, n° 1, 1993.

⁴³ Roberta Trites, « Disney's Sub/Version of Andersen's "The Little Mermaid" », op. cit., p. 151 : « *The final scene, as Triton kisses his daughter goodbye and she turns with subservient awe to Eric, carries overt approval of female dependancy. [...] Disney subverts the little mermaid's process of self-actualization. Ariel effaces herself and wins. She gets her man.* »

problèmes des hommes »⁴⁴. Pour Jasmine, la situation est un peu différente car la cohérence de son personnage est mise en cause très tôt, mais nous y reviendrons. Toute cette littérature sera discutée lors du développement, mais retenons pour l’instant le point crucial : nombreuses sont les analyses antérieures sur les films de notre corpus ayant fait le choix d’imputer les contradictions à la construction des personnages d’Ariel, de Belle et de Jasmine pour sauver la cohérence du texte filmique en refusant de s’interroger sur ce supposé changement brusque des héroïnes en question. Pour reposer cette question, pourquoi ne pas suivre la réflexion qu’engage Stanley Cavell ? Celle qui consiste à sortir du présupposé d’une construction de l’œuvre lorsque nous sommes face à une logique déroutante ? Nous posons l’hypothèse que le chemin dans lequel nous engage Stanley Cavell nous fera prendre conscience d’un déplacement de la logique dramatique pour « retrouver » une cohérence. Et plus encore de comprendre que, contrairement à Shakespeare à qui nous pouvons penser qu’il avait parfaitement conscience de la construction de ses personnages, nous posons la deuxième hypothèse : celle d’une construction des films *volontairement* déviée dans la mise en scène de certaines séquences clés pour rendre difficile (voire impossible) la possibilité de maintenir une lecture équivoque concernant les héroïnes.

L’enjeu ici étant de lever le doute sur *leur* désir, acceptons alors de « prêter une âme » à Ariel, Belle et Jasmine — pour reprendre les mots de David Lapoujade, qui, dans sa lecture de l’œuvre d’Étienne Souriau, affirme que

[p]rêter une âme peut être l’opération la plus puérile, la plus sentimentale, la plus mièvre aussi, mais elle devient une opération proprement instauratrice lorsqu’il s’agit de porter à une plus grande existence l’appel d’une architectonie à laquelle on se consacre⁴⁵.

Devenons alors, le temps d’une analyse, « l’avocat d’existences faibles, toutes ces existences qui réclament d’exister sur un autre mode ou de conquérir davantage de

⁴⁴ Henry A. Giroux, « Animating Youth: the Disnification of Children’s Culture », *Socialist Review* (San Francisco), p. 23-25, vol. 24, n° 3, 1994, [version de son texte en ligne sur son site, https://www.humanities.mcmaster.ca/~girouxh/online_articles/animating_youth.htm, consulté le 7 novembre 2020].

« [i]n the end, Belle simply becomes another woman whose life is valued for solving a man's problems ».

⁴⁵ David Lapoujade, *Les Existences moindres*, coll. Paradoxe, Paris, Les Éditions de Minuit, 2017, p. 56. Notons également une des lectures de David Lapoujade, importante ici, celle de Étienne Souriau, *Les différents modes d’existence*, Paris, Presses Universitaires de France, 1943.

réalité »⁴⁶ ; et entendons par existence faible, non pas le personnage, mais bien ses appels, étouffés par les choix de la mise en scène.

Si nombre de travaux de recherche sur les films de notre corpus font le choix de maintenir une cohérence du récit, d'autres notent la possibilité d'une lecture alternative du film en prêtant une subjectivité à l'héroïne. C'est le cas de l'article de Sharon D. Downey sur le film *La Belle et la Bête* (1991)⁴⁷. De ce texte se dégagent deux éléments importants : le premier argument qui nous intéresse est que Sharon D. Downey fait exister une lecture équivoque en posant deux interprétations parallèles, à savoir une lecture narrative attachée au scénario qui offrirait un point de vue au personnage masculin (La Bête), et une « contre-lecture » qui offrirait l'émergence d'un discours « *empowered* » (« autonome, indépendant ») de l'héroïne par la musique et l'animation. Ainsi, Sharon D. Downey explique dans son article que l'approche narrative met en avant une vision de domination masculine⁴⁸, là où l'animation et la musique, au contraire, valorisent le personnage de Belle⁴⁹. Son texte porte une réelle attention à la musique et particulièrement aux numéros musicaux, et pointe des enjeux spécifiques de l'animation dans l'analyse des personnages. Si notre attention se concentrera majoritairement sur les numéros musicaux (avec l'importance de la voix) et de la musique, nous pointons également qu'il nous semble important de prendre en compte les spécificités liées à l'animation. Nous le verrons avec la « persona vocale » et à nos analyses, qui prendront par exemple en compte le dessin parfois exagéré qui devient alors significatif, comme le jeu des couleurs dans le numéro musical d'Ursula ou les yeux écarquillés d'Ariel lorsqu'elle est transformée en humaine par exemple. Il est particulièrement intéressant car il ouvre une interprétation de cette subjectivité en prenant en compte les spécificités de l'animation et de la musique sur l'ensemble du

⁴⁶ *Ibid.*, p. 74.

⁴⁷ Sharon D. Downey, « Feminine Empowerment in Disney's *Beauty and the Beast* », *op. cit.*

⁴⁸ Il s'agit également de la lecture de Susan Jeffords dans le chapitre « The Curse of Masculinity - Disney's *Beauty and the Beast* » in BELL Elizabeth, HAAS Lynda, et SELLS Laura, *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender and Culture*, *op. cit.*, p. 161-172. Elle prend comme angle d'attaque uniquement l'histoire de la Bête, comme annoncée dans l'introduction, et conclut de façon assez arbitraire que « *everyone's life finally depends upon these white men* », p. 172.

⁴⁹ « *Discursively, while the narrative again promotes the veracity of the story of masculine dominance and control, music and animation continue to provide a counter narrative of feminine power* », Sharon D. Downey, « Feminine Empowerment in Disney's *Beauty and the Beast* », *op. cit.*, p. 198.

film. C'est ce qui permet à Sharon D. Downey de faire une double lecture du film en révélant la possibilité d'y lire une interprétation féministe et résistante à l'idéologie dominante. Enfin, le second élément qui se dégage du texte de Sharon D. Downey est que pour pouvoir faire émerger cette lecture féministe, elle s'oblige à faire l'impasse sur une incohérence posée par l'avant-dernière séquence du film :

Au moment où la Bête est allongée au sol, mourante, et que le dernier pétale de rose commence à tomber, Belle déclare son amour pour lui [la Bête]. Soudain, une transformation magique s'ensuit avec la métamorphose de la Bête qui reprend sa forme humaine⁵⁰.

Le « soudain » (« *suddenly* ») ne propose pas de lien entre la déclaration d'amour de Belle et la transformation de la Bête et ici apparaît une tension évidente. Comment ce lien opère-t-il ? En prenant le parti de l'héroïne, Sharon D. Downey se heurte à une impossibilité narrative, qu'elle choisit alors d'ignorer plutôt que de prendre parti pour le texte filmique en réécrivant le personnage de Belle. C'est dans cette brèche que nous nous engouffrons car nous souhaitons comprendre ce qu'impliquent ces séquences déterminantes dans le rapport au personnage. Nous choisissons de porter une attention particulière à ces séquences que nous appellerons séquences en tension. En faisant le choix de ne pas réécrire les personnages d'Ariel, Belle et Jasmine sous le prétexte de vouloir lire une cohérence du texte filmique alors même qu'une attention au reste du film (y compris et surtout ses numéros musicaux) nous fait entendre des héroïnes bien plus complexes et « *empowered* » que ce que cette séquence, par sa tension, nous force à interpréter. Investissons, par une analyse minutieuse, ces séquences qui mettent en tension la lecture du personnage et qui tendent à en effacer leur construction, leur potentiel, en forçant une lecture du récit qui, pour qu'il garde une cohérence, force une réécriture du personnage.

Nous pensons que ces tensions dans la construction passent par l'orientation des emphases musicales, qui font basculer les effets de sens de la mise en scène dans ses potentialités (notamment en tendant à refermer la lecture équivoque possible concernant

⁵⁰ Sharon D. Downey, « Feminine Empowerment in Disney's Beauty and the Beast », *op. cit.*, p. 204.
« *As the Beast lays dying and the rose's last petal begins to fall, Belle declares her love for him. Suddenly, a magical conversion ensues as the Beast metamorphoses back into human form* ».

les héroïnes). Pour mettre au jour ce que nous pensons être une réorientation forcée de ces emphases, nous optons pour une approche double : celle d'un geste de recherche-crédation qui nous fera recomposer lesdites séquences en tension pour réouvrir la possibilité d'une interprétation équivoque ; et une approche intermédiaire qui nous fera prendre conscience de l'importance des numéros musicaux dans notre processus de réflexion. Mais avant cela, arrêtons-nous un instant sur l'importance que sera le matériel de type génétique dans notre recherche, car notre point de départ, pour cibler les séquences en tension que nous avons définies, a été l'analyse de la musique initialement prévue pour la séquence de la mort de la Bête, avant qu'une nouvelle version soit demandée par la production au compositeur Alan Menken. Nous pensons que ces documents qui croiseront nos analyses sont importants, particulièrement ceux concernant la musique et les numéros musicaux.

Disney et ses bonus : l'importance du matériel de type génétique

Attachés à cette idée que la musique peut être la clé de compréhension idéologique des films, nous nous sommes intéressés à la musique comme porteuse d'idéologie en elle-même, et nous nous sommes penchés sur les moyens par lesquels la musique traverse et rencontre les différents matériaux du film. Caryl Flinn, dans son ouvrage *Strains of Utopia: Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music* nous dit qu'une des raisons qui explique que cette question tarde à être soulevée est probablement parce que la musique « génère l'illusion » de ne pas avoir d'idéologie.

Les chercheurs ont seulement commencé à confronter la musique à l'idéologie. Le problème ici, tout comme dans la musicologie au sens large, n'est pas simple. Un obstacle très lourd les impliquant tous les deux est le fait que la fonction idéologique actuelle de la musique, comme nous l'avons appris de l'École de Frankfort, est de générer l'illusion d'en avoir aucune⁵¹.

⁵¹ Caryl Flinn, *Strains of Utopia: Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music*, New Jersey, Princeton University Press, 1992, p. 5.

« *Scholars have only just begun to confront the relationship of film music to ideology. The problem here, as within musicology, at large, is not a simple one. An obstacle plaguing them both involves the fact music's current ideological function is, as we learned from the Frankfort School, to generate the illusion of having none* ».

L'absence d'une compréhension immédiate et la multiplication des interprétations possibles d'une musique orchestrale sont probablement des éléments qui participent de cette illusion. Pour autant, ce n'est pas parce qu'elle est riche d'une histoire que la musique arriverait dans le film en y imposant une idéologie évidente. Cela veut dire pour nous qu'il est important de prendre en compte que la musique n'est pas neutre et que les choix orchestraux et thématiques (et les rapports entre ces éléments, y compris par les *tempi*, les contrastes ou encore les répétitions) pèsent dans l'équilibre du complexe audio-visuel qu'elles transforment tout autant qu'elles sont transformées.

Ensuite, cette « illusion » dont parle Caryl Flinn explique peut-être pourquoi le matériel musical de type génétique ne semble pas avoir retenu l'attention des chercheurs, comme le soulignent Jean-Loup Bourget et Daniel Ferrer dans leur article « Genèses cinématographiques » :

si le cinéma est, de longue date, devenu un médium « audiovisuel », la bande-son demeure souvent négligée en raison du double accent sur l'écrit (protofilmique) et sur le visuel. Les raisons sont sans doute diverses (manque déjà signalé de documents, manque de compétence technique), mais la musique, et de façon générale le son, les bruits, l'oralité des dialogues... ont comparativement peu retenu l'attention des chercheurs⁵².

Si les chercheurs ne s'y intéressent pas, alors il ne semble pas y avoir d'inquiétude notable de la part des studios de cinéma concernant la musique et les chansons. C'est justement dans cette brèche que nous souhaitons entrer, car nous pensons justement que c'est par la musique et les numéros musicaux que nous pouvons travailler l'analyse des films de notre corpus pour réfléchir à la place des héroïnes et à leur évolution. Tenir compte de la musique nous fait immédiatement prendre conscience de son importance au sein des studios Disney depuis leur création et les liens entre musique et animation (la réussite de leur troisième court-métrage *Steamboat Willie*, qui

⁵² Jean-Loup Bourget et Daniel Ferrer, « Genèses cinématographiques », p. 7-27, *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, n° 28, 2007, p. 19. (Consultable sur https://www.persee.fr/doc/item_1167-5101_2007_num_28_1_1411).

sera le premier sonorisé et synchronisé en musique, les *Silly Symphonies*, *Fantasia* etc.)⁵³. Ensuite, penser l'expérience du film comme une expérience musicale, hors d'une logique purement chronologique nous fait prendre conscience de la force des thèmes, des orchestrations, des couleurs qui offrent des dynamiques à travers le film dans les résonances que peuvent avoir les couleurs et les rythmes de la musique avec l'ensemble des éléments audio-visuels (les couleurs étant particulièrement significatives en animation, du fait même des possibilités du médium).

Dans la mesure où il n'est pas possible d'avoir un accès aux archives de Disney, nous pensons que la prise en compte de matériel de type génétique ne peut se faire qu'avec ce que Disney choisit de mettre à disposition de ses fans. L'avantage de travailler sur le corpus des années 1990 nous offre deux avantages : le premier est qu'Alan Menken a publié un coffret pour parler de sa collaboration avec Howard Ashman (à la suite du décès de ce dernier en 1991), et nous avons donc des inédits des chansons et musiques des films de notre corpus, en plus de notes du compositeur. Ces travaux préparatoires participent à la réflexion sur le film lui-même. Le second est que, les années passant, les bonus lors de la réédition des films se multiplient. Cela est dû peut-être aux souhaits des artistes ayant travaillé sur le film d'en montrer les étapes préparatoires. Une autre hypothèse est que cela permet d'ajouter une touche de nouveauté pour les fans, un nouvel objet de collection. Toujours est-il que c'est par les bonus que nous avons pu nous procurer trois éléments qui se sont révélés déterminants pour notre travail. La séquence alternative de *La Petite Sirène* où Ariel ne sort pas de l'eau pour rejoindre Éric, mais apparaît sur la plage, en chantant une reprise de la chanson « Part Of Your World » ; la séquence musicale alternative dans *La Belle et la Bête*, lorsque la Bête meurt dans les bras de Belle ; enfin la chanson de Jasmine, « Call Me A Princess », qui n'a jamais vu le jour dans la version finale du film et qui n'a pas été retenue non plus pour la version Broadway adaptée *a posteriori* (nous y reviendrons). Pour Jean-Loup Bourget et Daniel Ferrer, l'analyse génétique est la possibilité d'éviter

⁵³ Voir pour cela par exemple le documentaire de Sarah Colt, *Walt Disney, op. cit.*

d'avoir à prendre en compte en tant que tel l'amoncellement infini des circonstances et permet de le traiter sur le mode du retranchement, à travers la notion de choix. La genèse s'analyse alors comme une série de choix opérée dans l'éventail des possibles par une instance qui serait « l'auteur ». Mais cela ne suppose évidemment pas que ces choix soient opérés en vertu d'un libre arbitre souverain. L'injonction négative que Fritz Lang s'adressait à lui-même en marge du script de *Moonfleet* pourrait s'expliquer (aussi) par le fait que le metteur en scène n'avait pas le « *final cut* » : le producteur aurait pu insister pour utiliser un gros plan que Lang considérait comme banal, inutile ou nuisible à cet endroit. Il était donc plus prudent de ne pas le tourner⁵⁴.

Cette notion de « choix » sera cruciale dans notre analyse, car ce sont autant de possibilités qui ouvrent ou referment une interprétation plus ou moins équivoque dans les choix de mise en scène. La musique est, dans son entrelacement au complexe audiovisuel, un révélateur de l'idée (ou des idées) qui traverse(nt) les séquences du film. L'exemple de Fritz Lang nous semble particulièrement pertinent puisqu'il est question des « choix » et du « libre arbitre » souverain. Si les dirigeants des studios et les artistes n'étaient pas toujours d'accord, le film peut alors prendre des chemins résolument différents en cours de route⁵⁵.

Si ces éléments de type génétique sont importants pour nous aider à réfléchir à l'idéologie à l'œuvre dans ces films, il faut cependant être clair : l'intérêt n'est pas de chercher une quelconque validation de la part d'un des auteurs du film (réalisateur, parolier, compositeur etc.), ni de vouloir partir de ces éléments donnés par ces auteurs pour tenter de les justifier. Il y a d'un côté des idées développées par les auteurs, qui forcément se retrouvent plus ou moins dans le film, et il y a la conscience que ces idées sont *transformées* au contact du film. Il s'agit donc de ne pas créer un rapport de cause-conséquence (essayer de faire entrer les déclarations d'auteurs dans une cohérence interprétative absolue du film ou tenter de faire entrer l'analyse du film dans une partie du discours du compositeur qui nous arrange), mais bien de penser les notes de travail des auteurs comme autant de *questions posées au film*.

⁵⁴ Jean-Loup Bourget et Daniel Ferrer, « Genèses cinématographiques », *op. cit.*, p. 17.

⁵⁵ Deux brefs exemples : lorsque Jeffrey Katzenberg est embauché aux studios Disney comme n° 3, et décide de faire un remontage du film *Taram et le Chaudron Magique* (1985), sans l'accord des artistes, le sentiment de défiance créé à son encontre a duré pendant de longues années au sein du studio (voir James B. Stewart, *Le Royaume enchanté*, *op. cit.*) ; ou encore Michael Eisner, n° 1 des studios, qui manque de faire couper la scène du baiser dans *Pocahontas*, parce qu'il jugeait ce dernier trop long (voir Christian Renaut, *De Blanche-Neige à Hercule : 28 longs métrages d'animation des studios Disney*, Paris, Dreamland, 1997).

Corpus — Le duo parolier/compositeur : Alan Menken et Howard Ashman

Notre thèse s'intéressera à la première partie de la « *Disney Renaissance* », autrement dit *La Petite Sirène* (1989), *La Belle et la Bête* (1991), *Aladdin* (1992) écrits par le duo musical Menken-Ashman, arrivant tout droit de Broadway, qui a fait de ces films un succès retentissant pour le studio en difficulté depuis la mort de Walt Disney⁵⁶. Précisons d'emblée que si certains critiques ont qualifié la période allant de 1989 à 1995 de « *Renaissance* »⁵⁷ et que ce nom a été repris par le studio lui-même⁵⁸, nous n'utiliserons pas ce terme développé par Chris Pallant. L'auteur définit cette période allant de 1989 à 1999, avec comme définition un retour des films dans leurs « idéologies artistiques de la période formaliste de Disney »⁵⁹, et s'il définit le succès critique et économique qu'est *La Petite Sirène* comme point de départ de cette période, il ne précise pas les raisons d'en borner la fin avec *Tarzan*. Ajoutons à cela que si son analyse des enjeux économiques est intéressante — notamment dans le croisement des données de box-office mettant au jour la concurrence rude ayant probablement un impact sur les recettes — il manque une partie de l'analyse sur cette période qui nous semble cruciale : celui des changements brutaux des coûts de production. Par exemple les revenus générés pour le film *Hercule* (1997) sont meilleurs que ceux de *La Petite Sirène* mais les coûts de productions ont explosé à la suite de la création du studio Dreamworks S.K.G par Jeffrey Katzenberg, ancien numéro trois des studios Disney,

⁵⁶ Voir pour cela l'ouvrage de James B. Stewart, *Le Royaume enchanté*, *op. cit.*, Il y est question du changement de direction et de l'arrivée de Michael Eisner et Jeffrey Katzenberg, respectivement numéros un et trois des studios à partir de 1985.

⁵⁷ John Beifuss « Poor Hercules Isn't Taken Seriously — Witty Lines Substitute for Old Disney Grandeur », *The Commercial Appeal*, 27 juin 1997 ou encore Daniel Chan, « Disney Magic at the Oscars », *The Malay Mailou*, 15 juin 2000.

⁵⁸ Il s'agit même du titre d'un bonus du DVD *d'Aladdin - Aladdin Special Edition DVD - Special features: Alan Menken: Musical Renaissance Man*, 2004 (Film de John Musker et Ron Clements, musique composée par Alan Menken, sorti en salle en 1992).

⁵⁹ Chris Pallant, *Demystifying Disney: a History of Disney Feature Animation*, New York, Continuum, 2011, p. 89. Plus largement, voir le chapitre 6 « The Disney Renaissance » p. 89 à 110.

parti après *Le Roi Lion* (1994) à la suite d'un désaccord avec le P.D.G Michael Eisner⁶⁰. Ces coûts sont notamment liés aux salaires des artistes, qui du fait de la concurrence⁶¹ ont été dans une position favorable pour négocier leurs revenus. Ainsi cette période est plus complexe à borner car elle peut l'être de plusieurs façons différentes et qu'il faudrait idéalement croiser (direction de l'entreprise, succès au box-office ou encore une attention aux thématiques avec le retour des chansons ou de l'héroïne princesse Disney par exemple)⁶². Pour éviter d'utiliser un terme qui n'est pas proprement défini, et parce que les bornes de cette période seraient à étudier de façon plus approfondie, disons simplement qu'il s'agit d'une nouvelle période qui s'ouvre, marquée par le retour de la princesse Disney et dont *La Petite Sirène* est un élément clé⁶³. Si cette nouvelle période nous intéresse, c'est surtout parce qu'elle marque un changement dans la construction des films : Alan Menken à la musique et Howard Ashman aux paroles qui viennent non seulement de Broadway, mais qui importent le style et les références dans les numéros musicaux des films de notre corpus. Dans le livret produit par Alan Menken sur les coulisses des musiques des films qui nous intéressent, et particulièrement sur son travail avec Howard Ashman, il est dit : « [l]a clé du succès était que [Menken et Ashman] ont apporté à la tradition Disney une sensibilité Broadway »⁶⁴. Si Howard Ashman travaille sur la chanson d'introduction du film *Oliver et Compagnie* « Once Upon a Time in New

⁶⁰ Jeffrey Katzenberg poursuivra Disney pour réclamer ses indemnités à la suite de la rupture de son contrat. Ce procès a permis de rendre public des informations sur les coulisses de la direction de Disney et elles sont mise en contexte par James B. Stewart, *Disneywar: The Battle for the Magic Kingdom*, London, Simon & Schuster, Limited, 2008, p. 396 à 402.

⁶¹ Par exemple, *La Petite Sirène* (1989) a généré 211 343 479 \$US au box-office mondiale avec un budget qu'on peut estimer inférieur à celui de *La Belle et la Bête* (1991), soit inférieur à 25 000 000 \$US (les chiffres concernant *La Petite Sirène* ne sont pas disponibles mais on peut les estimer inférieurs à ceux de *La Belle et la Bête* car le film arrive avant, dans un contexte de production où l'entreprise ne mise pas sur le studio d'animation. Ce sera à la suite du succès de ce film que le studio redonnera une place de choix à l'animation avec *La Belle et la Bête*, puis *Aladdin*). De son côté, *Hercule* (1997), a généré 252,712,101 \$US mais pour un budget à 85 000 000 \$US. Coûts dus notamment aux aux salaires des animateurs (voir pour cela le livre de James B. Stewart, *Disneywar: The Battle for the Magic Kingdom*, *op. cit.*, p. 648). Les chiffres proviennent du site : <https://www.boxofficemojo.com> (consulté le 31 mai 2021), mais les ordres de grandeur sont également dans le chapitre 6 « The Disney Renaissance » in PALLANT Chris, *Demystifying Disney: a history of Disney feature animation*, *op. cit.*

⁶² La fin de cette période, est également peu précise : le succès de *Toy Story* des studios Pixar en 1995 ou le départ de Jeffrey Katzenberg, numéro trois du studio qui fonde un studio concurrent *Dreamworks S.K.G.*, peuvent apporter des éléments de réponse.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ Dans le livret du coffret *The Music behind the Magic, The Musical Artistry of Alan Menken Howard Ashman & Tim Rice*, Walt Disney Records, 1994, p. 2.
« The key to the success was that brought to the Disney tradition a Broadway sensibility ».

York City », sorti en 1988⁶⁵ (en collaboration avec Barry Mann pour les paroles, musique de Huey Lewis), il n'est cependant qu'un collaborateur parmi d'autres. En revanche, il devient producteur exécutif et parolier pour *La Petite Sirène*, et travaille avec Alan Menken pour mettre en musique les numéros musicaux. Ce dernier est également compositeur de la bande originale du reste du film. Howard Ashman a un poids encore plus important dans le processus créatif pour *La Belle et la Bête*, à la suite du succès de l'histoire de la jeune sirène, puisqu'il supervise globalement l'ensemble de la dynamique artistique ; le studio préférant lui adjoindre deux jeunes réalisateurs pour l'appuyer plus que pour le diriger⁶⁶.

Fort du succès rencontré avec *La Petite Sirène* et de l'obtention de deux Oscars (meilleure chanson et meilleure musique originale), le duo continue avec *La Belle et la Bête* qui leur vaudra d'être lauréats de deux nouveaux Oscars (les mêmes) avec en plus une nomination pour l'Oscar du meilleur film, ce qui n'était jamais arrivé pour un film d'animation. Howard Ashman décède juste avant la sortie du film, mais une partie de son travail entamé en parallèle de ces deux productions se retrouve dans *Aladdin*, où les autres chansons seront composées par Tim Rice pour les paroles et toujours Alan Menken à la composition musicale.

Recomposition musicale et intermédialité

Comme nous l'avons dit plus tôt, la composition d'Alan Menken sur la séquence de la mort de la Bête dans *La Belle et la Bête* a été rejetée par le studio. En comparant les deux versions proposées par Alan Menken lui-même, nous avons mesuré les possibilités interprétatives, notamment dans l'espace que la musique offrait dans chacun des cas aux deux protagonistes, et à l'impact que cette séquence avait alors sur le reste

⁶⁵ *Oliver et Compagnie (Oliver & Company)*, réalisé par Georges Scribner, 1988.

⁶⁶ *Au-delà du film : les anecdotes inconnues de la production du film*, bonus du film, disponible sur la plateforme Disney +, consulté le 9 octobre 2020.

Voir également le documentaire *Howard*, réalisé par Don Hahn en 2018, consulté sur Disney + le 20 octobre 2020. Le film est à prendre avec précautions puisque Don Hahn est producteur chez Disney et a notamment participé à la production des films de notre corpus (avec un risque de glorification du personnage de Howard Ashman). Notre intérêt est plutôt de pointer l'importance qu'il a pu avoir (et donc que les numéros musicaux et la musique ont pu avoir) dans la construction des films.

du film. C'est grâce à cela que l'idée de recomposer musicalement les séquences en tension à la manière du compositeur nous est venue, ou autrement dit : « ...et si Alan Menken avait pu offrir une seconde version de la même séquence ? ». Même si Disney ne semble pas inquiet de la mise à disposition du matériel de type génétique concernant la musique, nous n'avons pas non plus accès à l'ensemble des ressources. Notre proposition de recomposition musicale souhaite s'inscrire comme la possibilité de faire exister un chemin alternatif au film, nourrie par les potentialités qui s'inscrivent tout au long de l'œuvre, et composée à la manière d'Alan Menken (nous y reviendrons). Cette alternative devient alors, non pas une fin en soi, mais la possibilité de comprendre les choix définitifs voulus par le studio dans la construction du film et de ses personnages.

Si un geste de recomposition musicale peut nous aider à réfléchir ce rapport au personnage, c'est parce que nous pensons que la musique peut faire entendre la virtualité d'un film, et devenir un geste d'analyse critique de son idéologie. C'est ce qui nous semble être la différence entre notre démarche et les précédents travaux portant sur le même corpus : si aucun texte ne fait mention de la musique et des numéros musicaux, il n'est alors pas étonnant que le rapport au personnage et à sa virtualité ne soit pas pris en compte —exception faite du travail de Sharon D. Downey⁶⁷ lorsqu'elle explicite une interprétation prenant en compte la subjectivité de l'héroïne (« son histoire » (« *her story* »)). La recomposition musicale nous semble être la possibilité de réouvrir cette virtualité que Disney clame, mais finalement ne permet pas (ou ne permet plus) dans la distribution des dynamiques de la mise en scène des séquences en tension de ses films. En rouvrant plus clairement l'équivoque des films par une attention à la virtualité des personnages, on peut alors émettre une hypothèse sur l'intérêt que peut avoir Disney à orienter son propre film, dans une volonté possible de « contenir » l'idéologie du film, et de ce fait, tend à l'enfermer dans une version des plus conservatrices. En recomposant ces séquences, nous tentons de rouvrir l'équivoque interprétative pour rééclairer le film et le sortir de sa dimension univoque. En reprenant les matériaux musicaux mêmes du compositeur du film (Alan Menken), nous pouvons ainsi redistribuer les potentialités inscrites dans la mise en scène des séquences en tension. Dans la comparaison des deux

⁶⁷ Sharon D. Downey, « Feminine Empowerment in Disney's *Beauty and the Beast* », *op. cit.*

versions des séquences en tension rendue possible par la recomposition musicale, nous pourrons alors mettre au jour l'interprétation qui est rendue difficile par les choix de composition musicale dans la version originale. La recomposition musicale en tant que puissance de renversement et de redistribution des emphases des composantes audiovisuelles, permet de mieux comprendre l'impact des choix de la composition musicale sur le reste de l'interprétation du film pour deux raisons. La première est qu'elle permet de se tenir au plus près du complexe audio-visuel, posture indispensable à l'efficacité d'un renversement. La seconde raison, c'est que la recomposition musicale met en acte les allers-retours indispensables à la compréhension de la séquence et permet de retrouver peu à peu la promesse initiale proposée par le film vis-à-vis de son héroïne. Elle aide à réfléchir au film et à ses interactions tout en faisant monter à la surface ladite promesse dont le film cherchait à bloquer l'actualisation. Surtout, la recomposition nous oblige à reprendre chaque étape du film pour retrouver la virtualité du personnage rendue difficilement lisible par la séquence que nous travaillons. Ce sera pour nous la possibilité de faire résonner différents moments du film. Ces moments qui ne peuvent plus résonner (ou alors que très faiblement) du fait des choix opérés par le film dans les séquences en tension du film. Cette absence de résonance force une interprétation univoque du film en bloquant ainsi tout un réseau signifiant du film qui ouvrirait les interprétations résistantes à l'idéologie dominante dans les rapports de pouvoir. Le film opère des choix forts dans sa séquence déterminante à la compréhension des rapports de pouvoir pour forcer une lecture univoque. C'est en ouvrant la possibilité de renversement des emphases que nous pouvons mettre au jour la *tension* existante dans la séquence par rapport au reste du film avec laquelle elle entre plus ou moins en résonance. L'attention portée aux personnages nous a toujours ramenés aux numéros musicaux, car ce sont dans ces espaces du film que les enjeux (et les tensions) idéologiques sont les plus forts. Cela nous permet alors de recourir à une réflexion intermédiaire, car comme l'explique Marguerite Chabrol⁶⁸ « le film musical est un genre qui par excellence ménage les doubles lectures », nous faisant alors réfléchir à la

⁶⁸ Voir notamment la postface de Marguerite Chabrol, « Au prisme de Broadway : une réflexivité ironique ? » dans l'ouvrage consacré à Jane Feuer, *Mythologies du film musical*, préface de Laurent Guido, postface de Marguerite Chabrol, Dijon, Les Presses du Réel, 2016, p. 109.

porosité avec la scène de Broadway (ou plus précisément ici avec le *off*-Broadway). Pour sortir des interprétations idéologiques basées sur le récit, nous souhaitons engager un déplacement de perspectives, et pour ce faire, proposer ce « pas de côté », expression que nous empruntons à Remy Besson dans son article « Prolégomènes pour une définition de l’intermédialité »⁶⁹, rendu possible par une approche intermédiaire. Cela nous permet alors de réinterroger l’idéologie à l’œuvre car, comme le dit Adrienne McLean :

quel que soit le film, ce sont dans les numéros musicaux que la critique la plus explicite à propos des présupposés établis — à propos du rôle du genre [« *gender* »], de la race [« *racial* »], et de l’ethnie par exemple — sera la plus à même d’avoir lieu⁷⁰.

Ou encore, comme le complètent Marguerite Chabrol et Pierre-Olivier Toulza dans la préface de l’ouvrage collectif *Stars et solistes du musical hollywoodien* :

Alors que le genre a été l’un des plus inscrits dans la culture de masse, il s’est ainsi avéré un espace de négociation en matière d’enjeux culturels en déplaçant les normes de l’industrie : de genre (*gender*), de réception par des publics spécifiques, notamment gays et lesbiens, de “race” et d’ethnicité, mais aussi dans le dialogue entre formes savantes et formes populaires⁷¹.

Bien sûr, les numéros musicaux au cinéma ne sont pas simplement « libres », et leur adaptation aussi dépend d’un certain nombre de facteurs (notamment en fonction des thématiques traitées⁷²). Le fait qu’ils donnent le sentiment d’être des espaces suspendus du récit, et qu’ils sont chorégraphiés et mis en musique, rend possible de

⁶⁹ Comme le rappelle Rémy Besson, la définition même d’intermédialité n’aurait pas de sens dans un cadre défini, car « il n’y a pas de consensus chez les chercheurs qui font usage du terme intermédialité, sur une acception du terme média ». Cependant, il y a l’idée que l’intermédialité ne doit pas « tout compliquer, mais de faire un pas de côté. Celui-ci nécessite d’être capable d’analyser plusieurs types de médias (les spécificités propres à chacun d’entre eux devant être prises en compte) et de mener une démarche pluridisciplinaire (en effet, pour étudier ces relations plusieurs points de vue sont à adopter) ». Voir Remy Besson, « Prolégomènes pour une définition de l’intermédialité », dans *Cinémadoc — images animés, archives visuelles et intermédialité*, publié le 29 avril 2014. (Disponible sur <http://cinemadoc.hypotheses.org/2855>).

⁷⁰ Adrienne L. McLean, *Being Rita Hayworth: Labor, Identity, and Hollywood Stardom*, Rutgers University Press, 2004, p. 143.
« [I]t is in the musical numbers of any film that the greatest explicit critique of established assumptions — about gender, racial, and ethnic roles, for example — is likely to take place ».

⁷¹ Marguerite Chabrol et Pierre-Olivier Toulza (dir.), *Stars et solistes du musical hollywoodien*, op. cit., p. 10-11.

⁷² Marguerite Chabrol, « Au prisme de Broadway : une réflexivité ironique ? » op. cit., p. 94-95.

jouer sur des effets de théâtralité : les corps et leur mouvements dans l'espace chorégraphique, la voix (qui nous intéresse tout particulièrement dans le cas de l'animation), la musique dans ces choix stylistiques, mais également dans le rapport aux paroles (inscrites dans un complexe audio-visuel) ; et dans notre cas plus spécifique de l'animation, les possibilités de l'animation dans la mise en scène qui peut avoir un espace de jeux de couleurs, de formes et de lignes tout à fait particulier. Des travaux plus récents sur notre corpus commencent à prendre en compte l'importance des numéros musicaux, comme l'explique Ryan Bunch dans son article « Soaring into Song: Youth and Yearning in Animated Musicals of the Disney Renaissance » qui note que

la tension entre les dynamiques sociales plus conventionnelles de la narration et les affects plus libérateurs des numéros musicaux, vus comme un processus continu, ouvre la possibilité d'un retour en continu à la chanson plutôt qu'à la dimension inévitable de la fin narrative⁷³.

Son approche du film nous intéresse car elle met au jour l'importance du numéro musicale et la différence qui existe entre ces moments musicaux et ce qu'il appelle les moments plus narratifs, en s'inscrivant dans le travail initié par Sharon D. Downey. En revanche, nous verrons que la frontière de cette « fin narrative » n'est pas évidente, et que l'impact du finale du film, comprenant la séquence en tension, rend difficile une lecture du film alternative à celle présente dans ce que l'auteur appelle les « dynamiques sociales plus conventionnelles de la narration ». Notre travail n'est pas de détacher les numéros musicaux du reste du film pour les analyser seuls. Nous souhaitons les comprendre dans les rapports qu'ils entretiennent au reste du film, et voir comment ces « affects plus libérateurs » trouvent des espaces de résonance hors des numéros musicaux pour faire exister une lecture alternative, ou comme le présente Sharon D. Downey : « *her story* » (« son histoire », en parlant de Belle). En redistribuant les accents, en réfléchissant à cette notion d'emphase musicale, et en prenant en compte l'importance des numéros musicaux, nous nous rendons compte qu'en remaniant cette

⁷³ Ryan Bunch, « Soaring into Song: Youth and Yearning in Animated Musicals of the Disney Renaissance », p. 182-195, *American Music*, vol. 39, n° 2, été 2021.

« *However, the struggle between narrative's conventional social dynamics and the more liberating affects of the musical numbers, seen as an ongoing process, opens the possibility of the continual return of the song rather than the inevitability of the narrative ending* ».

séquence, le film s'éclaire alors différemment. Nous *réentendons* le film différemment, et surtout, nous retrouvons — du moins nous l'espérons — la voix de nos héroïnes peu à peu puisque s'enrichit alors notre lecture de ces séquences dans le film en lien direct avec les numéros musicaux. En rouvrant l'équivoque dans les séquences en tension, les numéros musicaux s'inscrivent au cœur de nos interprétations et deviennent ainsi importantes que des espaces de résistances isolés dans le film. La recomposition musicale, guidée par le chant des personnages dans l'analyse des numéros musicaux, c'est la quête d'une voix.

Recomposition musicale

La recomposition musicale de séquence dans le cadre de l'analyse n'est pas nouvelle, et Michel Chion semblait d'ailleurs avoir déjà proposé une démarche voisine lorsqu'il déclarait :

Avant d'étudier les rapports entre musique et art cinématographique, il faut briser un mythe : celui d'un rapport unique et nécessaire qu'il serait possible d'obtenir entre séquence de film et sa musique.

Faisons en effet l'expérience de montrer une séquence audiovisuelle empruntée à un film pas trop célèbre, en commençant par couper le son original, musique comprise, et par lui superposer des musiques rapportées, de styles divers qui plaqueront au hasard sur l'image différentes significations fortuites. [...] Lors de cette expérience à laquelle nous nous sommes maintes fois livrés, nous avons pu constater que la séquence telle qu'elle a été voulue paraît alors étrange et arbitraire⁷⁴.

Notre intérêt n'est pas de chercher une dimension « étrange et arbitraire », par des styles divers de recompositions musicales. Nous souhaitons travailler à la réutilisation des matériaux musicaux issus du film lui-même. De plus, Michel Chion caractérise la musique modifiée comme créant « des significations fortuites » alors qu'il nous semble que la musique de film réagit à l'ensemble des composantes du film pour produire du sens, au-delà d'elle-même. Autrement dit, si de nouvelles significations se

⁷⁴ Michel Chion, *La Musique au cinéma*, op. cit., p. 195. Il est par ailleurs étonnant que Raphaël Roth, dans sa thèse sur Disney (*Bande originale de film, bande originale de vie : pour une sémiologie tripartite de l'emblème musical : le cas de l'univers Disney*, op. cit.), reproduise l'exacte expérimentation explicitée par Michel Chion en mettant une musique de *Pink Floyd* sur une séquence d'*Alice aux Pays des Merveilles*, alors même que Michel Chion jugeait déjà cette expérience comme étant une « expérience à laquelle nous nous sommes maintes fois livrés ».

créent, ce n'est pas par placage de significations musicales préalables, mais bien par entrelacement des propriétés de toutes les composantes du film. À partir de là, cette rencontre entre la musique et le reste du film aura, en plus de la séquence en question, une incidence sur le reste du film. En effet, à partir de l'instant où nous la considérons comme entrant en relation avec l'ensemble des composantes de l'œuvre cinématographique dans un *complexe* audio-visuel, alors sa modification a forcément un impact sur l'ensemble des relations internes au film, et donc sur le film lui-même. Cette approche vise moins à l'étude en soi de la partition musicale ou d'une stricte expérience de l'écoute, mais à un travail au cœur de la matière audiovisuelle pour parvenir à une micro-analyse des rapports entre les composantes de l'image et de la bande sonore⁷⁵. Tout l'intérêt ensuite est de réfléchir à ce que les éléments de la séquence recomposée ont à nous dire lorsque nous la confrontons à la séquence originale.

Tout comme Michel Chion, Claudia Gorbman fait le constat que « quelle que soit la musique qui est appliquée à un segment de film, cela *fera quelque chose*, cela aura un effet »⁷⁶. Cela indique bien qu'une reconfiguration du sens par la musique, dans son interaction avec le film, est possible. De plus, Claudia Gorbman évoque le fait d'expérimenter en proposant une composition alternative à un extrait du film de François Truffaut *Jules et Jim* (1961), et donc d'éclairer son argumentaire concernant la recomposition. Cependant, elle propose avant tout des impressions sur la séquence lors des changements musicaux, plutôt à dimension généraliste : « Tout d'abord, si l'on met la musique dans un mode mineur, un sentiment plus triste, sombre et plus profond se déclenche dans la scène »⁷⁷. La spécificité de la séquence ici n'est pas questionnée — dans les choix de mise en scène. Son interprétation ne revient pas à la séquence

⁷⁵ Voir notamment la réflexion de Solenn Hellégouarch sur la question de la musique au cinéma, et surtout du rapport entre les deux qui doit être au cœur de l'analyse pour cerner au mieux les enjeux du film, et de sa musique. Voir l'introduction de l'ouvrage de Solenn Hellégouarch, *Musique, cinéma, processus créateur. Norman McLaren et Maurice Blackburn, David Cronenberg et Howard Shore*, Paris, Vrin, coll. « Musicologiques », 2020.

⁷⁶ Claudia Gorbman, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Londres, BFI books, 1987, p. 15.
« *Whatever music is applied to a film segment will do something, will have an effect* ».

⁷⁷ *Ibid.*, p. 16-17.

« *First if we put the music into a minor mode, a sadder, darker, more remote feeling comes upon the scene.*

originale, ce qui aurait pu nous éclairer sur ce que ce mode mineur a soulevé comme questionnements dans la séquence initiale qui, elle, est en mode majeur. Ou encore, comme le mode mineur donnant un sentiment triste, elle explique aussi qu'un changement d'instrumentation sur le mode du *mickey-mousing* qui « peut aussi ajouter une touche de comédie »⁷⁸. Cela nous conduit plutôt à penser que les changements que Claudia Gorbman opère et les interprétations qu'elle en fait relèvent d'une interprétation personnelle : « elle assume que les changements seront interprétés de façon similaire par d'autres »⁷⁹, comme l'indique Anahid Kassabian dans son ouvrage *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*.

Enfin la position de Theodor Adorno et Hanns Eisler s'inscrit dans une dynamique qui nous semble totalement différente. Comme l'indique Anahid Kassabian qui commente leur ouvrage *Composing for the Films*⁸⁰ : « La position d'Eisler et Adorno sur la musique comme un système sémiotique porte en elle directement comment, selon eux, la musique *devrait sonner* »⁸¹. Leur travail ici s'appuie sur l'alternative musicale comme support d'un discours critique afin d'insister sur ce que *devrait* être la musique, en se proposant d'« améliorer la fonction de la musique au cinéma ainsi que sa qualité »⁸². Si leur proposition n'a pas pour souhait de retravailler les matériaux initiaux des compositeurs, mais bien d'offrir une alternative complète de la composition musicale, leur développement théorique propose également une réflexion qui nous aidera à penser à *comment* il est possible d'envisager une réorganisation des matériaux musicaux du compositeur. Nous pensons notamment à la faculté d'un compositeur à être « maître d'un capital de potentialité »⁸³, qui résonne

⁷⁸ *Ibid.*, p. 17.

« "mickey-mousing" [...] might also give a comedic touch ».

⁷⁹ Anahid Kassabian, *Hearing film: tracking identifications in contemporary Hollywood film music*, New York / Londres, Routledge, 2001, p. 23.

« she assumes the changes she suggests would be interpreted similarly by others ».

⁸⁰ Voir Hanns Eisler et Theodor Adorno, *Musique de cinéma : essai*, Paris, L'Arche, 1972 [1947].

⁸¹ Anahid Kassabian, *Hearing film: tracking identifications in contemporary Hollywood film music*, *op. cit.*, p. 39, nous soulignons.

« Eisler and Adorno's position on music as a semiotic system bears directly on how they imagine film music should sound ».

⁸² Hanns Eisler et Theodor Adorno, *Musique de cinéma : essai*, *op. cit.* p. 148.

⁸³ *Ibid.*

immédiatement avec la virtualité qui engage les héroïnes jusque dans les séquences en tensions que nous retravaillons. Cela fait également écho à la différence d'accents soulevé par Stanley Cavell lorsque les Adorno et Eisler nous disent que dans une des séquences de leur projet (« la scène du vent »), il aurait été envisageable, par exemple, par une « solution agressive »⁸⁴ (entendons ici la mise en emphase musicale agressive), qui en vient à considérer la scène comme « une catastrophe sociale et qui protesterait contre elle »⁸⁵. Ce que nous retenons ici, ce n'est pas que toute recomposition musicale est possible, mais que s'inscrivent dans les images des potentialités que la musique peut choisir de rencontrer, ou autrement dit, « de créer entre eux [musique et image] cette tension féconde dont la mesure serait la dramaturgie »⁸⁶.

À travers cette étude des différentes approches, plusieurs arguments nous semblent importantes. Michel Chion pose la question essentielle de la production de sens ; Claudia Gorbman aborde, quant à elle, les questionnements techniques nécessaires à la recomposition, notamment sur les questions d'instrumentation ou de tempo. Enfin, les travaux d'Adorno et Eisler proposent un rapport critique de la musique dans le film issue d'une conscience des enjeux idéologiques qui existent dans les relations qu'entretiennent musique et cinéma — ces tensions et potentialités discutées plus haut. Autant d'arguments qui nous engagent au dialogue avec le champ des études de la musicologie au cinéma.

L'influence de Broadway sur les films

Howard Ashman, le parolier des films de notre corpus, a participé à l'adaptation cinématographique de son adaptation *Off-Broadway* de *The Little Shop of Horrors*⁸⁷, en tant que parolier des chansons, mais également scénariste. Il y a donc déjà dans l'historique du duo, une capacité à passer d'un médium à l'autre. Dans ce rapport à

⁸⁴ *Ibid.*, p. 135.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Ibid.*, p. 155.

⁸⁷ La version cinématographique est de 1986 et est réalisé par Frank Oz (scénario de Howard Ashman), adapté du musical du *Off-Broadway* écrit par Howard Ashman et dont les chansons sont composées par Alan Menken, en 1982.

Broadway, Marguerite Chabrol explique :

Les films issus de Broadway constituent ainsi un ensemble à part à Hollywood. Mais ils permettent aussi plus largement d'ouvrir de nouvelles approches du cinéma classique américain, qui demande à être réinscrit dans son contexte culturel, notamment dans son environnement médiatique (théâtre, magazines, radio...) où la circulation est souvent complexe⁸⁸.

C'est en ayant conscience du fait que les films de notre corpus sont inscrits dans un contexte culturel poreux lié à la scène de Broadway qu'il est possible de mettre en perspective une problématique avec les spécificités théâtrales. D'ailleurs, même si la santé de Howard Ashman ne pouvait guère lui laisser l'espace de se déplacer, il est évident que le choix de rester sur la côte est pour s'occuper de la partie musicale — en travaillant à distance avec la côte ouest où se déroulait la partie animation — n'est pas anodin. Cela marque géographiquement, et donc ici culturellement, l'attachement à la comédie musicale, aux contacts qui seront ceux de la scène pour trouver les voix d'Ariel (Jodi Benson) ou de Belle (Page O'Hara) par exemple, qui ont toutes deux commencé leur carrière à Broadway.

La compréhension de cet héritage, s'il est articulé à l'idée que le Code de production imprègne le cinéma de Disney⁸⁹, nous fait comprendre que ce qui différencie le théâtre et le cinéma, est le rapport aux niveaux de lecture⁹⁰. En effet, le Code « préconi[sait] aussi une démarche extrêmement « explicative » visant à (r)établir fermement le système de valeurs⁹¹. Comprendre cela, c'est poser deux hypothèses : la première est de comprendre que le film peut être retravaillé car la production sera tentée de rétablir un système de valeurs, et même si rien ne vient lier Disney et le Code sur un plan historique, la dynamique des studios est similaire : celle de ne pas offenser son

⁸⁸ Marguerite Chabrol, *De Broadway à Hollywood : stratégies d'importation du théâtre new-yorkais dans le cinéma classique américain*, Paris, CNRS éditions, 2016, p. 20

⁸⁹ Si cette affirmation est historiquement fautive, puisque le Code n'existe plus dans les années 1990, il n'en reste pas moins que sa doctrine soit encore plus ou moins présente dans l'approche de production de Disney : c'est une façon d'éviter tout risque de « débordement ».

⁹⁰ « Le Code postule ainsi une distinction radicale entre représentation distanciée au théâtre et une "absorbante" au cinéma, qui n'est pas tant liée à la nature intrinsèque de chaque médium qu'à la distinction de publics urbains et ceux de l'Amérique profonde, entre une culture savante (*highbrow*) et ceux qui se passent de toute prétention intellectuelle (*lowbrow*) ». Voir Marguerite Chabrol, *De Broadway à Hollywood : stratégies d'importation du théâtre new-yorkais dans le cinéma classique américain*, op. cit., p. 35.

⁹¹ *Ibid.*

public d'une manière ou d'une autre. Certes le Code n'est plus en vigueur, mais il ne serait pas étonnant que Disney s'inscrive dans cette idée⁹² (historiquement fausse mais idéologiquement vrai, pourrait-on dire), puisque le studio en respecte nombre de propositions : la sexualité ne doit pas être explicite avec l'institution sacrée du mariage (éviter notamment les scènes de passion, les « bas instincts »)⁹³. Ce qui nous conduit à la seconde hypothèse : si les espaces du récit sont potentiellement contrôlés par la production, il s'agit alors de s'attacher à d'autres espaces, plus « libres », comme les numéros musicaux, dont les enjeux ont été discutés plus haut.

La dimension ironique du numéro musical

Si la mise à distance est très présente dans le théâtre de Broadway, elle tend à être effacée lorsqu'il y a un passage au cinéma, mais comme l'explique Marguerite Chabrol, « [s]i l'un des principes fondamentaux à Hollywood est bien de supprimer la mise à distance quand elle a une portée critique [...], certaines formes d'ironie propres au théâtre ne posent pas de problèmes majeurs dans le processus majeur du “nettoyage” des pièces »⁹⁴. Elle ajoute que les « pièces comiques se révèlent idéales pour le compromis hollywoodien puisqu'elles ménagent une possibilité de double lecture »⁹⁵. Si l'ouvrage de Marguerite Chabrol n'aborde pas les numéros musicaux dans son corpus, elle fait un point dans la postface consacrée à l'analyse de l'ouvrage de Jane Feuer, *Mythologies du film musical*. Elle revient notamment sur une notion qui semble manquer à l'analyse proposée par l'auteure, celle de la « réflexivité ironique »⁹⁶, qui est un passage semble-t-il difficile entre la scène et le film, mais qui est une notion essentielle puisqu'il (se) joue des niveaux de lectures. Dans ce jeu se cachent des clés de

⁹² Pour reprendre un exemple déjà évoqué, Michael Eisner s'inquiétait du baiser trop long entre John Smith et Pocahontas par exemple dans la scène finale du film *Pocahontas*.

⁹³ Voir le texte de Francis Bordat, « Le code Hays. L'autocensure du cinéma américain », *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, vol. 15, n° 1, 1987, p. 3-16.

⁹⁴ Voir le chapitre 5 (p. 239 notamment) du livre de Marguerite Chabrol, *De Broadway à Hollywood : stratégies d'importation du théâtre new-yorkais dans le cinéma classique américain*, *op. cit.*

⁹⁵ *Ibid.*, p. 239 et 240 : ce propos est immédiatement nuancé par Marguerite Chabrol, qui évoque notamment sur le fait que ces comédies font l'objet d'une « vigilance ».

⁹⁶ Marguerite Chabrol, « Au prisme de Broadway : une réflexivité ironique ? » *op. cit.*

compréhension qui permettent de mieux cerner les films et leurs enjeux qui peuvent apparaître déconcertants parce que contradictoires dans les interprétations du film, à condition que le spectateur soit initié à la culture de Broadway. Par leur dimension ironique, certains numéros musicaux échappent à une compréhension immédiate, à l'aide de références glissées dans la chorégraphie, les paroles ou encore la musique.

Disney n'adapte pas des numéros préexistants dans les films de notre corpus, mais reprend des types de numéros ou de conventions musicales de Broadway. Cette dimension ironique est présente pour nous spécifiquement dans deux types de numéros : la chanson comique (*drinking song*) et la chansons du « méchant » : notre hypothèse est qu'il n'est pas à craindre pour les studios que les enfants puissent s'identifier, et que, à première vue, le simple fait d'être considéré comme « méchant » ou « bouffon », ne laisse guère d'espace à un espace critique⁹⁷ (d'ailleurs, les textes critiques sur Disney omettent ou survolent l'analyse de ces numéros, renforçant l'idée théorique qu'ils n'auraient pas de poids, entrant là dans le discours présumé de Disney, qui finit donc par fonctionner, de façon très « ironique »). Et c'est justement là que cela devient intéressant, car ce sont ces numéros qui, par leur ironie, seront autant d'atouts pour nous permettent d'approfondir l'interprétation des films, car ils sont des espaces critiques si nous prenons la peine de les considérer à la lumière du contexte intermédial. En effet, comment ne pas prendre en considération l'importance du numéro d'Ursula dans *La Petite Sirène* ? Ce numéro musical où la sorcière passe un marché avec Ariel, propose une mise en scène dont les explosions de couleurs, les flots de paroles et les changements de rythme donnent une dimension spectaculaire au moment. À cela

⁹⁷ Encore une fois, le Code n'est plus en jeu, mais il permet d'avoir des pistes sur la façon dont les studios abordent la dimension ironique, notamment en faisant attention à quel type de personnage a le droit à l'ironie, ou plutôt quel type de personnage peut utiliser la mise à distance ironique « sans risque » pour les spectateurs. Pour cela, voir également Marguerite Chabrol, *De Broadway à Hollywood : stratégies d'importation du théâtre new-yorkais dans le cinéma classique américain*, op. cit., p. 240-241 lorsqu'elle parle du rapport au personnage qui peut être ridiculisé, ou de l'importance de la caricature.

s'ajoutent des paroles qui, inscrites dans cette mise en scène, sont interprétables sur un autre niveau de lecture et nous y reviendrons dans le chapitre 1⁹⁸.

Nous posons l'hypothèse que l'ironie se manifeste alors dans le *rapport* qu'entretient le discours du film avec celui des numéros musicaux évoqués. Cette ironie existe car le film finit par entrer dans ce qu'Ursula ou LeFou (dans le numéro de « Gaston » dans *La Belle et la Bête*) décrivent : dans le premier cas le rapport à la princesse et à sa voix, dans le second cas la description de ce qu'est un prince charmant. Si le discours est satirique pour *La Petite Sirène*, ou (supposément) parodique dans *La Belle et la Bête*, ils finissent par devenir tristement prophétiques (car aux dépens d'Ariel et de Belle), et donc ironiques. C'est toute cette réflexion qui nous aide à réfléchir à *Aladdin* et plus particulièrement au numéro refusé attribué initialement à Jasmine, « Call Me a Princess ». L'ironie y est évidente, mais si cette dimension est tolérée pour les personnages de « méchant » ou de « bouffon », il semble que le studio ne peut l'envisager pour une princesse.

Le rapport au personnage...

Être à l'écoute des personnages dans les numéros musicaux, c'est l'idée que défend Adrienne McLean, qui, lorsqu'elle s'attache à la redéfinition comme « sujet » de la star Rita Hayworth par ses performances dansées et son énergie dans les numéros musicaux, sort ainsi de l'interprétation qu'elle serait simplement « objet » de tous regards⁹⁹. C'est bien ici parce qu'Adrienne McLean est à l'écoute qu'elle peut avoir conscience du plaisir que prend Hayworth à danser. Ce n'est pas par projection d'un regard qui la qualifierait d'« objet » ou en « réaction » à ce regard qu'elle voudrait en

⁹⁸ D'ailleurs, sa dimension centrale dans le film d'animation se retrouve dans l'adaptation du film d'animation à Broadway. En effet, ce numéro est celui qui clôturé la première moitié du spectacle, et pour lequel les applaudissements retentissent au moment-même où Ursula termine son chant (alors même que la scène n'est pas terminée). Voir par exemple cette captation du numéro *Poor Unfortunate Souls* du Broadway *The Little Mermaid*, à Denver le 31/08/2007, performance de Sherie Rene Scott dans le rôle d'Ursula : <https://www.youtube.com/watch?v=58Xby7cmPDs> (consulté le 5/08/2020), vidéo mise en ligne le 27/10/2019).

⁹⁹ Voir notamment l'ouvrage de Adrienne L. McLean, *Being Rita Hayworth: labor, identity, and Hollywood stardom*, *op. cit.* ; voir également Marguerite Chabrol « La déesse en mono : doublage de Rita Hayworth » in CHABROL Marguerite et TOULZA Pierre-Olivier (dir.), *Stars et solistes du musical hollywoodien*, *op. cit.*, p. 60-80.

lire un espace résistant (ou *empowered*). Si elle conclue qu'il existe dans les films des espaces de résistance, ce n'est pas pour les mêmes raisons : c'est parce qu'elle accepte d'y voir les motifs qui font de Hayworth un sujet — caractéristiques supposées masculines, plaisir de la danse, réappropriation du corps etc. En effet, le problème de la prise en compte des femmes comme systématiquement objet de regard, fait sortir l'hypothèse qu'elle puisse avoir une singularité, une énergie propre, et que cette énergie offre à son personnage un potentiel plus grand que sa seule lecture inscrite dans le récit. Adrienne L. McLean nous propose un rapport du personnage en regard de la star, mettant ainsi au jour des personnages à la virtualité puissante. Virtualité acquise grâce à la *persona* de Hayworth, mais aussi ses capacités performatives — ses capacités physiques à danser et ses compétences artistiques en la matière. L'auteure interroge ainsi :

À quel point Hayworth danse bien, devient-elle plus accomplie au fil du temps, et comment pourrions-nous évaluer ses performances comme le résultat d'épreuves pour perfectionner son art qui, après tout, est un art que nous sommes prêts à prendre au sérieux lorsqu'exécuté par un Gene Kelly ou un Fred Astaire ? À quel point joue-t-elle *bien* ou habitent-elle *bien* les rôles de fiction dans les films narratifs¹⁰⁰ ?

Cette lecture d'Adrienne McLean passe par l'acceptation préalable de nouvelles possibilités de lectures du film, et surtout d'un regard qui ne cantonne pas l'analyse des personnages féminins à un regard ou une assignation. En offrant une lecture féministe du « à la fois/et », plutôt que « soit/ou »¹⁰¹, elle s'inscrit dans ce qu'Hollywood a toujours su faire : jouer de l'équivoque, et entre ainsi dans une lecture du film qui participe ainsi de cette « ambiguïté tendancielle » du cinéma hollywoodien, pour

¹⁰⁰ Adrienne L. McLean, *Being Rita Hayworth: labor, identity, and Hollywood stardom*, op. cit. p. 9.
« How well does Hayworth dance, does she get more accomplish over time, and how might we evaluate her performances as the result of struggles to perfect a craft that, after all, we are willing to take seriously if executed by a Gene Kelly or a Fred Astaire? How well does she act or inhabit fictional roles in narrative films? »

¹⁰¹ « As in Judith Mayne's study of Marlene Dietrich, it is "both/and" rather than "either/or" that marks my feminist reading of Hayworth [...] », Adrienne L. McLean, *Being Rita Hayworth: labor, identity, and Hollywood stardom*, op. cit. p. 6.
Voir Judith Mayne, *Framed: Lesbians, Feminists, and Media Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000.

reprendre les mots de Noël Burch¹⁰², qui permet probablement ces doubles lectures sur de nombreux films. C'est parce qu'il y a une empathie vis-à-vis du personnage au regard de sa *construction*, de son *identité* et sa *singularité* que les problématiques se nuancent, et se complexifient. Ou comme le formule Judith Mayne, lorsqu'elle dit son intérêt pour l'analyse de film : « comment l'action de regarder et de voir est transformée lorsque l'on regarde *différemment* »¹⁰³.

C'est dans ce positionnement de la recherche que se place également Marguerite Chabrol dans son travail sur Katharine Hepburn¹⁰⁴. Elle propose une analyse qui prend en compte la complexité de la star par l'étude de sa *persona*, de ses compétences singulières (sa voix ou ses postures par exemple), de son énergie qui font que, dans le film, il ne soit plus possible de douter de son personnage. Cela permet ainsi de comprendre aisément les incohérences qui surviennent dans le film sans immédiatement douter de la cohérence du personnage (on s'interrogera sur les modalités d'écriture du scénario par exemple ou sur les difficultés d'adaptation). Alors les manquements ou les tensions du film sont immédiatement détectables comme des tentations de contenir le personnage du film. Cette négociation est possible parce que la star a un poids : poids qui, dans le brouillage des frontières avec son personnage, nous fait comprendre que la puissance féministe n'est plus alors affaire de représentation, ou comme le dit Marguerite Chabrol, dans le cas de Katharine Hepburn, mais bien dans une performance singulière qui oblige à une relecture de ses performances cinématographiques, notamment lorsque ses performances issues de la scène sont prises en compte¹⁰⁵ — son

¹⁰² Noël Burch, « *Double Speak*. De l'ambiguïté tendancielle du cinéma hollywoodien », p. 99-130, dans *Réseaux*, vol. 18, n° 99, 2000.

¹⁰³ Judith Mayne, *Framed: Lesbians, Feminists, and Media Culture*, *op. cit.*, p. xiii, nous soulignons. « *how the act of looking and seeing are transformed when one looks differently* ».

¹⁰⁴ Marguerite Chabrol, *Katharine Hepburn : paradoxes de la comédienne*, Presses universitaires de Rennes, 2019.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 48.

appropriation de l'espace de façon non-conventionnelle par exemple¹⁰⁶.

... et à sa voix.

Il est difficile dans l'animation de penser la persona, l'énergie propre, ou les performances dansées ou théâtrales, qui font de la star un sujet. Mais, partant de ces travaux, nous pouvons émettre une hypothèse : celle d'une certaine « *persona* vocale » qui dessine les héroïnes et leur virtualité.

En effet, Howard Ashman, parolier des films de notre corpus, choisit les comédiennes qui interpréteront les voix des héroïnes — du moins pour Ariel et Belle. Et ce sont des comédiens qui viennent de la scène du *off*-Broadway et de Broadway (Angela Lansbury, Jerry Orbach, Paige O'Hara ou encore Jodi Benson). À cela s'ajoute le fait que les voix et les chansons sont réalisées dans les phases préliminaires de production, ce qui a deux conséquences. La première est que les artistes « croquaient » des attitudes spécifiques des comédiens (on retiendra par exemple le port « opératique » de Gaston, ou encore le geste de Belle de passer la main sur son visage pour en dégager la mèche¹⁰⁷), qui sont autant des gestes et d'attitudes qui singularisent les héroïnes dessinées. La deuxième conséquence est que l'enregistrement des numéros musicaux est l'étape de la production qui façonne ce que sera la dynamique du film car c'est à partir des numéros musicaux que se structure le film, puisqu'ils sont pensés ici avec les étapes clé des comédies musicales de Broadway. Pour la sortie de *La Petite Sirène*, le *New York Times* écrit :

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 44.

« La manière dont Hope Williams se tient en équilibre en faisant basculer sa chaise dans *Holiday* peut avoir inspiré celle dont Hepburn détourne systématiquement des positions convenues socialement sur les chaises, les canapés etc. Sans se livrer à des gestes identiques, Hepburn a fréquemment recours à des poses de ce type, introduisant une dynamique ou une suspension dans des attitudes conventionnellement figées ».

¹⁰⁷ Paige O'Hara, qui joue Belle, explique : « *I had long brown hair at the time, and I always had the bangs in my eyes and at one piece, while I was recording, I was pushing them away. Next thing I know they had animated it* ». Voir dans les bonus du DVD *Beauty and the Beast 25th anniversary edition*, « Behind the scenes, original voice recording animation », sorti le 20 septembre 2016.

Avant que le scénario ne soit terminé, le parolier Howard Ashman et le compositeur Alan Menken, qui avait collaboré à la comédie musicale *Off-Broadway La Petite Boutique des Horreurs* ont signé pour participer au film. La plupart de leurs sept chansons seront utilisées pour faire avancer l'intrigue plutôt que comme un artifice. [...] Mr Ashman, qui décrit *La Petite Sirène* comme «une histoire à propos d'une femme qui ne veut plus être un poisson» dit qu'écrire la musique pour un film d'animation était équivalent qu'écrire la musique d'une comédie musicale de Broadway¹⁰⁸.

La création des chansons se fait en co-construction du scénario. Howard Ashman, par exemple, avait demandé à la scénariste de *La Belle et la Bête*, Linda Woolverton, d'écrire la scène d'introduction de Belle, comme si aucune chanson n'était prévue, avant que lui ne la réécrive pour en faire un numéro musical. En plus, les sessions d'enregistrements se faisaient à la manière des enregistrements de Broadway — autrement dit, avec l'orchestre et les chanteurs en même temps¹⁰⁹. Tout cela amène un changement dans la structure même des films ; s'inscrivant ainsi résolument dans un héritage de Broadway, qui devient peut-être là un marqueur de cette « Renaissance », dans la mesure où les chansons participent à la structuration du film, en important des codes de la scène américaine, notamment du *off*-Broadway.

C'est parce qu'il existe un réel attachement à la théâtralité que la voix prend une importance considérable, et c'est parce que le timbre et les accents de la voix sont marqués par cette théâtralité, que peut se dessiner un personnage dont la construction a pour point de départ une voix. Nous pensons que c'est cette hypothèse a d'autant plus de sens qu'Howard Ashman porte une attention particulière à la voix, dans sa direction artistique de film en film. Nous verrons que cette sensibilité est déjà audible dans

¹⁰⁸ Aljean Harmetz, « After the Lean Years, a Triumph », *Special to The New York — The New York Times NYTF Late Edition Times*, 11 décembre 1989.

« Before the script was finished, the lyricist Howard Ashman and the composer Alan Menken, who had collaborated on the Off-Broadway musical of "The Little Shop of Horrors," signed on. Most of their seven songs would be used to advance the plot rather than as window dressing. [...] Mr. Ashman, who describes "The Little Mermaid" as "a story about a girl who doesn't want to be a fish anymore," said writing the score for an animated film was equivalent to writing the score for a Broadway musical ».

¹⁰⁹ *The Music behind the Magic, The Musical Artistry of Alan Menken Howard Ashman & Tim Rice.*, op. cit., p. 1-29.

l'adaptation scénique, puis filmique, de *The Little Shop of Horrors*¹¹⁰, où la protagoniste principale, Audrey, nous aidera à mieux comprendre les héroïnes de notre corpus, dans l'interprétation des numéros musicaux : dans leur retenue vocale, puis dans la puissance exprimée lors de leur « libération ». C'est par attachement à une incarnation des héroïnes par leur voix qu'Howard Ashman offre la possibilité d'une *persona*, car il offre une énergie vocale singulière à chacune de ses héroïnes.

Nous centrerons chaque chapitre sur un des films de notre corpus. Le premier chapitre consacré à Ariel, dans le film *La Petite Sirène*, nous permettra d'explicitier la méthodologie de notre geste de recherche-crédation, et l'interprétation qui en découlera nous permettra de dialoguer avec Shakespeare (par l'intermédiaire de Stanley Cavell) pour comprendre l'aveuglement d'un père-roi face à sa fille, refusant de la voir comme son enfant plutôt que comme un sujet. Pour *La Petite Sirène*, nous choisissons la séquence où son père, le roi Triton, accepte de la transformer en humaine pour qu'elle puisse rejoindre son prince, Éric. Cette séquence nous semble être l'espace même du doute, car elle ôte à Ariel son droit au désir. La séquence crée le doute sur ce qu'a été le fondement même de l'héroïne : en refusant l'emphase sur l'instant présent et sur son désir, pour le substituer à une emphase présentant Ariel comme « fille du roi Triton » ; proposant ainsi comme logique du film celle de l'acceptation du père amenant au mariage. C'est dans cette logique qu'Ariel disparaît momentanément, mais le doute qui surgit ici est fatal. Une séquence alternative était initialement prévue, notamment dans la révélation du père par rapport à l'amour de sa fille mais également par rapport à son regard sur les humains. Plus important encore, la séquence des retrouvailles devait se faire en chanson : Ariel chantant sur la plage et retrouvant Éric¹¹¹. Avec cette séquence,

¹¹⁰ D'ailleurs, c'est Jeffrey Katzenberg, nommé président de la division *Walt Disney Pictures* en 1984, qui s'intéresse au duo Ashman-Menken (parolier et compositeur), dont il voit le travail à Broadway sur la comédie musicale : *La Petite boutique des horreurs* [*The Little Shop of Horrors*] (création en 1982). Il n'obtiendra pas les droits cinématographiques, mais fait alors appel au duo pour venir travailler sur le projet de *La Petite Sirène* (il y avait déjà *Oliver & Compagnie* de George Scribner en 1988, moins remarqué, où Howard Ashman a été parolier pour l'un des numéros, avant de devenir producteur et parolier sur *La Petite Sirène*). Voir Bob Thomas, *L'Art de l'animation, Disney : de Mickey à La Belle et la Bête*, Paris, Walt Disney Company : Hachette, 1993, p. 120.

¹¹¹ Voir séquence alternative dans *La Petite Sirène*, DVD sorti le 17 février 2014, Walt Disney France - Bonus (Scène coupées classiques : « Dans les profondeurs de l'océan » - version alternative, Le combat contre Ursula / fin alternative).

nous comprenons que le souhait initial était de réinscrire dans la séquence le désir d'Ariel. Par une reprise de son chant (et donc son basculement dans un numéro musical), cela résonne avec son rêve d'ailleurs (« Part of Your World ») et le tournant de l'histoire lors du sauvetage d'Éric (la première reprise de « Part of Your World »). La scène prenait donc une tout autre direction, nettement plus affirmée, totalement en phase sur les sillons dessinées tout au long du film par les numéros chantés d'Ariel. Cela confirme qu'une tension opère et se révèle lors de l'analyse au plus près du complexe audio-visuel.

Le second chapitre portera son attention sur Belle, dans le film *La Belle et la Bête*, et ce sera pour nous l'occasion de développer notre méthodologie concernant l'étude de la musique de film, en réfléchissant notamment aux points de convergences et de divergences méthodologique que nous avons dans le champ de la recherche sur la musique au cinéma. La séquence en tension qui va nous intéresser est celle de la mort de la Bête. Poignardée par Gaston, elle meurt dans les bras de Belle. Le doute survient car on la prive Belle de son droit à la douleur. Douleur signifiant la réalisation pleine et entière de son amour pour la Bête, rendant par la puissance de ses larmes et de son amour l'impossible possible, à savoir rompre la malédiction. Concernant cette séquence, une proposition de composition musicale par Alan Menken a été rejetée par le studio¹¹². Cette version alternative nous permettra dans un premier temps de réaliser une analyse comparée des deux versions du compositeur sur cette séquence en tension avant de proposer notre version pour réfléchir à l'incidence des emphases musicales sur le discours du film.

Enfin le dernier chapitre étudiera la place qu'occupe Jasmine dans le film *Aladdin*. Pour *Aladdin*, le choix de la séquence n'est pas dicté par la fabrication du film mais par son analyse. La raison est simple : aucune source disponible ne pointait avec évidence des bifurcations ou des désaccords durant la production, mais toutes témoignaient d'une construction complètement éclatée du film¹¹³. Le film avait été

¹¹² Nous avons pu nous procurer la musique dans le coffret *The Music behind the Magic, The Musical Artistry of Alan Menken Howard Ashman & Tim Rice*, *op.cit.*

¹¹³ Voir par exemple le témoignage d'Alan Menken dans le livret du coffret *The Music behind the Magic, The Musical Artistry of Alan Menken Howard Ashman & Tim Rice*, *op. cit.*

initialement pensé par Howard Ashman, et suivait une construction narrative totalement différente (la mère d'Aladdin étant présente, il y avait deux génies etc.). Le décès du parolier, avant la fin de la production de *La Belle et la Bête*, laisse à *Aladdin* quelques-unes de ses chansons, complétées par Tim Rice qui prendra la relève. Une chanson initialement composée par le duo Ashman/Menken pour Jasmine¹¹⁴ sera intéressante à analyser, tant le second degré est présent avec une ironie mordante et semble éloigné du personnage de Jasmine finalement présent dans le film d'animation. Nous avons choisi la séquence où Jasmine découvre le marché pour la première fois, après s'être échappée du palais royal. Ce moment, supposé résonner avec toute la séquence précédente où la mise en scène clame l'amour et la liberté, ne rend absolument pas lisible et compréhensible ces sentiments lorsque Jasmine découvre ce nouvel environnement. L'exotisme du marché prenant le dessus dans un premier temps avant qu'elle ne soit happée par une romance sur laquelle elle n'a aucune prise à cet instant du film. Après avoir parcouru les deux premiers films nous aidera à déceler l'espace en tension, beaucoup plus difficile à mettre au jour. Cette difficulté est liée à une virtualité résistante fragile car toute voix lui a été ôtée très tôt dans le film. Il s'agira alors de pousser notre recherche de matériel de type génétique pour reconstruire un possible pour Jasmine : rouvrant ainsi la dimension critique — éminemment politique — de cette princesse Disney.

¹¹⁴ *Ibid.*, « Call Me a Princess (demo) ».

Chapitre 1 : Ariel

Réorienter les emphases musicales par un geste de recherche-crédation qui redonne une voix au personnage

Dans ce premier chapitre consacré à *La Petite Sirène*, nous choisissons de centrer notre analyse sur le personnage d'Ariel dans une séquence particulière, celle de l'instant où son père la transforme en humaine. C'est en travaillant sur cette séquence, que nous appelons séquence en tension, que va se développer l'ensemble de notre analyse du film. Nous pensons que la musique de cette séquence est révélatrice d'un renversement de la dynamique idéologique du film concernant les rapports de pouvoir. Autrement dit, nous pensons qu'à cet instant, la musique, dans son emphase, force une lecture idéologique du film qui ne peut plus faire exister une lecture équivoque de la séquence. À cela s'ajoute le fait qu'en forçant une lecture univoque, cette séquence ne permet plus de créer les liens avec des séquences importantes du reste du film, et particulièrement les numéros musicaux. Le fait de se concentrer sur le personnage d'Ariel nous permet d'arriver à cet instant du film en reprenant la démarche de Stanley Cavell, à savoir chercher la cohérence du personnage, tout en prêtant une attention particulière aux emphases musicales qui peuvent forcer une orientation idéologique du film. Cette cohérence du personnage est sa construction tout au long du film. C'est celle qui prend sa source dans son premier numéro chanté « Part of Your World », avant de l'entendre à nouveau lors de la reprise chantée. La lecture du film qui peut être faite à ces instants, ouverte grâce aux différents niveaux de lecture rendue possible par les numéros musicaux se heurte à la séquence en tension. Elle s'y heurte car la lecture d'une héroïne faisant face à son père et imposant ses choix ne semble plus tenir. Tout l'enjeu de ce chapitre est de comprendre pourquoi la séquence en tension ne permet plus une lecture équivoque, résistante à l'interprétation dominante concernant le personnage d'Ariel. Pour y arriver, nous choisissons d'analyser les emphases musicales présentes dans la séquence en tension, tout en analysant les numéros musicaux. Dans ces allers-retours entre cette séquence et le reste du film, nous proposons de rouvrir cette interprétation résistante du personnage d'Ariel par la recomposition musicale de la séquence en tension. Autrement dit, nous tentons, par un geste de recherche-crédation musical, de retravailler les emphases musicales dans la séquence de transformation d'Ariel par son père, le roi Triton, pour rouvrir l'équivoque interprétative à l'échelle de la séquence. Dans la mesure où cette séquence résonne à nouveau avec les numéros

musicaux, cette équivoque se rouvre alors à l'échelle du film. Cela sera aussi la possibilité de réfléchir à l'interprétation différente que nous faisons du film par rapport à une majorité des interprétations existantes.

En rouvrant cette interprétation concernant le personnage d'Ariel, nous verrons que cela a une incidence sur l'ensemble du film la concernant, mais également concernant le personnage d'Ursula. Ce personnage de la méchante sorcière devient alors beaucoup plus complexe, et nous verrons que son numéro musical « Poor Infortunate Souls » est également une invitation forte à une lecture résistante de l'idéologie dominante, notamment dans ce que cela nous dit d'une lutte pour la reconnaissance face à la violence systémique, incarnée ici par le roi Triton.

Interroger la cohérence du personnage — Où est le désir d'Ariel ?

En travaillant sur *La Petite Sirène*¹¹⁵, nous nous sommes heurtés à une incompréhension, celle de la cohérence de son héroïne Ariel. Pourquoi, alors même que la sirène chante son rêve d'un ailleurs, puis celui de retrouver le prince Éric nous avons le sentiment que la séquence, où elle retrouve son prince sur la plage, est raturée ? Entendons par là le fait qu'elle semble se réjouir bien plus à l'idée du mariage comme résolution qu'aux retrouvailles avec son prince. Cette incompréhension vis-à-vis de ce personnage est devenue la première étape de notre réflexion, le problème sur lequel réfléchir. Pourquoi est-on incapable de voir ce qui nous trouble ? Ce trouble, c'est la question du désir d'Ariel, *son* désir — celui qui rêve de retrouver le prince Éric et de faire pleinement partie du monde des humains — qui est remis en question dans une séquence particulière, celle de la transformation de la sirène en humaine, opérée par son père, suivie de sa sortie de l'eau pour retrouver Éric, son prince, avant le mariage. Avant d'aller plus loin, résumons brièvement l'histoire de *La Petite Sirène*, film d'animation des studios Disney de 1989. Il s'agit de l'histoire d'Ariel, sirène, princesse et fille du roi Triton, qui rêve de découvrir le monde des humains, ce que lui interdit formellement

¹¹⁵ *La Petite Sirène (The Little Mermaid)*, *op. cit.*

son père. Cette interdiction lui est rappelée lorsque le roi Triton découvre, lors du concert à sa gloire, que la raison pour laquelle Ariel a oublié de venir chanter avec ses sœurs était qu'elle se trouvait à la surface, faisant encore des recherches sur le monde des humains. Devant l'impossibilité d'argumenter face à un père furieux et catégorique, elle se réfugie dans sa cachette — caverne remplie de ses découvertes d'objets humains — pour chanter son rêve d'ailleurs, qui devient peu à peu un désir d'ailleurs : celui de faire partie du monde des humains. Entendons par désir la volonté de dépasser la dimension rêvée pour rendre sensible la possibilité de faire de ce rêve une réalité. À la fin de son chant, elle est attirée par les feux d'artifices tirés depuis un bateau, où elle fait la rencontre du prince Éric. Il incarne à présent ce désir d'ailleurs, et elle le lui chante après l'avoir sauvé à la suite du naufrage de son bateau. Lorsque le roi Triton découvre qu'Ariel est tombée amoureuse d'un humain, il détruit tous les objets de la caverne précieusement recueillis par sa fille. C'est pour Ariel la violence de trop, celle qui la pousse à passer un pacte avec la sorcière Ursula. Au terme d'une performance chantée grandiloquente et envoûtante, Ursula fait signer un contrat à la sirène qui, en échange de sa voix, lui offre un corps humain pour trois jours, lui permettant ainsi de retrouver son prince, Éric. Si elle obtient de son prince un baiser, alors elle pourra garder sa forme humaine ; dans le cas contraire, elle deviendra possession de la sorcière. Le roi Triton, ne retrouvant plus sa fille, fait organiser des recherches dans tous les océans pour la retrouver. Pendant ce temps, Éric est persuadé que la femme qui l'a sauvé n'est pas Ariel, car le seul indice dont il dispose est sa voix entendue lors du naufrage et Ariel est à présent mutique. Malgré cela, il s'attache peu à peu à elle et Ursula, craignant la réussite d'Ariel, ensorcelle Éric pour la faire échouer. S'ensuit alors un combat impliquant tous les protagonistes, y compris le père d'Ariel, où Ursula est vaincue. Le roi Triton consent alors à transformer sa fille, pour qu'elle puisse retrouver son prince, et le film se termine, comme tout Disney (ou presque), sur une fin heureuse, ce fameux *happy end*.

La séquence des retrouvailles entre Ariel et Éric semble, comme nous le disions plus haut, totalement raturée. Entendons par là une séquence qui nous force à voir que son désir a changé et qu'une lecture équivoque ne tient plus. Ce sentiment d'un

empressement, d'une marche forcée à la conclusion du film, et plus précisément du mariage finit par faire oublier ce qui était chanté avec force par Ariel dans la caverne (« Part of Your World »), et nous en venons à nous interroger sur son désir initial, celui de faire partie du monde des humains. C'est en suivant les sillons du film que nous sommes arrivés à la séquence où le roi Triton transforme sa fille, qu'elle sort ensuite de l'eau pour rejoindre Éric, avant finalement de voir le couple lors de la cérémonie du mariage. C'est dans cette séquence que semble se jouer une torsion : celle d'emphases musicales qui orientent complètement l'idéologie du film en n'offrant aucun espace au désir de l'héroïne. C'est par cette réorientation que nous avons le sentiment que ces appels sont bafoués, que le *désir* d'Ariel est bafoué car il est rendu difficilement lisible. Plutôt que la cohérence du film, nous choisissons de prendre en compte la cohérence du personnage. David Lapoujade, toujours dans sa lecture d'Étienne Souriau, nous conforte dans ce choix lorsqu'il explique :

On sait bien que le plus sûr moyen de saper une existence, c'est de faire comme si elle n'avait aucune réalité. Ne pas se donner la peine de nier, seulement ignorer. En ce sens, faire exister, c'est toujours faire exister contre une ignorance ou une méprise. On a toujours à défendre le subtil contre le grossier, les arrière-plans contre le vacarme du premier plan, le rare contre l'ordinaire dont le mode de connaissance a pour corrélat la plus épaisse ignorance¹¹⁶.

Alors, nous propose Étienne Souriau (et David Lapoujade), voyons dans « l'artiste, le philosophe ou le savant [...] l'avocat d'existences faibles, toutes ces existences qui réclament d'exister sur un autre mode ou de conquérir davantage de réalité »¹¹⁷.

Dans la séquence que nous allons étudier, où est Ariel ? Elle est bien là, nous la voyons. Vraiment ? Alors posons une autre question : a-t-on le sentiment qu'elle a le droit d'être là ? Si vraiment ce droit était respecté, alors elle aurait le droit de retrouver son prince dans une expression pleine et entière de son désir : le désir de son prince, mais aussi et surtout le désir de faire partie de son univers, ce désir d'appartenir au monde des humains de façon plus générale. Ce désir d'ailleurs, c'est celui qu'Ariel chante lorsqu'elle est dans cette caverne sous l'eau. Ce désir chanté est son appel. Et

¹¹⁶ David Lapoujade, *Les Existences moindres*, op. cit., p. 73.

¹¹⁷ *Ibid.*

pourtant, est-il audible, ou plutôt, est-il crédible ? S'il n'est plus crédible parce que le doute s'immisce, alors il n'est plus audible (ou il ne pourra l'être qu'à la volonté d'y voir une lecture résistante à l'idéologie qui domine le film, faisant fi du film hors des numéros musicaux). Pourquoi cette question de la crédibilité ? Parce qu'au moment où son père transforme sa fille, et qu'elle marche vers Éric, où est-elle ? Quelle voix écoutons-nous ? Un des premiers indices du doute, est que le *climax*, l'aboutissement de tout un film, de toutes les épreuves affrontées par la sirène, ne semble pas exister. D'une manière ou d'une autre, pas pour *elle*. Le film fait le choix d'une fin conventionnelle, et force par la séquence en tension, une justification de ce finale. Si le film devait initialement se terminer de façon lyrique (Ariel chantant sur la plage son thème, rejoignant Éric)¹¹⁸, l'inscription dans la droite lignée de ses interventions lyriques aurait ouvert avec force la possibilité d'une lecture équivoque. Mais dans la version proposée par les studios, où sont les retrouvailles avec Éric ?

Reprenons l'analyse de la séquence originale : lorsque le père, le roi Triton, accepte de transformer Ariel en humaine, il y a ce mouvement du trident qui est accompagné du mouvement de caméra. Avec les effets sonores et visuels, la tension monte par un roulement de timbales. Nous avons déjà dans ce roulement de timbales et ces effets sonores et visuels, un moment que l'on sait déterminant, puissant, dramatique¹¹⁹. Précisons qu'en plus d'être déjà chargé dans la couleur et la dynamique, la timbale a également commencé son histoire aux studios Disney de façon très marquée, puisque le roulement de timbales est celui de la mort de Blanche-Neige, avec ce plan iconique de la main qui lâche la pomme.

Dans ce geste qu'initie le roi Triton ([Figure 1](#)), le mouvement de caméra nous conduit à Ariel, sur son rocher, regardant Éric ([Figure 2](#)). Au moment où la magie du trident se déploie et atteint le rocher sur lequel elle se trouve, et que la transformation débute, nous entendons des accords très marqués, appuyés par des sons de cloches. Ces

¹¹⁸ Voir séquence alternative dans *La Petite Sirène*, DVD sorti le 17 février 2014, Walt Disney France - Bonus (Scène coupées classiques : « Dans les profondeurs de l'océan » - version alternative, Le combat contre Ursula / fin alternative).

¹¹⁹ Concernant les topiques, voir l'ouvrage de Mårta Grabòcz, *Musique, narrativité, signification*, Paris, Éditions l'Harmattan, 2009.
Blanche-Neige et les Sept Nains de David Hand, produit par les studios d'animation Disney, musique composée par Leigh Harline et Paul J. Smith (hors chansons), États-Unis, 1937.

accords seront scandés sur quatre étapes : la première est le moment de la transformation ; la deuxième, sur son visage s'illuminant (Figure 3) ; la troisième, après qu'elle s'est redressée, avec un grand sourire vers son père (Figure 4) ; enfin la quatrième, juste avant qu'elle ne sorte de l'eau (Figure 5). C'est surtout dans la couleur musicale que nous comprenons ici que la séquence du mariage a déjà commencé. Ces cloches seront d'ailleurs audibles au moment du baiser, qui nous fera passer de la plage à la cérémonie du mariage (Figure 6).

« Illustration retirée »

« Illustration retirée »

LPS fig. 1 - 01 : 16 : 16

LPS fig. 2 - 01 : 16 : 19

« Illustration retirée »

« Illustration retirée »

LPS fig. 3 - 01 : 16 : 23

LPS fig. 4 - 01 : 16 : 24

« Illustration retirée »

« Illustration retirée »

LPS fig. 5 - 01 : 16 : 28

LPS fig. 6 - 01 : 16 : 39

Par la couleur des cloches, forçant des « arrêts sur images » par la scansion des accords cela nous envoie immédiatement à l'après, ce qui a pour conséquences de ne voir dans la séquence, que la fille remerciant son père, et dont la conséquence première est le mariage. Nous avons dans la mise en scène une dépossession rapide de l'instant présent en ce qui concerne Ariel, remplacé par ce qui devient une conséquence de la transformation : le père autorisant sa fille à se marier. Le fait d'entendre cette irruption musicale des cloches détourne immédiatement du moment du regard parce que la rupture sonore, alliée d'une couleur instrumentale, nous pousse immédiatement à anticiper la scène du mariage. La musique force ici le fait de ne pas s'arrêter sur cet instant du regard échangé entre le roi Triton et sa fille Ariel. Ce rapport au temps est déterminant, car il force ainsi l'idée du mariage, il détourne le désir initial, le désir de retrouver son prince, le désir d'ailleurs, en un événement où le mouvement du roi Triton n'est rien d'autre que le déclenchement du mariage, comme si la réponse à toutes ses paroles était l'institution du mariage dont le père est le garant. Ce rapport au temps, c'est la musique qui le manipule en investissant le complexe audio-visuel, car elle bouscule la temporalité de ce moment en privilégiant l'accent sur une idée sonore et musicale du mariage à venir plutôt que sur l'échange de regard entre Ariel et Triton. À cela s'ajoute la thématique musicale de l'instant des retrouvailles entre Ariel et Éric sur la plage qui ne met aucune emphase sur l'importance du moment. L'orchestration est très enlevée et légère (par la thématique mélodique des violons), et le choix du thème est très étonnant. Il s'agit du thème entendu lors du concert en hommage au roi Triton, dirigé par Sébastien, au début du film. Ce sont les filles du roi Triton qui chantent à ce concert et Ariel devait y faire ses débuts, mais en oubliant d'y participer au profit de son exploration du monde des humains, elle provoque la colère de son père. Ce thème musical qui est entendu uniquement au moment du concert (chanté par les sœurs d'Ariel) se retrouve donc rejoué ici et détourne l'importance des retrouvailles entre Ariel et Éric. Ce détournement, que nous allons développer en détails, passe par une orchestration qui ne donne aucune profondeur au *moment*, et par une thématique qui fait résonner un instant du film mettant une emphase sur lien d'Ariel et de son père. Il ne laisse alors guère d'espace à un accent concurrent : où se trouve alors l'espace du désir

d'Ariel ? Comment ne pas penser alors qu'à cet instant s'enclenche un processus dangereux ? Il n'y a plus coexistence des lectures alors : Ariel n'a pas le droit à son désir *et* à une réconciliation avec son père, il y a une subordination du désir à la relation père-fille. C'est à cet instant que nous doutons du désir d'Ariel, car nous prenons alors cet appel chanté par Ariel pour un *écart*, et nous serions alors témoin du droit chemin qui serait retrouvé, notamment par la réconciliation. La musique permet ici de forcer une interprétation conservatrice, car en plus d'être immédiatement détectable comme une annonce du mariage par la couleur instrumentale, la réutilisation des cloches au moment du baiser quelques instants plus tard amplifie cette interprétation qui fait du roi Triton celui qui *conditionne* la transformation au mariage. Ce faisant il sous-entend que la transformation est l'élément essentiel, et amplifiant le lien entre les deux instants où nous entendons les cloches, la séquence des retrouvailles entre Ariel et Éric sur la plage est rendue difficilement lisible, au profit de leur baiser au moment de la célébration du mariage. De plus, cette scène des retrouvailles propose une thématique et une orchestration qui oriente la mise en scène vers une interprétation de l'instant assez peu signifiante. Nous l'analyserons plus en détails mais disons déjà ceci : les choix de composition musicale, par la thématique liée au roi Triton, et par une orchestration dont le registre des cordes nous pousse à interpréter la séquence comme un instant léger, presque détaché des événements. Ces choix ne donnent ainsi aucun poids à cette scène qui est pourtant l'aboutissement du désir d'Ariel : celui de faire partie du monde d'Éric. La mise en scène force ainsi les liens entre les séquences, et fait du roi Triton le personnage qui, conditionnant la transformation au mariage, devient la *condition de possibilité* du mariage de sa fille : ce pour quoi sa fille doit lui être reconnaissante.

Ce n'est pas parce que la destinée d'Ariel semble devenir aberrante (au sens d'une apparente contradiction de son désir initial), que nous devons décider de *réécrire* le personnage¹²⁰. Pourtant, les réflexions écrites sur cette dernière étape du film de la version originale convergent en proposant une lecture où l'héroïne abandonne son désir d'ailleurs et de prince charmant pour s'inscrire dans un rôle social (celui d'être épouse,

¹²⁰ Sur cette question du rapport au personnage, nous vous renvoyons à l'introduction du chapitre X de l'ouvrage de Stanley Cavell, « L'Évitement de l'amour — Une lecture du *Roi Lear* », *op. cit.*, p. 413 à 419.

d'être femme de, ou encore de restaurer et maintenir la paix sociale par ce rôle). Ces réflexions ajoutent que cet abandon du désir est *voulu, souhaité* par Ariel, alors même que si nous portons notre attention au film, nous pouvons nous interroger sur la légitimité de cet argument comme évident concernant l'héroïne. En choisissant de réfléchir à la cohérence du personnage plutôt que du récit, nous pouvons déceler encore des traces du désir d'Ariel qui permettent de déceler les traces d'une lecture équivoque de ce finale du film. En revanche, en faisant le choix de vouloir rendre cohérent le récit, la compréhension du personnage d'Ariel devient plus difficile, et avec cette difficulté nous sommes tentés de privilégier une lecture univoque qui remet en cause la construction de l'héroïne. Cette séquence en tension est ainsi soulignée par plusieurs travaux sur ce film, comme celui de Roberta Trites :

La scène finale, au moment où Triton embrasse sa fille pour lui dire adieu et qu'elle se tourne avec une admiration soumise vers Éric, porte l'approbation manifeste de la dépendance féminine. [...] Disney ébranle le processus de réalisation de soi de la petite sirène. *Ariel* s'efface et gagne. *Elle a son homme*¹²¹.

ou encore celui de Laura Sells,

Alors qu'Ariel passe des mains de son père à celles de son mari, son autonomie et sa volonté qu'elle a manifestée plus tôt dans le film sont englouties par la « permission » de son père d'épouser Éric. En d'autres termes, l'intrigue du mariage prévaut alors tandis que *son intérêt* au rôle de citoyenne est supplanté par *son intérêt* au rôle de femme¹²².

Dans les deux interprétations, il est décrété que c'est Ariel qui est active, qui est décisionnaire, et qu'alors, c'est *Ariel* qui s'efface, que ce serait là là *son* intérêt. Un glissement opère alors dans la lecture du film pour Laura Sells, celui qui consiste à

¹²¹ Roberta Trites, « Disney's Sub/Version of Andersen's "The Little Mermaid" », *op. cit.*, p. 151, nous soulignons.

« *The final scene, as Triton kisses his daughter goodbye and she turns with subservient awe to Eric, carries overt approval of female dependancy. [...] Disney subverts the little mermaid's process of self-actualization. Ariel effaces herself and wins. She gets her man* ».

¹²² Laura Sells, chapitre 11 « "Where Do the Mermaids Stand?" Voice and Body in The Little Mermaid », in BELL Elizabeth, HAAS Lynda, et SELLS Laura, *From Mouse to Mermaid: the Politics of Film, Gender, and Culture*, *op. cit.*, p. 184, nous soulignons.

« *As Ariel passes from her father's hands to her husband's hands, the autonomy and willfulness that she enacted early in the film becomes subsumed by her father's 'permission' to marry Eric. In other words, the marriage plot, (Radner 1993) prevails as her interest in the role of citizen becomes supplanted by her interest in the role of wife* ».

décréter que si dans la séquence le mariage est autorisé par le roi Triton, alors le désir d'Ariel change. Autrement dit, son désir initial, qui rêve d'un ailleurs, disparaîtrait sous prétexte du mariage. L'interprétation qui découle de cette analyse est que la séquence du mariage (avec la supposée résolution du conflit entre le roi Triton et Ariel) est une preuve d'un changement de désir concernant Ariel. Laura Sells propose immédiatement ces éléments dans cette séquence comme un brusque changement pour l'héroïne, et offre une interprétation qui sous-entend l'*absence totale* d'équivoque : le désir d'Ariel a changé, passant d'un souhait de devenir citoyenne d'un autre monde à un rôle d'épouse. C'est encore plus évident chez Pamela Colby O'Brien :

Alors qu'elle souhaitait à un moment devenir humaine pour explorer sa curiosité intellectuelle, *elle* souhaite maintenant devenir humaine pour être avec son amant. C'est seulement après qu'elle a embrassé le patriarcat que son amour pour Eric est sécurisé. L'amour d'Eric persuade son père [Triton] de la rendre définitivement humaine, et rétablit la paix pour que tous puissent vivre heureux pour toujours¹²³.

Dans toutes ces interprétations, ce qui ressort est une supposée évidence : Ariel a changé, ses désirs, ses rêves ont changé, et elle est finalement assez décevante puisqu'elle « embrasse le patriarcat ». Autrement dit, son personnage n'a plus guère d'intérêt. Pire, il est une version caricaturale d'une héroïne naïve qui finalement se rendrait compte de ce qui est réellement important pour elle, devenant alors une représentation problématique d'une héroïne forte et indépendante. « On nous aurait menti », ou plutôt « on aurait essayé de nous mentir », semblent presque souffler ces interprétations. Pourquoi le refus de considérer une attention au personnage plutôt qu'au récit ? Question qui fait écho à celles de Stanley Cavell lorsqu'il pose tout d'abord la question : « Qu'est-ce qui a découragé l'attention de s'appliquer aux recherches sur les personnages ? »¹²⁴ dans l'introduction de son analyse du *Roi Lear*, avant une seconde question rhétorique à laquelle nous ne pouvons échapper si nous choisissons de suivre cet attachement aux personnages : « Comment n'importe quel critique sérieux a-t-il

¹²³ Pamela Colby O'Brien, « The Happiest Films on Earth: A Textual and Contextual Analysis of Walt Disney's *Cinderella* and *The Little Mermaid* », *op. cit.*, p. 181, nous soulignons.

« *Where once she wanted to become human to explore her intellectual curiosity, she now wants to become human to be with her love. Only after she embraces patriarchy does she secure Eric's love, persuade her father to make her permanently human, and restore peace so that everyone can live happily ever after* ».

¹²⁴ Stanley Cavell, chapitre X « L'Évitement de l'amour — Une lecture du *Roi Lear* », *op. cit.*, p. 416.

jamais jamais pu oublier que se soucier d'un personnage spécifique, c'est se soucier des mots au plus haut point spécifique qu'il prononce quand il les prononce et de la manière qu'il les prononce »¹²⁵?

Attachés à la structure du récit, nous pouvons entrer dans une lecture qui mettrait en doute son désir d'ailleurs au profit d'une réconciliation père/fille ou d'intérêts (comme entrer dans un rôle de femme) qui mettraient en doute la véracité ou la force de son désir initial. Mais si nous prêtons attention au personnage, nous pouvons *également* entrevoir que ce désir d'ailleurs a trouvé chez Ariel peu à peu un ancrage, un espace, un *ailleurs* en la personne d'Éric. C'est parce que nous faisons ce constat que nous devons reprendre méthodiquement le film pour suivre Ariel, afin de nous interroger sur ce que provoque la réorientation des emphases musicales dans la séquence en tension. L'instant où Ariel se trouve désincarnée devient l'instant où les analyses successives évoquées précédemment remettent en cause sa cohérence. Et c'est dans cet espace dont les emphases sont forcées par le film que son droit à l'existence est menacé, parce qu'alors, sa voix ne porte plus.

Notre posons alors l'hypothèse que ces analyses sont symptomatiques d'une réussite de construction des studios Disney qui rend difficile une lecture équivoque de la séquence en tension en forçant une lecture univoque. Cela entraîne ainsi, du fait de cette désincarnation momentanée lors du climax supposé de l'héroïne, un raccourci interprétatif qui met à mal l'expression du désir d'Ariel. Ce raccourci est qu'il est préférable de refaçonner le personnage d'Ariel, en redessinant ses désirs pour que cette séquence en tension entre en cohérence avec l'ensemble du film. Il ne s'agit pas là de vouloir recréer une psychologie du personnage ou d'en faire sa psychanalyse (chose déjà faite d'ailleurs par l'article précédemment cité de Trites Roberta), mais bien de réfléchir à un problème des potentiels qui se trouvent bloqués par les emphases musicales qui forcent une interprétation univoque de la séquence. À cause de cela, les ponts entre cette séquence et le reste du film deviennent impossibles et les potentialités d'une lecture résistante sont rendus difficilement lisibles.

Dans la séquence en tension pourtant, à aucun moment *Ariel* ne nous fait

¹²⁵ *Ibid.*, p. 416.

entendre un désir incohérent. Nous la sentons plutôt arrachée, détournée vers la séquence du mariage, canevas évident des fins Disney. Entendons par canevas l'idée d'un modèle ou d'un patron dans lequel l'histoire peut se développer, et qui serait facilement « détachable » des analyses réalisées sur le film. De la même manière que l'introduction pourrait-être l'ouverture d'un livre à l'image d'un conte et du « il était une fois ». En effet, c'est le *film* qui décrète la puissance du mariage et qui semble occulter les retrouvailles. Le canevas n'est plus alors cet épilogue qui serait à l'image d'un patron ou d'un modèle, mais amplifie l'interprétation de l'emphase musicale de la séquence en tension. Les interprétations existantes sur le film font cette dernière séquence un prétexte de lissage de la lecture du film basée uniquement sur cet instant en décidant qu'il s'agit de *sa* décision, ou de *son* changement de décision. C'est dans ce creux que nous nous interrogeons : que nous dit Ariel ? Le risque alors est de ne pas gratter cette première couche, de ne pas vouloir accepter que le film engage une lecture qui ne nous semble pas être celle qui traversait le film car elle ne permet plus d'y lire une interprétation équivoque. Une posture d'écoute nous permet de comprendre déjà qu'un *problème* se pose. Acceptons alors le plaidoyer, parce que nous acceptons d'écouter, mais acceptons le plaidoyer *après* avoir écouté.

Si le désir initial est supplanté ou devient inexistant, alors, il ne permet plus une analyse qui fait exister une lecture équivoque. Cette lecture qui ferait coexister par exemple un désir de l'ailleurs, et éventuellement un désir de mariage et de réconciliation. Le fait de court-circuiter cette possibilité d'une équivoque fait que les analyses successives du film choisissent une lecture du film forcément cohérente par rapport à son récit. Nous préférons réfléchir à ce supposé changement violent de destinée, de choix, de *désir*, comme une tension qui survient dans le film et à laquelle nous devons être attentifs. Notre attention se porte ainsi sur le personnage et à ses potentialités qui se déploient tout au long du film pour comprendre ce qui conduit la mise en scène à refermer le film dans sa dimension la plus conservatrice, mais également à comprendre pourquoi les analyses successives optent pour une lecture du film dont la cohérence s'attache au récit. Pour y arriver, nous choisissons, pour reprendre les termes de Serge Cardinal, d'adopter « une posture phono-musico-visuelle », celle qui

[s]'intéresse à ce que devient la musique au cinéma, au fait qu'elle est alors audio-visuelle, c'est à dire entendue, écoutée et comprise à partir de ces rencontres avec le personnage, l'un de ses gestes, l'échelle du plan, le sens d'une parole etc. — entendue, écoutée et comprise à partir de ces rencontres surtout lorsqu'elle donne l'impression de transporter avec elle ou en elle une charge capable de modifier le sens d'une action ou d'une expression¹²⁶.

C'est en partant de cette posture qu'il est alors possible de réfléchir au problème que pose la séquence. Aussi, comme rappelé plus tôt, c'est en gardant cette posture qu'il nous est alors possible de réfléchir à d'autres séquences, *a priori* plus lisibles. Dans l'écoute mimétique que propose Serge Cardinal, qui consiste à se mouler au film en le jouant et le rejouant pour que celui-ci se révèle, ce qui nous guide, c'est « le refus de l'interprétation symbolique », c'est la méfiance « d'une correspondance trop parfaite entre matériau et idée qui lui ferait traverser le premier pour simplement repérer la seconde »¹²⁷.

Nous posons l'hypothèse que le film peut être incohérent avec son personnage, et dans ce travail d'écoute mimétique, nous tentons de redonner une voix à Ariel. Cette voix, c'est ce qu'elle dit et chante tout au long du film, mais nous prêtons également attention à la mise en scène de ces interventions : comment ses paroles, ses gestes, son regard sont mis en scène, et comment cela crée une virtualité du personnage par les potentiels qui se dessinent dans cette construction. Cette virtualité dont l'actualisation semble bloquée lorsque la cohérence du personnage est mise à mal. C'est le cas si dans l'interprétation de cette séquence, nous imputons à Ariel l'écart entre son désir initial (l'ailleurs, le monde des humaines, puis le prince Éric) et le mariage car ce serait prendre le risque de faire de ce désir d'ailleurs un écart anecdotique ou passager, ce qu'ont fait les analyses réalisées sur le film discutées plus tôt.

¹²⁶ Serge Cardinal, *Profondeurs de l'écoute et espaces du son : Cinéma, radio, musique, op. cit.*, p. 184.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 186.

La mise en doute de la cohérence du personnage d'Ariel : la redistribution des emphases musicales comme mise en danger de l'équivoque interprétative

Plutôt que de nous dire que le film est cohérent, nous avons plutôt envie de nous dire qu'il y a là une incohérence presque douloureuse : où est passé le désir d'Ariel ? Avons-nous mal compris ? Pourquoi cette réflexion d'Adrienne McLean sur le film *Down to Earth*¹²⁸ nous semble évidente, alors même que nous ne la trouvons dans aucune interprétation lue sur le film jusqu'à présent ?

une étreinte romantique et une conclusion narrative, c'est tout ce qu'il faut pour rétablir la hiérarchie de genre appropriée, même si le film a témoigné, pendant une heure et demie, du fait d'une subjectivité et compétence d'une femme indépendante¹²⁹.

Il est important ici de noter que lorsqu'Adrienne McLean parle de ce supposé changement radical, elle propose une lecture du film ayant une héroïne est compétente et indépendante, et ce, avant le finale. Elle qualifie d'ailleurs ce finale de « fin forcée » (« *unconvincing tacked-on manner of their resolution* »¹³⁰). Adrienne McLean explique qu'un film qui se termine par une étreinte amoureuse et une clôture inscrite dans un système narratif conventionnel est en capacité de renverser toute une lecture résistante qui s'est construite à propos de son héroïne. L'auteure propose une réflexion concernant le rapport qui se construit entre le film et son personnage. Cela la conduit à pointer un problème : celui d'une séquence finale qui viendrait redistribuer les rapports de forces dans le film au détriment de la construction du personnage. Elle pose ainsi le problème d'une lecture d'un personnage féminin qui se retrouve pris au piège d'une conclusion narrative. De cela découlent trois questions pour nous, analyste : 1) Doit-on lire cette fin inscrite dans un système narratif conventionnel comme une invitation à sa dénonciation comme le fait Adrienne McLean ? 2) Doit-on accepter la redistribution des enjeux par la restauration opérée par le finale du film, comme la plupart des analyses

¹²⁸ *Down to Earth*, de Alexander Hall, sorti en 1947.

¹²⁹ Adrienne L. McLean, *Being Rita Hayworth: labor, identity, and Hollywood stardom*, op. cit., p. 140. « *a romantic clinch and narrative closure are all it takes to restore the proper Gender hierarchies, even as the film has attested, for an hour and a half, to the fact of an independent female subjectivity and competence* ».

¹³⁰ *Ibid.*

publiées concernant Ariel — qui réécrivent alors son histoire en niant le potentiel (et donc la puissance de sa virtualité) ? Car en refusant cette attention au personnage, la réflexion bascule alors sur : comment rendre cohérent le reste du film à partir de ce changement final de redistribution des enjeux ? Ce faisant, le renvoi aux séquences précédentes semblent alors complètement *déterminées* par cet évènement¹³¹. 3) Ne pourrait-on pas plutôt, par une analyse critique — et c'est le choix que nous faisons — faire émerger une interprétation qui se construit dans la logique même du film pour dessiner ce qu'aurait pu être une fin cohérente de son personnage et donc alternative à la fin proposée par le film ? Pourquoi faire le choix de présupposer la cohérence du récit alors que cette lecture rend difficilement cohérente la construction de son héroïne ?

Suivre Ariel par la recomposition musicale : un geste de recherche-création mimétique, inscrit dans une pratique du remixage

Suivre le parcours d'Ariel tout au long du film, en réfléchissant aux rapports de pouvoir auxquels elle est confrontée s'inscrit dans une volonté de penser aux interactions internes au film avant de les mettre en regard d'un contexte, comme la production des films. Celle-ci sera intéressante dans un second temps lorsque notre analyse entrera en résonance par exemple avec du matériel de type génétique. Nous pourrons ainsi comprendre par exemple l'importance de l'appel d'Ariel dans ses chants qui nous permettra alors de mettre au jour l'importance au numéro musical dans une réflexion intermédiaire. C'est par la compréhension du fait que les numéros musicaux sont des espaces privilégiés de résistance¹³² que nous saurons réfléchir à la manière dont les emphases musicales sont distribuées dans la séquence en tension (le terme « emphases » auquel, rappelons-le, nous donnons une valeur philosophique suivant

¹³¹ La version française de la chanson d'Ariel est particulièrement éclairante en la matière puisqu'elle anticipe cette interprétation du film en adaptant en conséquence les paroles de la reprise chantée de la sirène. Dans cette reprise, la comparaison des paroles est sans appel : « *I don't know when, I don't know how / But I know something's starting right now / Watch and you'll see / Some day I'll be part of your world* — Je ne sais pas pourquoi je t'aime. / Mais je suis prête à t'aimer quand même. / Prince de la chance. / La vie commence. / Pour toi et moi ». Dialogues de la version française adaptés par Claude Rigal-Ansous.

¹³² « [I]e film musical [...] est un genre qui par excellence ménage les doubles lectures ». Voir notamment la postface de Marguerite Chabrol dans l'ouvrage consacré à Jane Feuer, *Mythologies du film musical*, op. cit., p. 109.

Stanley Cavell et les « accents » qui font « toute la différence du monde »)¹³³.

Adrienne McLean propose de reprendre l'analyse des films de Rita Hayworth¹³⁴ pour offrir une alternative à l'interprétation selon laquelle la star serait sans cesse objet au cinéma. C'est parce qu'il y a une écoute du film, et plus précisément de la danseuse qu'est Rita Hayworth, que peut alors se dessiner une autre analyse. Non pas parce que l'auteure déplace le prisme d'analyse par convenance ou idéologie, mais parce qu'elle accepte que le film peut, et surtout qu'il doit, être vu autrement, parce qu'il a ses singularités et ses espaces de résistance à l'idéologie dominante¹³⁵. Adrienne McLean adopte aussi une posture critique envers les interprétations qui sont fondés sur des présuppositions genrées. Elle fait par exemple la comparaison des interprétations des acteurs Kelly et Astaire *versus* Hayworth, où le vocabulaire dans les analyses des stars masculines est différent, et ce, sans fondements autres que des présupposés genrés, ce qui rend difficile une lecture résistante qui prend en compte les qualités de Hayworth, notamment comme danseuse¹³⁶.

La musique, par ses emphases, a la capacité de réorienter le discours du film en rendant difficile la lecture de la construction initiale du personnage. Notre geste de recherche-crédation se fonde sur la pratique d'une recomposition musicale avec deux objectifs : retrouver une virtualité du personnage pour être capable de la recréer dans la séquence en tension pour en restaurer la promesse initiale. Ainsi, éclairer le film en recréant une virtualité permet de faire réémerger la promesse du film qui offrait une voix à Ariel. Pour ce faire, notre recomposition musicale prend en compte l'ensemble du film tout en ayant conscience des « réseaux signifiants »¹³⁷ qui mettent en relief le

¹³³ Stanley Cavell, *La Projection du monde : réflexions sur l'ontologie du cinéma*, *op. cit.*, p. 245.

¹³⁴ Adrienne L. McLean, *Being Rita Hayworth: labor, identity, and Hollywood stardom*, *op. cit.*

¹³⁵ *Ibid.*, p. 9. Voir également Marguerite Chabrol « La déesse en mono : doublage de Rita Hayworth » p. 60-80, in CHABROL Marguerite et TOULZA Pierre-Olivier, *Stars et solistes du musical hollywoodien*, *op. cit.*

¹³⁶ Adrienne L. McLean, *Being Rita Hayworth: labor, identity, and Hollywood stardom*, *op. cit.*, p. 114.

¹³⁷ Au sens de Stanley Cavell : où les détails du film sont un réseau d'évènements signifiants, comment certains gestes, certaines couleurs, certains traits sont *accentués* et surtout, quels sont les rapports qui les lient (en prenant l'exemple de *It Happened One Night*, de Frank Capra, 1934) : « Notre tâche de critique est de découvrir pourquoi ils utilisent leur temps ainsi, pourquoi ils disent les choses qu'ils disent. À moins de nous occuper de ces films en détail, il ne faut pas nous attendre à savoir ce qu'ils sont, à connaître leur cause », dans l'ouvrage de CAVELL Stanley « Introduction : des mots pour une conversation », *op. cit.* p. 13.

personnage d'Ariel, particulièrement les numéros musicaux. Déterminants dans le film que nous étudions, ils nous permettent d'engager dans notre recomposition un espace de résonance entre numéros musicaux et séquence en tension du film pour leur redonner leur pleine puissance. Redonner ce possible, c'est redonner la complexité et l'équivoque que Disney clame, mais finalement refuse dans la distribution des emphases de la séquence en tension.

En redistribuant les accents, en réfléchissant à cette notion d'emphase musicale, nous nous rendons compte qu'en retravaillant cette séquence, le film s'éclaire alors différemment. Nous *réentendons* le film différemment, et surtout, nous retrouvons — du moins nous l'espérons — la voix d'Ariel, peu à peu. La recomposition musicale, c'est la quête d'une voix. Si elle passe par les numéros musicaux de façon privilégiée, elle n'oublie pas tout le réseau signifiant du film qui construit le personnage d'Ariel. C'est dans cette perspective que prêter une âme est nécessaire, car la recomposition musicale peut alors devenir l'amplificateur d'une voix comme puissance d'expression propre à bouleverser les équilibres du film. Notre pratique de la recomposition sera alors double puisqu'elle en suivra la logique dramatique et la logique intermédiaire du film, tout en ayant conscience que c'est parce qu'elle s'inscrit *dans* le film qu'elle peut ainsi gagner en force. Et c'est parce qu'il s'agit de retrouver une voix que toutes les recompositions musicales ne sont pas possibles¹³⁸. Seule une certaine idée de recomposition peut participer à cette reconnaissance. Il s'agit alors d'écouter un murmure, puis de revenir à la composition, de revenir à d'autres séquences du film pour entendre que le murmure est devenu plus fort, et ainsi de suite. C'est par oscillations entre la séquence recomposée et la séquence originale que nous comprenons que le film entier s'en trouve réécrit, et ce, parce que les emphases ne se redistribuent pas seulement à l'échelle de la séquence, mais du film tout entier. La recomposition musicale est donc à la fois au départ de notre réflexion comme un outil nous permettant d'investir le film, mais devient également une possibilité d'entrer dans une écoute comparative pour avoir cette *conscience* pleine et entière. Cette conscience que la séquence en tension force une

¹³⁸ Dans les paragraphes qui vont suivre nous posons les ancrages théoriques de notre recomposition musicale. Nous prendrons le temps d'une discussion avec la musicologie lors du chapitre 2 consacré au personnage de Belle.

interprétation univoque mettant à mal la cohérence du personnage d'Ariel et qu'elle n'est que *fabrication*. Fabrication qui bloque l'actualisation de sa virtualité par les emphases musicales qui poussent la séquence en tension vers une interprétation univoque. Ce travail de déplacement par la recomposition est, nous le croyons, une méthode qui permet cette « expérience d'un film »¹³⁹, qui permet de « le projeter dans un nouveau contexte ». En effet, les résonances à l'intérieur du film changent, car les emphases se redistribuent. Autrement dit, si l'emphase est sur la relation père-fille lorsqu'Ariel retrouve Éric, cela nous renvoie à l'une des premières séquences du film, où le roi Triton enrage de l'absence de sa fille au concert. La résolution, est ici celle d'une fille redevenue avant tout « la fille du roi Triton », qui ôte tout espace au désir (et alors c'est l'image et la réaction du père, fier ou en colère, qui résonne avec la séquence en tension que nous étudions). Si l'emphase est sur le désir d'Ariel, alors c'est avant tout une compréhension et une acceptation des désirs de la sirène, qui convainc le roi Triton de la transformer en humaine pour qu'elle puisse poursuivre son rêve, quel qu'il soit (et c'est alors la force de présence du personnage d'Ariel dans la séquence du concert, qui est paradoxalement son absence, qui résonne avec la séquence en tension). Cette configuration filmique formée ne sera présente que pour la version initiale, empreinte d'une écoute forcément nouvelle, car attentive à de nouveaux espaces et à de nouvelles relations. Comme l'explique Serge Cardinal, « les rapports entre la musique et les images composent alors un processus d'investigation et de découverte mutuelles »¹⁴⁰. C'est ce « processus d'investigation » qui nous intéresse particulièrement, car il permettra d'explorer les forces et relations en jeu dans la séquence en tension pour ensuite tirer les fils issus de cette première analyse pour mettre au jour les enjeux à l'échelle du film. Nous croyons que le film se révèle dans ces instants déterminants, peut-être parce que l'espace d'un instant le film s'enraye, se fourvoie et révèle ce qui est au cœur de notre étude : quelle(s) idéologie(s) sont à l'œuvre ?

¹³⁹ Voir Serge Cardinal, *Profondeurs de l'écoute et espaces du son : Cinéma, radio, musique, op.cit.*, p. 9.

¹⁴⁰ *Ibid.*

Surtout, avant toute considération technique (entendons par là l'analyse musicologique des enchaînements et la capacité de savoir composer de la musique), notre pratique de recomposition se fonde sur notre capacité à se mouler à la musique *dans sa rencontre* avec le film. Nous ne commençons pas le travail d'analyse de la musique du compositeur Alan Menken par un travail sur les partitions. Nous cherchons d'abord à nous mouler suffisamment au film pour comprendre l'empathie présente dans le rapport qui existe entre la musique et Ariel. Comprendre l'attitude musicale qui traverse le film pour faire exister l'héroïne avec tout le potentiel qui se dévoile peu à peu : la retenue musicale pour faire exister un espace intime, avant la libération de la puissance orchestrale lorsqu'elle chantera sa promesse à l'adresse de son prince par exemple, sont autant de dynamiques et d'énergies qui ne peuvent être captées par une analyse des partitions.

Nous ancrons notre recomposition musicale dans une pratique de recherche-création qui est avant tout celle du remixage. Pour l'explicitier au mieux, nous nous appuyons sur la pensée de Frédéric Dallaire, dans son article « Le (re)mixage musical de George Martin et Francis Dhomont : la modulation, le chevauchement, l'interférence »¹⁴¹, pour suivre son cheminement théorique concernant les possibilités qu'offre le remixage. Ainsi, lorsqu'il évoque que « les idées et les affects émergent et se précisent lors des séances de mixage, cette étape décisive de mise en relation des éléments coprésents »¹⁴², n'y verrait-on pas des indices concernant les possibilités des dynamiques thématiques, orchestrales — qu'elles soient de couleurs, d'intensités, de contrastes ? Il affirme également que « l'œuvre est encore le lieu d'émergence d'une pensée et que son utilisation générique dans une mise en boucle d'échantillons n'est pas son destin inéluctable »¹⁴³. Dans la pratique qui sera la nôtre, l'œuvre est encore le lieu d'émergence d'une idée et surtout sera le lieu de notre conclusion. Son exploration (l'exploration de la séquence) aura pour cheminement un passage par l'œuvre recomposée, qui devient non pas son destin ou sa destination, mais un espace de

¹⁴¹ Frédéric Dallaire, « Le (re)mixage musical de George Martin et Francis Dhomont : la modulation, le chevauchement, l'interférence », dans *Intermédialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 23, 2014, p. 2.

¹⁴² *Ibid.*, p.3.

¹⁴³ *Ibid.*, p.4.

réverbération analytique et critique.

Le remixage rend d'autant plus apparentes ces opérations parce que l'auditeur peut mesurer les altérations, les modifications, les recontextualisations d'éléments qu'il a déjà écoutés des dizaines de fois. Par exemple, l'auditeur perçoit la richesse des harmonies vocales a cappella de « Because » (Abbey Road, 1969) tout en ayant en mémoire les arpèges présents sur l'enregistrement « original ». Le son singulier du synthétiseur Moog résonne malgré son absence ; ainsi, le remixage compose autant avec les éléments sélectionnés qu'avec ceux mis en sourdine. Nous interrogerons ici la richesse de ce parcours ponctué à la fois par la découverte de nouveaux agencements et par l'exploration d'une mémoire culturelle, par la répétition différenciée d'une écoute¹⁴⁴.

Ce qui nous interpelle également dans la réflexion de Frédéric Dallaire est une idée que l'ouvrage de Peter Szendy Szendy *Écoute : une histoire de nos oreilles*, permet de prolonger et d'approfondir : la capacité d'une telle expérience d'écoute de faire vibrer simultanément les deux versions de l'œuvre :

C'est là, je crois, la force propre à tout arrangement : nous entendons double. Dans cette écoute oscillante, bifide, dans cette écoute qui se laisse creuser par l'écart sans cesse traversé entre la version d'origine et sa déformation au miroir de l'orchestre, ce que j'entends c'est en en quelque sorte que l'originalité de l'original reçoit son lieu propre depuis sa mise à l'épreuve plastique¹⁴⁵.

Notre travail s'inscrit dans ce rapport double, puisque c'est grâce à cela qu'il peut mettre en avant cet espace créé par les deux compositions musicales. Ce qui est, ce qui n'est pas, ce qui est gardé comme ce qui est rejeté, ce qui est en emphase comme ce qui ne l'est plus. C'est dans cette vibration que viennent se heurter les positions contradictoires du film, et qui révèle la séquence originale avec force dans ce qu'elle est, mais aussi et surtout, dans ce qu'elle refuse d'être. Peter Szendy nous oriente vers plusieurs étapes qui pourraient nous aider à définir notre travail de recomposition musicale, dans une oscillation continue entre l'œuvre originale et recomposée... et nos oreilles.

Ajoutons que cette vibration concerne, en plus des séquences en tension, tous les instants déterminants qui permettent de comprendre le niveau de lecture qui est ainsi révélé, autrement dit la réouverture d'une interprétation équivoque : la dimension

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 7.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 55.

ironique de la lecture (comme nous le verrons par exemple pour le numéro musical d'Ursula), mais également la lecture résistante, inscrites par exemple les numéros musicaux chantés par les héroïnes des films de notre corpus.

Le geste d'écoute comme celui de l'attention au personnage aux prises avec le film

Qu'entendons-nous par « écoute », et plus encore : « faire écouter une écoute » ?¹⁴⁶ Comment « faire écouter une écoute » ? Existe-t-il une « responsabilité de l'écoute » ?¹⁴⁷ Se dessine ainsi ici une série d'étapes : 1) nous écoutons 2) on nous écoute écouter 3) nous défendons une écoute (plaidoyer) 4) dans une perspective critique.

Nous sommes attentifs à ces séquences, à ces emphases musicales qui nous troublent dans notre rapport au film. Nous sentons le besoin de faire écouter notre écoute de la séquence originale car l'orientation des emphases musicales qui rend difficilement lisible le désir d'Ariel (et nous le verrons, de Belle et de Jasmine). Plus encore, nous proposons une écoute *alternative*, celle qui viendrait justement apaiser notre écoute originale. Par cette recomposition musicale donc, nous faisons écouter *ce que nous aurions souhaité écouter*. Entendons-nous également sur le fait que nous ne travaillons pas au service du film, ou pour paraphraser Peter Szendy : nous ne voyons pas en l'arrangement une fonction au service de l'original car c'est là le « *déclin de l'arrangement* »¹⁴⁸. C'est pour nous une argumentation critique face à un studio qui engage une complexité du film, ouvrant la possibilité d'une interprétation équivoque, avant de la rendre difficilement lisible. Comme le dit Peter Szendy, il est question pour nous de « la nécessité *critique* (et non fonctionnelle) de l'arrangement »¹⁴⁹.

¹⁴⁶ Peter Szendy, *Écoute : une histoire de nos oreilles*, op. cit., p. 22.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 27.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 55.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 56.

Nous pensons que, contrairement à une attention portée à l'image (ou autrement dit, si notre action première est un geste de regard), le geste qu'est l'écoute nous implique directement dans les *rappports* audio-visuels. Nous pouvons nous attacher à décrire une image que nous regardons en oubliant aisément ce qui se déroule dans la bande sonore. *A contrario*, lorsque nous nous attachons à écouter le film et que nous le décrivons, nous sommes immédiatement appelés à ce à quoi la piste sonore s'entremêle : l'attention au timbre d'une parole annoncée avec gravité peut difficilement être perçue sans la musique qui traverse cette parole. À s'ajoute le contexte dans lequel s'inscrit cette parole ainsi que la personne qui la prononce, et avec quel geste et quelle action cette parole est accompagnée. Enfin, l'écoute du film nous ancre dans la composition de l'image avec ses liens aux traits et aux couleurs.

Notre recomposition musicale, à l'image de l'arrangement, propose ainsi une analyse « fondée principalement sur notre expérience d'écoute »¹⁵⁰. En plus du travail analytique et avant la dimension critique que pourra revêtir notre travail, il nous semble important d'écouter, et par cette écoute, d'entendre sous une nouvelle résonance la séquence originale que nous étudions. Le remixage, poursuit Frédéric Dallaire, « implique donc des opérations de sélection, de séparation, de réagencement, et il faut que le matériel enregistré favorise ces opérations »¹⁵¹. Pour pouvoir recomposer, il faut avant tout écouter la séquence originale pour en saisir le plus possible d'informations musicales : comprendre son orchestration, ses suites harmoniques et ses thèmes dans les différentes dynamiques proposées par le film. N'ayant pas accès aux partitions originales, nous devons transcrire la musique par un travail d'écoute. Nous pensons cependant qu'il ne faut pas s'inquiéter de l'« erreur » de transcription, car ce qui arrive finalement à nos oreilles n'est pas exactement la partition écrite par le compositeur. Cette musique est enregistrée, mixée, puis entremêlée au reste de la bande sonore du film. L'enjeu n'est plus alors l'exactitude de la retranscription de la partition. Autrement dit, l'exactitude de la retranscription de la partition du compositeur n'a pas lieu d'être, car notre oreille et notre regard reconfigurent la partition : il ne s'agit donc plus de la

¹⁵⁰ Frédéric Dallaire, « Le (re)mixage musical de George Martin et Francis Dhomont : la modulation, le chevauchement, l'interférence », *op. cit.* p.4

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 5.

partition du compositeur mais bien à présent de celle du film ; et c'est sur cette retranscription qu'il nous faut concentrer nos efforts d'écoute. Ce travail de réappropriation de l'œuvre est donc aussi une prise de position contre l'obligation d'accès à des partitions musicales qui serait la meilleure voie (ou une voie indispensable) à l'analyse de la musique de film. Partition musicale, qui, si elle est utilisée dans l'analyse cinématographique, doit être pensée avant tout comme une affaire de rapports entre toutes les composantes du film. Enfin, Frédéric Dallaire parle du remixage comme une possibilité d'actualiser un potentiel :

Le son, la piste, la chanson, l'album sont les matériaux de base de cette pratique d'écoute. Le réalisateur (*producer*) actualise ce potentiel : pour lui, les pistes enregistrées sont autant de possibilités de relations, d'interactions, de rencontres¹⁵².

Comprendre que la musique au moment de son interaction avec le reste de l'œuvre cinématographique est affaire d'emphases : les thématiques, couleurs orchestrales, dynamiques, sont autant de relations, d'interactions, de rencontres possibles avec les différents éléments du film.

Notre recomposition n'est pas un arrangement orchestral des versions originales d'Alan Menken, mais bien une recomposition musicale issue des matériaux du compositeur. Il nous faut imaginer que cette séquence *aurait pu être composée* par le compositeur. Nous travaillons donc la séquence avec toute la musique qui nous est donnée à écouter sur le film et sur le matériel de type génétique¹⁵³. Il s'agit d'arriver à une création par déplacements et recomposition, au sens premier du terme — à savoir de reconstituer avec les éléments musicaux du compositeur lui-même. Les déplacements sont pour nous des interventions ponctuelles sur la composition originale, comme des déplacements de *tempi* ou le changement d'un instrument. Autrement dit, nous reprenons les éléments harmoniques, thématiques, orchestraux de façon plus ample, pour retravailler l'emphase musicale en lien avec toutes les composantes de l'image et

¹⁵² *Ibid.*, p. 8.

¹⁵³ Autrement dit, tout matériel ayant participé à la création du film, y compris ce qui n'a pas été forcément retenu dans la version définitive du film (par exemple des entretiens avec les artistes ou des fins alternatives etc.). Pour approfondir cette notion de matériel de type génétique, voir l'article de Jean-Loup Bourget et Daniel Ferrer, « Genèses cinématographiques », *op. cit.*

de la bande sonore (paroles, couleurs, gestes, mouvements de caméra etc.). Nous insistons également sur le fait que c'est par l'analyse approfondie du film et des séquences en tension que se dessinent les sillons de notre problématique. C'est par ladite problématique que nous redistribuons les emphases musicales pour défendre notre argumentaire. Ainsi, les questions qui seront au cœur de nos recompositions s'articuleront autour des notions de doute, d'incarnation, de voix, d'existence, de lutte, de rapports de forces.

Comment Ariel peut-elle retrouver une voix soustraite par le film et affirmer la maîtrise de son destin ? Comment recréer le rapport de force qui a été dessiné et chanté tout au long du film ? Serions-nous alors en capacité de mettre au jour la torsion qu'opère la mise en scène (et particulièrement la musique dans son rapport au film), qui lui refuse, avec une discrétion dangereuse, son droit au désir ? Pour retrouver cette virtualité du personnage nous pensons que la musique a cette capacité, par ses *emphases* (ces « accents » (« *emphasis* ») dont parle Stanley Cavell), d'orienter certaines dynamiques du discours. Par le geste de recomposition, musicale, nous tentons de retracer dans le film ce qui nous conforte dans l'idée que la voix d'Ariel peut être entendue *jusque* dans cette séquence.

Rouvrir l'équivoque interprétative par le geste de la recomposition musicale

Notre proposition de recomposition musicale sur la première partie de la séquence en tension — Le regard partagé entre Ariel et Triton¹⁵⁴

Notre recomposition musicale se propose de redonner une voix à Ariel. Dans la séquence en tension, nous souhaitons ouvrir l'interprétation pour qu'Ariel ne soit pas

¹⁵⁴ Cf. :

- Annexe II - *Partitions de notre recomposition de La Petite Sirène*, p. 275.
- Annexe VI - *Extrait de la séquence en tension de La Petite Sirène avec la proposition de notre recomposition musicale (musique seule)*, en P.J.
- Annexe VII - *Extrait de la séquence en tension de La Petite Sirène avec la proposition de notre recomposition musicale (musique et voix)*, en P.J.

emportée par ce mariage, et ce, avant même d’avoir conscience que son père se lance dans la transformation de son corps. Pour y arriver, nous mettons l’accent sur une retenue mutuelle puisque tous deux sont sans voix, avec une montée en tension musicale sur une tenue des cordes. À l’inverse d’un saut temporel vers un mariage bien lointain, nous sommes alors dans une suspension du temps.

Pour que cette suspension du temps prenne tout son sens, nous choisissons, lors du dialogue entre Triton et Sébastien, de reprendre le morceau « Part of Your World » dans une version orchestrée similaire à l’orchestration proposée au préalable, en gardant notamment la synchronisation sur le clignement des yeux du crabe pour signifier l’étonnement, ainsi que la synchronisation du mouvement de Triton, abaissant son trident pour faire opérer sa magie et lancer la transformation de sa fille en humaine. Le passage de « Part of Your World » que nous choisissons de reprendre est la phrase musicale où Ariel chante « *ready to stand* » (« prête à me lever »)¹⁵⁵ dans une montée en tension musicale significative¹⁵⁶. Cette reprise se fait au violoncelle, soutenue par les accords¹⁵⁷ qui font monter la tension dans le numéro original, entrant ainsi dans la même dynamique¹⁵⁸ que lorsqu’elle dit « *I want more* »¹⁵⁹ (« Je veux plus »). Le choix de la recomposition est d’avoir une emphase musicale cohérente avec la prise de conscience du roi Triton, en faisant monter musicalement la puissance du rêve d’ailleurs. C’est par le retour de ce chant, qui traverse à présent le père qu’il peut comprendre — il entend la voix de sa fille et la *comprend*. Nous avons également fait le choix d’un léger contrechant au départ de cette séquence où nous entendons une esquisse du thème « Daughters of Triton », car c’est l’écho d’un passé que le père abandonne avant que le chant de sa fille ne prenne définitivement le dessus. Toute cette

¹⁵⁵ Nous pourrions traduire par « prête à me lever », dans le fait qu’elle se redresse, mais entendons également le fait qu’elle tienne une position (dans le fait de désirer un ailleurs).

¹⁵⁶ Avec la rupture proposée par l’accord de E ♭, qui suit l’accord de G.

¹⁵⁷ Alternance d’un accord de B ♭ et de C en gardant une basse en do (renversement de la 9ème pour l’accord de B ♭).

¹⁵⁸ Toujours des alternances d’accords autour d’une basse en do (B ♭/C - Am/C - B ♭/C - C7) entre en résonance directe dans la logique musicale puisque cette montée d’accords sera suivie d’une suite d’accords similaire avec la cadence rompue (F - Am7 - B ♭ - B ♭/C - C - Dm).

¹⁵⁹ Dans le moment où le mouvement de caméra V.A. de Triton à sa fille, nous ajoutons également le motif toujours présent avec Ariel : (si-do-ré-fa).

recomposition, si elle prend en grande partie sa source dans le chant d'Ariel au début du film, s'inscrit dans la logique de la réalisation du père issue de la version adaptée à Broadway *a posteriori*¹⁶⁰. Dans le finale du film, Triton ne regarde pas sa fille de loin, mais lui parle :

[ARIEL, parlant]

*I've caused you so much trouble. / Je vous ai causé tant de problèmes.
Can you ever forgive me? / Pourriez-vous jamais me pardonner ?*

[Roi TRITON, parlant]

*Why, I've never been prouder. / Pourquoi ? Je n'ai jamais été aussi fier
Somehow, in the blink of an eye / D'un battement d'œil,
when my back was turned, / lorsque j'avais le dos tourné,
you grew up / tu as grandi*

[Roi TRITON, chantant]

*If only you could stay / Si seulement tu pouvais rester
And never say goodbye / Et ne jamais dire adieu
If only I could make time stop / Si seulement je pouvais arrêter le temps
Believe me, I would try / Crois moi, j'essayerais
But fathers have to learn / Mais les pères doivent apprendre
Their daughters have to grow / Que leurs filles doivent grandir
And if you truly love them / Et s'ils les aiment sincèrement
You must let them go... / Ils doivent les laisser partir*

[ARIEL, chantant]

*And oh, I love you so / Et oh, je t'aime tant
If only you could know! / Si seulement tu savais !*

Le père qui comprend à présent que sa fille est devenue adulte dans une logique de reconnaissance mutuelle. Notre recomposition s'ancre dans ce rapport entre les deux protagonistes et accentue l'idée que la tension présente dans le film d'animation prend bien sa source dans un désaccord idéologique de production. La preuve est que la version scénique presque vingt ans plus tard opère une réécriture pour rouvrir la dimension équivoque. Ainsi, lorsque nous choisissons une tenue aux cordes qui offre un moment suspendu entre Triton et Ariel, nous offrons la possibilité d'une lecture qui ferait résonner le dernier échange entre la jeune femme et son père, à l'image de l'échange présent dans la version de Broadway.

¹⁶⁰ L'adaptation à Broadway a eu lieu en 2008.

Le fait de sortir de la scansion des accords permet de redonner toute la force au regard d'Ariel. La montée des cordes se termine ainsi sur le moment où Ariel réalise ce qui est en train de se produire et regarde son père. La musique met en emphase le fait qu'elle se redresse et s'affirme. En plus de la montée des cordes, la rupture orchestrale sur l'instant du regard, qui passe à la tenue des violons (sur le fa⁴), donne de l'importance à l'instant en redonnant une emphase musicale sur la réalisation et surtout sur l'échange de regard entre Ariel et Triton (Figure 7). C'est également grâce à la mise au jour de cette dynamique que nous pouvons faire le lien avec une autre séquence du film : celui de son chant (Figure 8). Non le premier appel, mais sa reprise : lorsqu'elle sauve Éric pour la première fois dans le premier tiers du film, nous entendons là une reprise de sa chanson « Part of your world », où elle nous dit : « *I don't know when, I don't how, but I know something starting right now. Watch and you'll see, someday I'll be, part of your world* » (« je ne sais pas quand, je ne sais pas comment, mais je sais que quelque chose commence dès maintenant. Regarde et tu verras, un jour je serai une part de ton monde »).

« Illustration retirée »

« Illustration retirée »

LPS fig. 7 - 01 : 16 : 24

LPS fig. 8 - 00 : 26 : 59

C'est tout autant ce qu'elle chante que la façon dont elle le fait qui fait sens. Toute la montée en tension arrive à l'instant où, musicalement, un coup de cymbale permet à Ariel de chanter la conclusion de sa phrase musicale (sur le mot « *world* » (« monde »)), tout en se redressant avec l'éclat d'une vague dans son dos. La musique s'entremêle ainsi pleinement au mouvement du dessin (de l'océan et du corps de la protagoniste), allié au mouvement de caméra (un léger zoom arrière) nous faisant

sentir la puissance de son désir. En retrouvant cette reprise, nous sommes alors immédiatement appelés à la première occurrence de son chant, et nous nous replongeons alors dans le chant d'Ariel, dans cette caverne que nous mentionnions plus haut. Ce chant, c'est ce que le parolier, Howard Ashman, décrit comme *le moment du personnage* : « La jeune femme s'assoit sur quelque chose et chante à propos de ce qu'elle veut dans la vie et l'audience tombe amoureuse d'elle et la soutient pour qu'elle l'obtienne ! »¹⁶¹. Dans le documentaire *Waking Sleeping Beauty*, Howard Ashman parle d'Ariel et l'inscrit dans la lignée de la « *leading lady* », évoquant *Brigadoon*, *My Fair Lady* ou encore *Little Shop of Horrors*. C'est également ce qui se rapproche d'une définition de ce qu'est la « *I want song* » qui existe dans les musicals de Broadway ou dans les comédies musicales au cinéma. Ces numéros permettent d'introduire le personnage et de comprendre ses aspirations¹⁶².

Ce chant, à cet instant, c'est l'instant où tout devient possible, et qui guide notre recomposition musicale. C'est l'instant, où, dans une intimité partagée de ce petit motif qui introduit son thème, elle semble avant tout se parler à elle-même. Dans cette réflexion qui prend la forme d'une énumération, elle comprend que tout ce qu'elle a ne la rend pas heureuse : elle se l'avoue. Alors, dans cette emphase musicale, par ces violons, cette montée en tension, nous entendons ce « *I want more* » (« Je veux plus ») ; ce cadrage sur son visage où les yeux d'Ariel se lèvent timidement vers le ciel, alors même que son corps n'y croit pas encore ; cette même montée qui n'explose pas, mais qui au contraire, revient à une intimité musicale, presque chuchotée, parce que l'annonce faite, nous voilà dans le secret, le rêve qui se dévoile alors, à peine. Et lorsque le chant s'affirme de plus en plus, lorsqu'elle parle de cet ailleurs « *up where they walk, up there they run* » (« là-haut ils marchent, là-haut ils courent »), elle s'élève, et cherche cette lumière au bout du tunnel. Cette puissance, cette force, s'exprime dans tout son potentiel, lorsque l'orchestre tout entier vient s'entremêler à sa voix pour appuyer ses paroles « *ready to stand* » (« prête à me lever »), avant que la cadence rompue déchaîne

¹⁶¹ *Waking Sleeping Beauty*, DVD sorti le 28 février 2012, réalisé par Don Hahn.

« *The young lady sits down on something and sings about what she wants in life and the audience falls in love with her and roots for her to get it!* ».

¹⁶² Les compositeurs comme théoriciens l'utilisent aujourd'hui mais il est difficile d'en retracer l'origine, et cela mériterait une recherche historique dédiée.

la force de ses rêves. Cette cadence qui laisse la porte ouverte à toutes ces interrogations puisqu'elle vient se placer justement au moment où Ariel relance ses questions « *Ask 'em my questions and get some answers / What's a fire and why does it, what's the word? / Burn?* » (« Poser des questions et qu'on me réponde / Qu'est-ce qu'un feu et pourquoi est-ce qu'il, quel est le mot ? / Brûle ? ») Et lorsque la question éclate, la dernière « *When's it my turn? Wouldn't I love, love to explore that shore up above?* » (Quand est-ce mon tour ? N'aimerais-je pas explorer le rivage à la surface ? ») accompagnée de tout l'orchestre, ce qu'elle nous glisse après, ce n'est alors plus un souhait, c'est un désir intime, ardent, qui ne peut exister que par un murmure essoufflé, essoufflé d'un trop plein d'émotion, d'une peur que cette bulle n'éclate si elle sort de cette caverne « *Out of the sea / Wish I could be / Part of that world* » (« Hors de la mer / J'espère que je serai / Une part de ce monde »).

En revenant à la séquence que nous recomposons, dans la tenue de corde qui suit, il est possible alors de laisser durer l'échange de regard entre le père et sa fille, mais sans aucune autre considération qu'un instant d'intimité partagée ; l'animation permettant ici le dessin exagéré des yeux écarquillées puis émerveillées de la sirène, accompagnés d'un sourire immense. Laissant libre l'interprétation de l'échange, nous comprenons essentiellement qu'il s'agit là d'une réconciliation par une compréhension mutuelle et non d'une quelconque autorisation. Ainsi, même si elle dépend physiquement de la transformation *via* son père, il s'agit de redonner la possibilité de faire du lien père-fille un élément subordonné au désir d'Ariel de liberté, et non l'inverse. Souvenons-nous alors de ce que nous dit Stanley Cavell sur « une différence d'accent [qui] peut faire toute la différence du monde »¹⁶³. Nous comprenons alors avec beaucoup plus de force cet instant : si l'accent se trouve sur le père comme dans la version originale (ou sur la force de transformation qu'offre le père), tout est alors enlevé à Ariel. Le mariage ne devient alors plus *son* choix, mais l'idée que se fait son père de la réalisation de son désir. « Pourquoi placez-vous l'accent où vous le faites »¹⁶⁴ ? Pour créer un instant suspendu rendant possible l'idée que les choix à venir

¹⁶³ Stanley Cavell, *La Projection du monde : réflexions sur l'ontologie du cinéma*, *op. cit.*, p. 245.

¹⁶⁴ *Ibid.*

sont ceux d'Ariel, en fonction de ses désirs, et non en fonction de la relation père-fille. Le sentiment et l'appréhension des enjeux du roi Triton deviennent alors des considérations secondaires (« laissez-vous une place suffisante et exacte à l'accent concurrent ? »¹⁶⁵), sans pour autant qu'elles ne soient occultées (accent concurrent). Pour le dire autrement : le problème de faire de cette séquence un rapport père / fille, c'est la question du *rappport* justement. Et s'il y a rapport, c'est que le père reste une figure incontournable. En faisant passer la quête d'Ariel pour une quête d'un époux, nous voyons la réconciliation comme l'aboutissement, alors que l'attention à son chant nous prouve bien qu'il s'agit d'une quête de liberté. Comprendre cela, et reprendre une écoute, c'est comprendre que le film peut pousser une lecture incohérente de son personnage, parce qu'il n'en accepte pas la virtualité et ses implications, c'est accepter dans son analyse l'incohérence. Le risque de vouloir rendre cohérent le récit est de rendre incohérent le désir d'Ariel par un doute sur sa sincérité, c'est refuser une écoute, et le risque de faire disparaître la promesse portée par la promesse initiale du film : celle du désir d'ailleurs.

En privilégiant une tenue de cordes dans l'instant du regard entre Ariel et son père plutôt que les sons de cloches, nous tentons d'ancrer la scène dans l'instant d'une reconnaissance mutuelle plutôt que détourner vers une séquence à venir, celle du mariage. Cette lecture sera accentuée par la séquence qui suit, à savoir la sortie des retrouvailles entre Ariel et le prince Éric. Dans cette scène également, l'emphase musicale ne permet pas de comprendre l'importance du désir de la sirène devenue humaine.

Notre proposition de recomposition musicale sur la seconde partie de la séquence en tension — La sortie de l'eau, les retrouvailles

Dans la deuxième partie de la séquence, lorsqu'Ariel sort de l'eau, le problème, est que la musique entendue refuse à l'image tout le potentiel de gravité de l'instant : à

¹⁶⁵ *Ibid.*

la fois par sa thématique — « Daughters of Triton », mais également par son orchestration. En effet, cette dernière est majoritairement composée de cordes dont le phrasé est léger, presque enlevé, qui désincarnent complètement Ariel à cet instant. À cet instant du film — après la tempête et les risques pris par la sirène, tout en sachant le conflit qui l’opposait à son père — voir Ariel sortir de l’eau est bien synonyme d’une apparition miraculeuse (Figure 9). Et cette idée est appuyée par le réveil douloureux d’Éric qui se redresse au loin et se tient la tête avant de la reconnaître.

« Illustration retirée »

LPS fig. 9 - 01 : 16 : 32

Pourtant l’orchestration fait le choix de jouer dans une tessiture qui met l’emphase sur une dynamique légère, et conteste à l’image toute la gravité de l’instant. De ce fait l’emphase lui retire la force de cette présence miraculeuse. Le fait que la mise en scène ne propose pas d’emphase musicale sur son corps sortant de l’eau, la lecture de l’apparition et la reconnaissance de ce corps se perd au profit d’une annonce du mariage accentuée. Par ce choix, le film ne permet plus de lire tout le désir pouvant s’inscrire dans cette séquence ; la rendant particulièrement inoffensive, presque naïve. De plus, le thème de cette séquence n’est entendu qu’une seule autre fois dans le film, au tout début, lorsque le personnage de Sébastien, le crabe chef d’orchestre, donne un concert en hommage au roi Triton. Ce sont ses filles qui chantent sur le thème (Figure 10) que nous avons entendu : « *Ah, we are the daughters of Triton ; Great father who loves us and named us well* » (« Ah, nous sommes les filles de Triton, Éminent père qui nous aime et nous a bien prénommées »). Nous comprenons bien que s’il s’agit d’un hommage au roi (et au père) dans l’histoire, l’exagération de la posture, du dessin et de

l'orchestration mettent en scène une parodie du père/roi tout puissant, flatté dans sa vanité (Figure 11).

« Illustration retirée »

« Illustration retirée »

LPS fig. 10 - 00 : 05 : 22

LPS fig. 11 - 00 : 05 : 20

Ainsi, la seule fois où nous ré-entendons ce thème, c'est au moment où Ariel est supposée exister pour elle, après un combat de tout un film. La voici à présent, sortant de l'eau (Figure 9), avec pour incarnation un thème qui n'est pas le sien, dont l'orchestration ôte à la séquence tout espace au désir.

Dans la brèche ouverte par notre première partie d'analyse et de recomposition, du matériel génétique permet de contribuer à notre réflexion. Une séquence alternative était initialement prévue, présentant le roi Triton ayant une révélation sur les humains en disant à Sébastien « *That human saved my life* » (« Cet humain m'a sauvé la vie »). Plus important encore, la séquence de retrouvailles devait se faire en chanson : Ariel chantant sur la plage et retrouvant Éric¹⁶⁶. Le fait que la séquence alternative nous indique qu'une reprise de la chanson d'Ariel était prévue nous conforte dans l'idée de rendre possible l'incarnation de l'héroïne, et de s'inscrire dans cette dynamique en deux temps qu'offre cette scène. Ainsi, lorsqu'elle Ariel sort de l'eau, le thème musical passe aux cordes et plus particulièrement au violoncelle, prenant le temps de poser la mélodie, avec la gravité que nous avons évoquée plus tôt, le tempo se faisant plus lent. Nous faisons entrer également le petit motif (do-ré-mi-sol), qui sera constamment présent autour de son thème, issu de sa chanson. Affirmer la thématique et les motifs issus de sa « *I want song* », c'est s'inscrire dans la conception musicale de *Broadway*, tradition

¹⁶⁶ Voir séquence alternative dans *La Petite Sirène*, DVD sorti le 17 février 2014, Walt Disney France - Bonus (Scène coupées classiques : « Dans les profondeurs de l'océan » - version alternative, Le combat contre Ursula / fin alternative).

dans laquelle s'inscrit ce film, puisqu'ils sont entendus constamment (dans l'introduction en version orchestrale, dans la chanson d'Ariel, dans sa reprise chantée, etc.). S'ajoute à cela que notre recomposition réaffirme un thème qui a circulé sans arrêt tout au long du film, de l'introduction au chant d'Ariel, en passant par la reprise jouée à la flûte par Éric. Ce rêve, ce désir, c'est aussi devenu *leur* rêve, *leur* désir. Affirmer ce désir donc, lui rendre son corps, c'est soutenir la possibilité d'un rapport charnel entre les protagonistes. Cet instant sur la plage, c'est l'instant de réalisation de son chant, c'est l'affirmation de sa voix : la consécration qu'elle est en fait, dans le droit de désirer. Ainsi, il nous semble important de s'interroger sur le pouvoir de la musique ; qui dans son lien au complexe audio-visuel, semble autant une possibilité d'offrir une incarnation à un personnage qu'une possibilité de la lui soustraire.

Dans notre recomposition musicale, nous choisissons de reprendre le thème « Part of Your World » au violoncelle et plus précisément le passage mélodique et harmonique où Ariel chante « *I wanna be where the people are* » (« je veux être où les gens sont ») car nous comprenons alors qu'il s'agit là d'un moment grave, fort, elle *est* où elle veut être. Ce choix thématique est présent parce qu'à cet instant, c'est la réalisation de son rêve. Et l'orchestration et l'arrangement ancrent la mélodie dans une tessiture bien plus grave et dans un tempo plus lent pour que l'émergence de son corps soit la dynamique la plus importante de cette séquence. Ensuite, parce qu'après tous les événements, la dimension solennelle et sérieuse de leur réunion est arrivée : le *moment* de leurs retrouvailles est arrivé. C'est la victoire d'Ariel sur les événements, c'est le triomphe de son désir, de ses choix : c'est le triomphe de sa voix. Passée la réconciliation Ariel, enfin, sort de l'eau pour rejoindre Éric avec calme, avec dans les tons des couleurs, la sensation d'un instant rêvé ; à l'image des nuages forçant le soleil à créer des contrastes très marqués. Tout semble être ralenti, solennel, et le fait qu'Ariel soit si peu visible à cause des couleurs assombries, ne laissant visible que les scintillements de sa robe, donne à son arrivée la puissance de l'apparition inespérée. À l'image d'une mise en lumière progressive, à la fois par la vision de son corps sortant progressivement de l'eau auréolée de scintillements, et le rapprochement qu'elle opère de face sur le plan suivant, toute la force de sa présence opère par cette retenue de la

mise-en-scène au dévoilement de son corps, et de sa présence réelle. Au moment où le visage de ce dernier s'éclaire et que les deux s'enlacent, les couleurs sont moins contrastées, plus claires et tout devient plus léger, plus dynamique, comme si tout s'accélérait, comme si l'impossible était devenu possible après l'hésitation de l'acceptation ; la preuve en est du personnage d'Ariel, tournoyant dans les bras de son prince. C'est dans cette retenue et ce relâchement final que le désir peut exister avec force. Dans ce jeu de lumières qui donne un sentiment d'irréalité ; dans le cadrage de la caméra qui va légèrement à l'encontre du mouvement d'Ariel sortant de l'eau pour que son apparition gagne en force ; dans le mouvement d'Ariel qui tournoie dans les bras de son prince, la mise en scène nous propose un instant de bouillonnement qui fait exister en elle toutes les séquences saillantes du film : les chants successifs d'Ariel, ses désirs, mais aussi ses altercations et ses prises de risques. Et cette séquence, dans ces choix que nous venons d'énumérer sont autant de sources (par les mouvements, les couleurs, les dynamiques de cadrages) dans lesquelles notre recomposition musicale prend également ancrage : c'est le choix du violoncelle jouant le chant d'Ariel pour en imprimer la gravité de l'instant, c'est le motif au glockenspiel qui s'inscrit dans le mouvement du tournoiement et du scintillement de sa robe pour en affirmer l'énergie. Victorieuse et affirmée, elle a repris possession de son corps et de ses choix. Par la rupture musicale (puisque dans la recomposition musicale les cloches ne seront alors audibles que lors de la cérémonie), cet instant du mariage devient alors un événement éloigné dans le temps, une décision qui devient alors réfléchie, *choisie*. Après tout cela, nous pouvons, enfin, réentendre sa voix.

Nous avons redonné une importance à l'instant de son émerveillement lorsqu'elle se transforme par la tenue de cordes plutôt que par la scansion des accords de cloches rappelant le mariage. Dans la continuité de cet émerveillement, le changement de thématique musicale ainsi que l'orchestration au violoncelle permettent de redonner une équivoque interprétative à cette scène pour donner du poids au désir qu'Ariel a exprimé dans la « *I want song* » et sa reprise.

Forcer l'emphase musicale pour verrouiller un film dans sa version la plus conservatrice

La recomposition musicale et la redistribution des accents, jettent une lumière nouvelle sur le film. Si la redistribution des emphases rend possible une interprétation équivoque qui permet à Ariel de suivre son désir, alors elle lui offre l'incarnation nécessaire qui exprime le point d'orgue de cet accès à la liberté désirée. Ce n'est pas pour autant que la relation père-fille n'existe pas. L'espace de leur regard nous renvoie alors, du fait de la recomposition, à de nouveaux moments, comme ce passage où l'inquiétude du père est palpable lorsqu'il s'interroge « *What have I done ? What have I done ?* » (« Qu'ai-je fait ? Qu'ai-je fait ? ») après la disparition de sa fille ; seul dans ce plan bien trop grand, où il siège sur un trône bien trop petit ([Figure 12](#)).

« Illustration retirée »

LPS fig. 12 - 57 : 18

Le lien qui opère entre cette séquence et la dernière interaction entre le roi et sa fille met au jour qu'il est à présent libéré de cette inquiétude par la compréhension que sa fille est maîtresse de ses propres décisions. Si notre geste de recomposition musicale ouvre bien une lecture équivoque, elle suit alors tout autant la réalisation d'Ariel, qu'une certaine forme de réalisation du père : appelons les alors chemin A et B. Dans la version originale de la séquence en tension, il ne faudrait cependant pas penser que le chemin B (celui du père) prendrait le dessus et ferait d'un rapport au chemin A (celui d'Ariel) un rapport de force qui ne le ferait alors plus exister. L'orientation forcée des emphases musicales, en faisant disparaître le chemin A, ne permet plus au chemin B

d'exister non plus. Ce troisième chemin qu'emprunte le film (appelons le C), devient alors l'ombre du chemin B, une caricature, une forme violente, une forme autoritaire. Le roi Triton devient alors caricatural, car même s'il accepte l'idée qu'elle puisse aimer, c'est à la condition qu'il soit *sous son océan* (« *under my ocean* » (« sous mon océan ») lui assène-t-il lorsqu'il découvre qu'Ariel aime un humain — entendons « *under my roof* »). Il peut donc accepter l'idée qu'elle aime un autre (non qu'elle le *désire*), à la *condition* d'être en contrôle de la situation (le refus d'un *ailleurs*). Il ne s'agit plus alors d'être *résigné* à l'ailleurs désiré par sa fille en acceptant sa transformation, il s'agit d'en reprendre le contrôle, contrôle d'une réinscription familiale par le thème musical, assurance que la condition de la transformation (car oui, elle est conditionnée) est celle du mariage ; que l'espace du désir se trouve si contraint par la présence du père qu'elle ne peut alors plus exister. Dans le souhait de ne faire exister qu'un chemin, faisant croire qu'il serait possible de faire momentanément oublier le désir d'Ariel (chemin A), Disney rend difficilement lisible non seulement ce premier chemin, mais également celui d'un père qui *déconditionne* son affection pour sa fille, et qui refuse les choix présidant sa destinée. Disney privilégie alors celui d'une subordination de la liberté (chemin A qui prend ici la forme du désir charnel, évidente incarnation de son souhait de devenir humaine, d'enlacer Éric) à la relation familiale où Ariel devient alors passation du père au mari (chemin C). Le doute qui devient ici fatal à Ariel (subordination du chemin A qui ne peut alors plus exister), c'est l'arrêt brutal du potentiel de ces images (le regard vers son père, les retrouvailles avec Éric), parce qu'il rend impossible les espaces de résonances avec les séquences où sa voix est entendue. À partir de là, c'est le devenir de son incarnation qui est en jeu, et de notre capacité à croire à son désir. C'est le rapport d'une liberté émancipatrice à un retour à la raison forcé. C'est rendre le désir utopique et momentané (un détour le temps d'une chanson), et non un possible dont les sillons se dessinent.

Lorsqu'Ariel dit à son père, à la dernière scène du film « *I love you Daddy* » (« Je t'aime Papa »), nous nous jetons dans la lecture qui ferait de cette relation père-fille une consécration de la passation du père au mari. Cette lecture découle de l'interprétation de la séquence que nous critiquions plus haut, celle qui présuppose le

détournement du désir initial d'Ariel. En effet, si nous lisons dans cet espace le changement de désir d'Ariel, son désir de mariage corrélé à l'acceptation de son père fait résonner les derniers mots du film, en faveur de cette interprétation patriarcale. Mais si nous acceptons de tendre l'oreille, si cette posture d'écoute que nous avons tenté de suivre s'avère exacte — aidée de la recomposition musicale — alors cette parole d'Ariel prend tout son sens : elle devient *évidente*. Il nous apparaît évident que leur relation est spéciale : la petite dernière, celle dont la voix est singulière, celle aussi dont le tempérament se démarque de ses sœurs. Mais bien qu'on comprenne avec insistance la force des émotions du père, jamais Ariel ne s'exprime, jamais ses sentiments ne sont avoués. Tous les épisodes du film deviennent alors pour le père une peur constante : celle de penser que sa fille ne l'aime pas. Il est incapable de le voir parce qu'il est incapable de l'entendre. D'ailleurs, si la colère est si grande lorsqu'Ariel n'est pas présente au concert qui lui rend hommage, c'est probablement parce que Triton attend, de façon théâtrale et surjouée, qu'on chante ses louanges. Il veut que ses filles lui déclarent un amour factice en chanson. Ariel ne peut chanter car elle ne peut mentir, elle ne peut lui adresser cet amour, tout comme Cordélia face à son père, le roi Lear¹⁶⁷, qui ne peut lui adresser uniquement l'amour sincère qu'elle lui porte, rien de plus. Si le roi Lear veut que ses filles ne lui offrent *pas* leur amour véritable (pour reprendre les termes de Cavell)¹⁶⁸, c'est parce qu'il ne veut pas prendre le risque d'entendre la vérité. Cette vérité qui lui renvoie la possibilité de ne pas être aimé, qui fait face à l'amour factice assuré par le fait d'être roi. Et que cet amour factice s'apparente au déni d'une possible réalité : celle d'un père qui refuse la possibilité d'un lien, d'un amour filial en faisant le choix de les considérer comme sujets royaux. C'est embrasser le *pouvoir* plutôt que l'affection.

Stanley Cavell nous dit du roi Lear qu'il ne peut tolérer de se voir lui-même car cela reviendrait à accepter qu'il n'est plus un homme de pouvoir mais un homme vieux

¹⁶⁷ William Shakespeare, *King Lear*. Nous avons lu la version *Le Roi Lear* traduite et éditée par Yves Bonnefoy, dans la collection folio classique, Gallimard, 2016.

¹⁶⁸ Voir Stanley Cavell, chapitre X « L'Évitement de l'amour — Une lecture du *Roi Lear* », *op. cit.* p. 439 : « Mais il y a plus : il y a des raisons de supposer que la possibilité explicite — ou le fait patent — qu'elles *ne* soient *pas* en train de lui offrir un amour sincère est exactement ce qu'il veut. Les choses ne se gâtent que lorsque Cordelia répond : « Rien » et qu'elle prend la résolution mal tenue de se taire. — Que veut-il donc, et quelle est la signification des problèmes qui surviennent alors ? »

et impotent. Ce rapport à l'image de soi conduisent les rois Lear et Triton à une incapacité (un déni ?) d'ouvrir l'espace d'une relation basée sur la vérité. Vérité qui serait une épreuve de chaque instant. Épreuve, qui pour les rois Lear et Triton, est intenable comme le prouve leurs accès et excès de colère. Prendre le risque de se voir, de se reconnaître, ce serait immédiatement une reconnaissance perçue par les *autres*, autrement dit leurs filles¹⁶⁹. Ce serait admettre l'absence de reconnaissance en tant qu'*enfants*, et non sujets, et ce serait reconnaître l'égoïsme d'une peur guidée par le pouvoir. Ce qui nous donne encore une fois la possibilité de voir en Triton un homme rongé par la peur, peur de ce rapport entre relations de pouvoir et relations humaines. Il n'est pas étonnant que la version Broadway de *La Petite Sirène* se soit vue ajouter une réplique d'Ursula lorsqu'elle est face au roi, tenant Ariel captive¹⁷⁰ : « *Would you rather be the king of the sea or the father of your little girl?* » (« Préfères-tu plutôt être roi des océans ou le père de ta "petite" fille »). C'est cette question posée qui est le conflit interne aux rois (Triton et Lear). Ils ont été des rois, ils n'ont pas été des pères. C'est dans cet espace que la peur de la vérité se loge. S'ils sont des pères, alors l'acceptation sincère du mariage qui en découle devient pour eux le risque de perdre leurs filles ; en tous les cas, c'est ce que nous apprend Prospero dans *The Tempest*¹⁷¹. Lorsqu'Alonso est inconsolable de la mort de son fils à la suite de l'échouage de leur bateau, il ne sait pas encore que son fils a survécu et qu'il a demandé la main de la fille de Prospero, Miranda. Prospero lui dit alors que lui aussi a perdu sa fille (« C'est ma fille que j'ai perdue »¹⁷²), alors même qu'il n'exprime pas un deuil, mais une souffrance qu'il juge *similaire* à un deuil parce qu'elle est promise au mariage.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 437 : « Avec la découverte de l'individu [...], on assiste en même temps à la découverte de l'isolement de l'individu ; il découvre sa présence à lui-même mais en même temps *aux autres*. De plus nous éprouvons de la honte non seulement à l'égard de nos propres actions et de notre propre être, mais à l'égard des actions et de l'être de ceux à qui nous sommes identifiés — nos pères, nos filles, nos femmes..., les êtres qui en se révélant à eux-mêmes nous révèlent nous-mêmes ».

¹⁷⁰ Rappelons-le, Ariel a signé un pacte avec Ursula où en échange de jambes humaines, elle devait céder sa voix. Si elle recevait un baiser du prince dans les trois jours suivant sa transformation, elle pourrait garder ses jambes. Autrement elle serait condamnée à devenir possession d'Ursula.

¹⁷¹ William Shakespeare, *The Tempest*. Nous avons lu la version *La tempête* traduite et éditée par Yves Bonnefoy, dans la collection folio théâtre, édition bilingue Gallimard, 1997.

¹⁷² *Ibid.*, p. 329.

Si dans la version du film d'animation, Triton ne lutte pas pour signer le contrat qui libère Ariel lorsqu'il est face à Ursula, et accepte d'être prisonnier et transformé en larve, ce n'est pas par noblesse. Si le combat est abandonné trop rapidement, c'est qu'il comprend la violence infligée à Ariel, tout comme il comprend la violence infligée à Ursula (nous y reviendrons). S'il n'est pas « submergé » comme Lear face à Gloucester¹⁷³, c'est qu'il ne se trouve pas d'alter ego pour l'obliger à voir qui il est avec force, mais accepte ici les conséquences de ne plus détourner le regard : après Ursula, Ariel. Cette acceptation passe par la résignation d'être réduit à « rien ». En étant cette larve informe, il n'est plus effrayé ou combatif, mais triste, vieux, abîmé. Il accepte ce corps larvesque et monstrueux car c'est la vision et l'acceptation de ce qu'il est devenu, non seulement physiquement, mais psychiquement. Si Lear peut *voir* Cordélia comme son enfant, c'est qu'il accepte (ou n'a plus le choix d'accepter) *in fine* sa monstruosité face au corps sans vie de sa fille. Contrairement à Triton, le choix n'est plus possible, car Cordélia n'est plus. Il ne peut plus échapper à sa monstruosité parce que Cordélia n'est plus sujet ou enfant, elle n'est *plus*. Le choix du déni ne tient plus car ce choix n'existe plus. Alors, face à sa monstruosité, la mort devient la conséquence de l'acceptation de ce qu'il voit. Pourquoi cette reconnaissance paternelle est-elle si difficile ? Dans *The Tempest*, c'est cette fois Alonso qui dessine une réponse, lorsqu'il reconnaît Miranda pour fille. Il peut la reconnaître parce qu'il accepte ses erreurs passées, secoué par la peur d'avoir perdu son fils, mais ajoute immédiatement lorsqu'il présente ses excuses à Miranda « Mais qu'il va être contre nature — D'avoir à demander le pardon de sa fille¹⁷⁴ ! ».

Si on accepte l'idée que le désir d'Ariel trouve une réponse sur cette plage, que son désir d'ailleurs est respecté, alors *parce que* ce désir est respecté, parce que Triton voit sa fille comme une personne en *droit* de désirer sans que cela lui soit soustrait — et

¹⁷³ Voir Stanley Cavell, chapitre X « L'Évitement de l'amour — Une lecture du *Roi Lear* », *op. cit.*, p. 429 : « À ce moment-là, Gloucester est devenu plus qu'une simple figure "parallèle" à Lear, mais le double de Lear ; il ne se contente pas de représenter Lear, il lui est psychiquement identique. De sorte que ce qui fait surface dans cette rencontre, ce n'est pas une histoire annexe, mais l'esprit submergé de Lear ».

¹⁷⁴ William Shakespeare, *La Tempête*, *op. cit.*, p. 335. Si la version originale ne mentionne pas une dimension « contre nature », mais « oddly » (curieusement) p. 334, la traduction fait peut-être ce choix car le vers met en avant le « I » du roi en fin de vers, mettant alors l'accent sur le fait que ce qui est étrange, curieux, c'est que ce soit à *lui* de faire des excuses — chose difficilement concevable (d'où le « contre nature ») : « *But, how oddly will it sound that I — Must ask my child forgiveness!* ».

même qu'elle est respectée pour cela — alors, Ariel peut sans peur, sans qu'il n'y ait de *conditions*, lui offrir l'amour que peut porter une fille à son père, et lui glisser finalement les mots qu'il avait tant espérés « *I love you Daddy* » (« Je t'aime Papa »). Cette peur transparaisait tout au long du film : « *he's gonna kill me!* » (« il va me tuer ! ») s'exclame-t-elle lorsqu'elle réalise qu'elle a oublié le concert où elle devait chanter. Ou lors de son appel chanté, lorsqu'après s'être approchée des sommets de cette caverne, elle clame son désir d'ailleurs « *wish I could be, part of your world* » (« j'espère pouvoir être, une part de ton monde »), elle se ressaisit, se redresse et s'interroge, presque en murmure : « *Bet'cha on land they understand / Bet they don't reprimand their daughters* » (« Je parie que sur terre ils [les pères] comprennent / je parie qu'ils ne réprimandent pas leurs filles »). Se glisse alors dans ce désir d'ailleurs, le désir tant d'une émancipation que d'une échappatoire. Si l'appel vers un ailleurs est bien marqué, et chanté avec force, la discrétion de ses paroles font de cet ailleurs un retour à soi : ce désir d'ailleurs devient alors tout autant une échappatoire qu'une volonté de découverte. Ainsi, aussi longtemps que cette peur existe, et elle existe tout au long du film, sa voix, qui incarne ce désir d'ailleurs, cherche dans ce désir d'ailleurs un espace dans lequel elle serait libre, libre également de sa peur.

Autrement, avec la lecture qui émerge des parti pris de mise en scène de Disney dans cette séquence, nous sommes incités à y lire une réconciliation. Celle qui incombe à la femme, qui dans un souci de résilience et d'apaisement, « s'efface » (non pas pour *avoir* son prince comme l'explique Triton) mais pour avoir le *droit d'avoir* son prince : en reniant au passage ce qui la définit (son désir d'ailleurs), en se soumettant aux conditions d'un mariage dicté par le besoin de contrôle du roi Triton. Autrement dit, c'est Ariel qui se retrouve à suturer, alors même que c'est elle qui est profondément blessée.

Par la recomposition musicale, il s'agit de redonner (par accent et espace laissé à l'accent concurrent) la possibilité d'exploration de « toutes les relations que l'image

entretient avec ses conditions virtuelles, *sa réserve de potentiel* »¹⁷⁵. De cela, nous rappelons que lorsque la torsion condamne le potentiel de l'image, c'est qu'il condamne l'accent et l'accent concurrent (chemin A et B), et si un chemin se dessine alors, ce n'est pas la mise en lumière du chemin B, mais bien un nouveau chemin, bien moins attrayant (chemin C). C'est dans cette logique de construction que l'étude idéologique des films Disney doit être particulièrement minutieuse, car sous couvert d'une supposée volonté de consensus et de la supposée possibilité d'une lecture équivoque, nous sommes face à une démarche du studio bien différente : celle de vouloir verrouiller le film dans sa version la plus conservatrice.

Le numéro musical qui fait sortir le personnage d'Ursula d'une lecture stéréotypée

Sous couvert d'ironie, une voix en quête de reconnaissance

Par les emphases musicales choisies dans la séquence en tension de la version originale du film, le désir d'Ariel devient difficilement lisible. La mise en scène ne permet plus de faire aboutir la promesse de son désir. Peut-être parce qu'alors, nous pourrions lire une interprétation d'une figure féminine dont le désir triomphe. Ce n'est pas ce qui est objet du triomphe, mais bien la quête en elle-même, son moteur, son cœur, qui est ici en jeu. C'est pour cela que ce film devient tragique. C'est parce que rien, ici, ne peut faire changer la destinée d'Ariel. Alors même qu'on pouvait espérer qu'une pleine conscience de son père détourne le sceptre vers l'acceptation de ce qu'est devenue sa fille, il cède au besoin du contrôle. Au tragique s'ajoute la dureté de subir la célébration du mariage. Au tragique s'ajoute également la lecture critique qui attribue la violence patriarcale à un changement de désir d'Ariel. Parce qu'alors, ce désir initial n'existerait plus. C'est violent parce que cela fait d'Ariel soit une héroïne qui se *raisonne* pour avoir son prince (et dont l'objet était alors, depuis le départ, plus important que la quête), soit une héroïne qui abandonne son désir initial (et qui fait alors

¹⁷⁵ Serge Cardinal, *Deleuze au cinéma : une introduction à l'empirisme supérieur de l'image-temps*, op. cit., p.60, nous soulignons. Plus largement, voir aux pages 53-61.

que ce désir n'aurait été qu'un écart). C'est alors penser comme Triton : préjuger de ce qu'a vécu sa fille, et de faire le choix de ce qui est bon, ou non, pour elle. Si le film clame (comme nous l'avons vu) le choix de la liberté absolue, et que cette clameur passe par le désir et la voix d'Ariel, alors le respect qui s'impose ici est de comprendre que le préjugé heurte son personnage, et comme le rappelle Stanley Cavell : « On dit parfois que le problème est que nous avons notre propre perspective, et donc que nous ne voyons que sous un angle »¹⁷⁶. Comprendre ce risque de ne voir que selon notre perspective, c'est refuser de voir qu'Ariel n'a pas changé. Plus encore, elle n'a pas d'autres choix que d'*accepter* ces changements (et non *ses* changements) ; rien ne nous dit (et le film entier crie cela) qu'elle n'a pas toujours, en elle, ce désir ardent. Elle est là la violence. La violence est de réprimer ce désir, en étant persuadé qu'après l'avoir violemment réprimé, il n'avait finalement jamais existé.

Et c'est là que nous commençons à voir s'ouvrir une nouvelle virtualité : celle d'Ursula qui s'émancipe d'un rôle d'alter ego de Triton imposé par un schéma narratif qui nous parlerait de pouvoir (au sens d'une capacité à gouverner). Ariel est l'alter ego d'Ursula. La première est la répétition de ce qui est arrivé à la seconde : c'est la répression du désir. Si l'empathie nous guide dans notre rapport à Ariel, alors nous sommes immédiatement appelés à l'empathie de la supposée « méchante » de cette histoire dont la surface d'une représentation décrite à la hâte ne saurait rendre compte de la complexité de son personnage. Faire apparaître la violence qui s'abat sur Ariel, c'est orienter notre regard et notre écoute vers les autres rapports de pouvoir existants. C'est accepter également de « prêter une âme » à Ursula. À cela s'ajoute le fait qu'elle est bien moins présente à l'écran, ce qui donne bien plus de zones d'ombres, d'appels à l'imaginaire, qui découle en majeure partie de son numéro musical. Sa virtualité ici nécessite une plus grande attention, car la captation du potentiel de son personnage est plus fugace et seul l'espace de son numéro musical échappe partiellement au poids de l'héritage narratif manichéen. Ensuite, nous pensons que la logique du canevas est un risque pour le critique qui le pense comme déterminant. Stanley Cavell fait le parallèle entre la pièce de Shakespeare et un match de football : en expliquant que les codes

¹⁷⁶ Stanley Cavell, chapitre X « L'Évitement de l'amour — Une lecture du *Roi Lear* », *op. cit.* p. 499.

d'écriture (chez nous, le stéréotypes Disney) sont à l'image des règles d'un match de football, il faut les connaître pour comprendre ce qui se déroule sous nos yeux, mais ce n'est pas pour autant que l'on sait qui « joue bien ou mécaniquement », ou pourquoi une remarque particulière a été faite ici précisément, ni qui gagne ou perd. Il faut en savoir plus, et nous devons *regarder*, nous dit-il¹⁷⁷. C'est l'interprétation qu'il dresse du personnage de Edmond, — fils bâtard de Gloucester, qui trompe son père et son frère (Edgar, fils légitime de Gloucester) pour devenir héritier des richesses de son père — qui nous semble être une possibilité de mieux comprendre l'attention nécessaire au personnage d'Ursula. Dans les codes d'écriture, un bâtard ne peut recevoir d'accueil favorable, et Edmond passe ici pour un manipulateur dangereux. Mais il est difficile d'imaginer que Shakespeare se contraind à la seule logique de la règle, et l'espace de création de son personnage peut s'avérer plus complexe. Ici par exemple, la honte étant du côté du père, Gloucester, qui reconnaît *avoir* un bâtard, mais qui ne reconnaît pas *son fils* bâtard, autrement dit, il en reconnaît le fait, non la personne qu'est son enfant¹⁷⁸. Et que, pour la lecture qu'en fait Stanley Cavell, découlant de cette absence de reconnaissance, le vrai coupable n'est plus alors le fils mais bien le père ; et que Edmond est avant tout dans une quête de reconnaissance. C'est dans ce jeu subtil par rapport aux stéréotypes qu'on peut lire une interprétation *logique*, si la lecture que nous menons est celle d'une attention aux personnages. Il en sera de même pour Ursula. Elle peut être la « méchante » de Disney, mais acceptant de lui prêter une âme, on comprend que l'absence de reconnaissance est le point de départ d'une escalade de violence. Violence dont le point de départ n'est ni Ursula, ni le fils bâtard Edmond, mais bien les protagonistes Gloucester et Triton (et par extension la société), ayant opposé du mépris à leur quête de reconnaissance.

¹⁷⁷ Voir Stanley Cavell, chapitre X « L'Évitement de l'amour — Une lecture du *Roi Lear* », *op. cit.*, p. 425 : « Les pièces de Shakespeare sont conventionnelles comme leur langage est grammatical, comme un match de football satisfait aux règles du football : il faut les comprendre pour comprendre ce qui se passe, mais ce n'est pas de les consulter qui vous apprendra qui joue bien ou récite bien, et qui joue ou récite mécaniquement, ni pourquoi on a fait *ici* telle remarque donnée ou telle passe particulière, ni qui a gagné et qui a perdu. Pour cela, il faut que vous sachiez quelque chose de plus, et il faut regarder ».

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 424 : « Il se rend compte de la revendication morale à laquelle il est soumis, comme il le dit à deux reprises, pour "reconnaître" [*acknowledge*] son bâtard ; mais tout ce que cela veut dire pour lui, c'est qu'on lui demande d'admettre qu'il a pour fils un bâtard. Il ne l'admet pas, *lui*, comme fils ou comme personne, avec *ses* sentiments d'illégitimité et de paria. »

Ariel est donc l'alter ego d'Ursula, par répétition d'un schéma : celui de la répression du désir. Mise en cage pour Ariel par le mariage, le désir est refusé pour Ursula par sa répudiation (« *banished and exiled* » (« bannie et exilée ») nous glisse-t-elle, sans plus de précisions lorsque nous la voyons pour la première fois). Ariel vit un miroir de ce que Ursula a vécu. Dans ces miroirs que nous croisons dans le film, difficile de ne pas remarquer cette idée d'une âme qui se révèle. Lorsqu'Ursula chante sa reprise dans la dernière partie du film (Figure 13), elle se révèle dans le miroir (ce qui permet à Scuttle, la mouette, de découvrir le plan de la sorcière), miroir dans lequel s'inscrit Ariel lors de leur première rencontre (Figure 14). Il est difficile également de ne pas entendre le silence qui accompagne cette scène du miroir avec Ariel, juste avant qu'elle sorte le grand jeu dans son numéro musical « Poor Infortunate Souls », lui conférant alors un aspect très sérieux, une sorte de calme avant la tempête. C'est dans ce moment qu'elle *prend conscience* de son rapport à la sirène, c'est ce qui la pousse à chanter. C'est la prise de conscience d'un miroir de vies qui entraîne l'ironie, qui entraîne sa chanson.

« Illustration retirée »

« Illustration retirée »

LPS fig. 13 - 01 : 06 : 54

LPS fig. 14 - 00 : 39 : 54

Ariel, même en perdant sa voix, arrive tout de même à séduire son prince, parce qu'elle n'est pas définie par sa voix physique. Nous pourrions alors entrer dans l'analyse métaphorique de Henry A. Giroux et Grace Pollock, lorsqu'ils disent que

Ariel devient la métaphore de la femme au foyer traditionnelle. La révélation d'Ursula à Ariel concernant le fait que sa voix lui sera enlevée n'est pas si grave parce que le fait les hommes

n'aient les femmes est mis en scène lorsque le prince tente d'accorder un baiser d'amour véritable à Ariel alors même qu'elle ne lui a jamais parlé¹⁷⁹.

Mais nous pensons qu'une interprétation hâtive serait le risque encore une fois de réduire le potentiel de lecture du personnage d'Ariel. Nous préférons voir que son chant, ou ses chants, auraient pu être idéaux ou imaginés, car ce qui importe c'est la force de son *désir* dont la voix physique est un porte-parole. Mais cela repose alors sur ce que le cinéma et les numéros musicaux peuvent nous offrir : une *idée de sa voix*, celle qui traverse son corps et qui apparaît dans ses gestes et dans son regard¹⁸⁰. D'ailleurs, sur notre séquence en tension, ce n'est pas tant le fait qu'elle ne parle pas qui la désincarne, que la mise en scène, et plus particulièrement la torsion par l'accent musical.

Alors, que peut vouloir Ursula ? Et si elle souhaite la voix d'Ariel, non pour un plan *a posteriori*, mais bien pour ce qu'elle imagine être la voix d'Ariel ? Car bien plus que la célébration de son *plan* (piéger Ariel, et donc potentiellement le roi Triton) (Figure 15), il est difficile de ne pas voir la célébration lorsqu'elle prend possession de la voix d'Ariel, ce qui nous met face à ce qui nous semble être *le moment* d'Ursula (Figure 16).

« Illustration retirée »

« Illustration retirée »

LPS fig. 15 - 00 : 43 : 02

LPS fig. 16 - 00 : 44 : 38

¹⁷⁹ Voir l'analyse dans l'ouvrage de Henry A. Giroux et Grace Pollock, *The Mouse that Roared: Disney and the End of Innocence*, op. cit., p. 110.

« Ariel becomes a metaphor for the traditional housewife in the making. Ursula's disclosure to Ariel that having her voice taken away is not so bad because men do not like women who talk is dramatized when the prince attempts to bestow the kiss of true love on Ariel even though she has never spoken to him ».

¹⁸⁰ Comment ne pas penser alors à la chanson « Something There » dans *La Belle et la Bête* ? Belle chante, cachée derrière l'arbre, une reprise du pont de sa première chanson « Belle », et pourtant, elle ne chante pas littéralement : nous l'entendons chanter, mais cela passe par sa respiration, ses mains, et surtout son regard, qu'elle posera sur la Bête.

Cette voix physique qu'elle convoite et ce qui lui semble être caractéristique d'une force d'attraction, c'est la voix que tout le monde acclame et attend fébrilement lors du concert en hommage au roi Triton, dirigé par Sébastien au début du film. Cette voix d'Ariel que nous entendons est marquée, dans sa différence de timbre et de hauteur, de façon exagérée dans le plan dont nous parlions : celui où Ursula nomme son prix. Le mixage de la voix de la sorcière nous éloigne résolument de celle de la sirène. Alors après tout cela, ne pourrions-nous pas nous interroger sur le fait qu'Ursula serait en quête d'une voix ? Elle qui se dit répudiée ? On pourrait aussi s'interroger sur le moment où Ursula chante que certaines de ces pauvres âmes n'ont pas pu payer le prix de leur marché avec elle (« *couldn't pay the price* ») et ainsi se demander pourquoi Ariel a un délai de trois jours. Elle a payé le prix, par sa voix, du marché avec la sorcière. Elle n'est pas en défaut de paiement. Et alors même qu'Ursula lance à Ariel qu'elle n'a pas besoin d'avoir une voix pour avoir ce qu'elle désire, que dans un flot de couleurs et d'éclats spectaculaires, elle lui débite ce que les hommes préfèrent, que dans une mise en scène qu'elle déroule elle appuie toute sa condescendance et son rejet de la masculinité, elle veut ce qu'elle n'a pas : une voix qui s'inscrit dans un registre, dans des standards, et même l'apogée des caractéristiques d'une voix *féminine* (par sa hauteur, son timbre et sa couleur) attendue par la société des *merpeople* : une voix de sirène. Ou du moins peut-être pense-t-elle alors que la voix qu'elle vole est ce qui fait d'Ariel ce qu'elle est ? Ariel cherche un ailleurs où des jambes sont nécessaires. Ursula, pour l'espace qu'elle convoite, cherche quant à elle, la voix la plus convoitée chez les sirènes, celle d'Ariel.

C'est dans ce numéro musical que se retrouve toute la complexité du film : une virulente critique de ce que Disney fait à Ariel. Si nous ne voyons ici que le premier niveau de lecture, qui n'est là que pour mettre en scène une méchante qui veut usurper le pouvoir, et expliquer à Ariel qu'elle n'a besoin que de son langage du corps, nous passons à côté du numéro musical et l'importance des « doubles lectures » que développe Marguerite Chabrol :

derrière le sens littéral — relevant souvent du récit et des dialogues — peuvent coexister un certain nombre de codes introduisant des interprétations multiples, tout comme des indices d'autodérision¹⁸¹.

C'est parce qu'il est évident qu'il y a une porosité entre les numéros musicaux, et leur inscription dans une histoire de *Broadway* qu'il ne faut pas en négliger la théâtralité. Celle-ci passe également par le style musical, dont la référence à Bertolt Brecht et Kurt Weil (*Alabama Song*)¹⁸² est évidente dont l'orchestration et la rythmique. C'est bien par la mise en scène, l'excès, les sourires mordants, que l'ironie d'Ursula, lorsqu'elle parle des hommes, nous fait alors comprendre qu'elle voit en Triton ce que Disney nous force à voir. Le studio entre alors précisément dans la caricature proposée par la sorcière, en réduisant l'interprétation à un monde où le roi Triton est un père dont on ne voit alors que le refus du dialogue et l'autorité violente. Celle d'une fille, parce qu'elle a refusé le silence, a été obligée à ce silence voulu par les hommes par peur de son désir. L'ironie ici est la vision d'Ursula qui, lorsqu'elle parle du langage du corps, et d'une « *girl who gossips is a bore* », nous offre la vision qu'elle a des hommes. Ce n'est pas une conduite que les femmes devraient adopter, c'est la conduite que les femmes sont *contraintes* d'adopter, et c'est ce qui fait la différence par rapport à l'interprétation de Giroux et Pollock qui considèrent cette scène comme participant d'une métaphore de « la femme au foyer traditionnelle » que devient selon eux Ariel. Nous pourrions penser qu'il s'agit là d'une critique valable, quoique d'en faire une généralité, nous pourrions être enclins à croire que la sorcière exagère, caricature, parce qu'elle est désabusée. Pourtant, après notre analyse du film et ce que l'orientation de la mise en scène provoque concernant la construction du personnage d'Ariel, alors l'ironie d'Ursula vient nous mordre avec force : ce que chante Ursula, c'est ce qui arrive à Ariel dans la séquence en tension lorsque la mise en scène ne permet plus une lecture résistante.

Pourtant, si Ursula trouve « *pathetic!* » (« pathétiques ! ») ces pauvres âmes

¹⁸¹ Marguerite Chabrol, « Au prisme de Broadway : une réflexivité ironique ? » *op. cit.* p. 110.

¹⁸² Loin d'être spécialiste de la question, il apparaît clair que l'emprunt du style à la chanson *Alabama* issue de l'opéra *Rise and Fall of the City of Mahagonny* (voir un retour de la pièce et une analyse succincte de MARX Robert, « Split personality », dans *Opera News* vol. 60, n° 6, 1995), est pensée avec l'idée que puisse exister des niveaux d'interprétations. Voir pour cela par exemple HOSOKAWA Shuhei, « Distance, Gestus, Quotation: "Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny" of Brecht and Weill », p. 181-199, dans *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 16, n° 2, 1985.

infortunées qu'elle aide, dans cette société qu'elle dessine comme un grand théâtre, elle y succombe. En critiquant dans son chant ces normes que revendiquent ceux qui viennent la voir, elle cède pourtant à l'idée qu'une voix normée est ce qui lui a manqué. Écoutons Ursula en commençant par nous interroger sur le *prix* du marché qu'elle propose à Ariel. Dans un plan particulièrement rapproché, où la musique s'interrompt (après une montée de violons qui nous oblige à une attention redoublée au silence), nous voyons la bouche d'Ursula articuler deux mots : « *your voice* » (« ta voix »), qui résonnent de façon amplifiée (par un travail du son qui donne la sensation d'un changement de source sonore). Sa voix tombe dans un registre grave, rauque, grondant/ La mise en scène et le mixage sonore de sa voix mettent l'accent sur la différence de registre entre la voix d'Ursula et celle d'Ariel. Nous comprenons alors qu'elle en vient à jalouser la voix d'Ariel. Abîmée par la violence du rejet, elle en cherche encore la cause que nous voyons pourtant clairement en chanson : c'est parce qu'elle est puissante et majestueuse, que sa voix était trop puissante et majestueuse, qu'elle est *drama queen*, qu'elle est Divine¹⁸³, qu'elle est ce qu'elle avait envie d'être : alors c'en était trop pour les *merpeople*. Elle était celle qu'elle désirait être, et chantait ce qu'elle avait envie de chanter.

Le mépris, violence de la mise à l'écart — Ursula ou « la pauvre âme infortunée »

Dans la violence de sa mise à l'écart, elle est alors confrontée au fait que la réalisation de son désir est synonyme de rejet. C'est dans cette aberration, qu'elle vit, dans la punition d'un désir qu'elle a osé réaliser. Mais sans explications, sans vouloir admettre que le désir ne peut être toléré, que reste-t-il à Ursula ? La croyance qu'elle

¹⁸³ « *The Baltimore-born drag queen [Divine], who had starred in 1988's "Hairspray" as Edna Turnblad, became a big source of inspiration for the sea witch* ». (« La drag queen née à Baltimore [Divine], qui a brillé dans le film de 1988 "Hairspray" dans le rôle d'Edna, est devenue une grande source d'inspiration », voir Kirsten Acuna, « How "The Lion King" codirector, a drag queen, and one of Disney's greatest animators helped bring "The Little Mermaid" villain to life », *Insider*, 2019. (Consulté le 18 mai 2020 : <https://www.insider.com/the-little-mermaid-ursula-concept-art-2019-7>.)

n'entraîne pas dans les normes. Alors, elle cherche cette norme, factice. Cela se voit lorsque, dans le plan qu'elle dessine, elle semble alors persuadée qu'Ariel ne peut réussir, parce qu'elle est convaincue qu'en lui ayant volé sa voix physique, elle lui a ôté ce qu'elle a de plus précieux (parce que de plus convoité). Ursula ne prend pas conscience que cette voix physique seule ne définit pas la sirène. C'est ce qui fait la faiblesse du jugement de la sorcière lorsqu'Ariel nous prouve qu'elle n'est pas définie par cette voix physique. Mais comment en vouloir à son jugement, lorsque nous sommes tous aveuglés ? Elle ne comprend alors pas que ce qui les réunit finalement toutes les deux, ce n'est pas la capacité à entrer dans des normes (sirène pour l'une, humaine pour l'autre), c'est encore une fois une lutte pour la reconnaissance dans la poursuite d'un désir. Ajoutons que lors de la dernière séquence où nous voyons Ursula, dans la tempête, finalement en possession du trident du roi Triton, elle continue à s'acharner sur Ariel. Pourquoi lance-t-elle cette question adressée à la sirène, alors même qu'elle domine les océans : « *So much for true love* » ? (« Tout cela pour l'amour véritable ») et ce, avec toute la rage et la colère prenant des proportions dantesques — elle devient littéralement immense, sa voix devient exagérément grave — dans une mise en scène qui participe de cette puissance effrayante ? Elle a obtenu ce qu'elle voulait en devenant reine des océans. Et pourtant, elle ne peut se résoudre à lâcher cette idée de l'amour véritable qu'incarne le désir d'ailleurs d'Ariel. Une réponse peut se trouver encore une fois du côté de la réflexion portée par Stanley Cavell sur Lear. Rappelons-nous que si Triton accepte de voir la violence infligée à Ariel, mais également à Ursula, c'est qu'il n'est pas submergé par la vision d'un alter ego comme peut l'être Lear face à Gloucester. Mais si Triton n'a pas d'alter ego, Ursula en a une, en la personne d'Ariel¹⁸⁴, et si Lear craint cette reconnaissance, on constate que la rencontre autour du miroir tendu (littéralement et métaphoriquement) entre Ariel et Ursula est de même nature. Cette « identité psychique commune » réveille Ursula, qui n'est plus alors dans un espace de revanche de Triton, mais dans un réveil d'identification qui la pousse à

¹⁸⁴ Rappelons cette citation de Stanley Cavell : « À ce moment-là, Gloucester est devenu plus qu'une simple figure "parallèle" à Lear, mais le double de Lear ; il ne se contente pas de représenter Lear, il lui est psychologiquement identique. De sorte que ce qui fait surface dans cette rencontre, ce n'est pas une histoire annexe, mais l'esprit submergé de Lear ». Voir Stanley Cavell, chapitre X « L'Évitement de l'amour — Une lecture du *Roi Lear* », *op. cit.*, p. 429.

chanter : elle réveille sa voix. Si par la suite, Ursula triche sur le pacte qu'elle propose à Ariel¹⁸⁵ ce n'est pas qu'elle serait simplement méchante ou que cela mettrait en péril ses plans, c'est, comme pour Lear, la violence que lui inflige cette identification, car voir ainsi Ariel réussir là où elle, Ursula, a échoué, n'est pas tenable. La violence d'être confrontée à sa propre violence subie est intolérable. C'est pour cela qu'elle intervient dans le pacte, et c'est pour cela que malgré la couronne, malgré la victoire sur Triton, Ursula ne peut se résoudre à épargner Ariel car la réelle violence à l'égard d'Ursula n'est pas le pouvoir (et donc le couronnement d'Ursula), mais la reconnaissance. Ce mépris (ou ses différentes formes) qu'elle a subi est selon termes d'Axel Honneth « un déni de reconnaissance » et qu'avant tout autre manifestation, il blesse dans l'idée positive qu'on peut avoir de soi-même¹⁸⁶.

Être qui elle désire être, Ursula n'y a pas eu droit. Elle peut *être* qui elle souhaite être, mais à partir du moment où elle est répudiée, alors elle n'a plus eu le *droit* de l'être. Alors, dévorée de ne pas avoir eu le *droit* d'être qui elle était *où* elle était (chez les *merpeople*), dévorée par la brisure d'un désir qui était le sien en étant jetée hors du royaume, elle se consume. C'est comme cela que nous pouvons comprendre que la violence est bien *plantée* chez Ursula, pas qu'elle serait là par *nature*. Encore une fois, nous décrétons uniquement ce que nous voulons voir : Ursula est la méchante, point. Ou plutôt, nous refusons de voir que cela fait autant de niveaux de critiques nécessaires à la compréhension d'une promesse commune, mais de répercussions dont les temporalités sont différentes, entre le désir d'Ariel et celui d'Ursula. Pour la sorcière, vouloir, l'espace d'un instant cette norme représentée par la voix, c'est vouloir re-vivre le désir par un objet. C'est de rejouer factivement un moment où elle serait acceptée, quitte à abandonner sa voix pour celle d'Ariel. Même si elle a une condescendance évidente face à la sirène, même si elle hait le monde dans lequel elle a vécu, il n'empêche qu'il y a là un goût, un moment, qui aussi violemment critiqué soit-il, est regoûté, en se berçant d'illusions. C'est alors l'obsession du désir, pas du pouvoir. Toute cette soif de violence

¹⁸⁵ Éric et Ariel manquent de s'embrasser, et Ursula décide d'intervenir en ensorcelant le prince grâce à la voix d'Ariel qu'elle avait subtilisée lors du pacte avec la sirène.

¹⁸⁶ Axel Honneth, *La Lutte pour la reconnaissance*, coll. Passages, Paris, Éditions du Cerf, 2007, p. 161.

à l'égard de Triton n'est pas naturelle et nous comprenons alors ce qu'Ursula voit lorsqu'elle regarde dans le miroir et voit Ariel. Voir tout cela par le regard d'Ursula, c'est aussi voir la violence qui habitera Ariel lorsque son désir lui sera violemment soustrait. Comprendre alors que rien ne pourra lui rendre ce qui lui a été enlevé et qu'il existe une source à la colère sourde d'Ursula. L'œuvre se démène pour se mettre en garde contre elle-même. D'ailleurs, la version de Broadway fera chanter Ursula lors de son chantage à Triton ce qu'elle compte faire à Ariel si Triton refuse de se rendre : « *Or else she comes with me — To suffer through eternity alone...* » (« Ou alors elle vient avec moi — pour souffrir seule pour l'éternité... »). Souffrir seule pour l'éternité, ce n'est pas seulement ce qui attend Ariel, c'est ce qui est arrivé à Ursula, c'est la violence qui lui a été infligée. C'est dans ce théâtre, dans cette grande mise en scène que le film nous avertit de la fragilité du chemin qu'emprunte Ariel, et qu'il n'y plus qu'à voir alors une ironie mordante de la situation : celle d'une mise en garde si explicite que nous refusons de la voir. Ce n'est pas la voix d'Ariel qui sera un problème pour les hommes, c'est sa voix (dont le désir en est le cœur battant), exactement comme Ursula.

Le geste de recomposition musicale comme restauration

L'oscillation entre les séquences originales et recomposées

La difficulté de redonner une cohérence au personnage d'Ariel repose sur la mise en cause de l'authenticité de son désir. L'écoute et la recomposition musicale nous font comprendre deux choses. Tout d'abord, l'authenticité de ce dernier n'a pas changé. Ce qui a changé, c'est sa possibilité de désirer. Sous couvert de savoir (de préjuger) ce qu'elle souhaite (le mariage à son prince), son père et tous ceux qui l'entourent à la fin sacrifient son désir sur l'autel du mariage. Elle met en lumière la volonté de faire du père un personnage qui cède à sa peur, qui contraint. Il fait de Ariel une héroïne qui sous la contrainte ne peut alors plus exister. Elle n'existe plus parce qu'elle n'a jamais fait ce choix du mariage, ou tout du moins pas à notre connaissance. C'est la transformation

sous conditions du mariage annoncée par les cloches et la précipitation du futur. C'est le thème de la fille du roi Triton dont elle doit se draper qui ne fait plus d'elle qui elle *est*, mais *grâce* à qui elle peut être humaine. Ou plutôt, ce thème musical devient la condition annoncée de ses retrouvailles : elle est fille de. C'est la logique de répression du désir au profit du mariage. Oui son désir est bien là et oui dans un autre monde, à l'écoute, son désir aurait trouvé un paroxysme, une réalisation.

La recomposition, en rééclairant le film, nous donne à voir une tout autre lecture du film. Nous pouvons y lire que son désir est le même, mais mis sous clé, interdit et réprimandé, non qu'il a disparu ou changé. Redonner une voix à Ariel ici, ce n'est pas entrer dans le jugement de valeur de l'importance ou non du mariage, de la relation charnelle, de son hétéronormativité etc., c'est ne pas préjuger de son désir. Si nous sortons de ce problème, alors nous redonnons *de facto* un espace de résistance au film : une colère sourde et une indignation. Parce qu'elle subit ici le mariage sous la contrainte d'une conciliation obligatoire car autrement cela ouvre la possibilité à Ariel de disposer de son corps. La version originale du film rend difficilement lisible un film potentiellement progressiste (ou du moins à la lecture équivoque qui ouvre cette possibilité) et le pousse en une tragédie, drapée d'une fin heureuse, car le sourire d'Ariel devient ainsi le sourire de celle qui sait qu'elle n'a pas réellement le choix. C'est la capitulation, non un écart. Ursula a refusé de capituler, mais a été répudiée. Nous pouvons le voir à présent.

La recomposition éclaire le lien entre la séquence en tension et le numéro musical, et par ce geste, fait écho au numéro musical d'Ursula en accroissant son importance : celle qui fait du chant d'Ariel l'expression d'un tiraillement entre deux mondes¹⁸⁷. C'est dans cette ouverture que Stanley Cavell propose une réponse quant au risque qu'encourt la femme lorsqu'elle chante :

Aussi est-il peut-être raisonnable de répondre à notre question sur le risque du chant de la femme en disant qu'il l'expose comme pensante, et ainsi l'expose au pouvoir de ceux qui ne veulent pas qu'elle pense, c'est-à-dire qui ne veulent pas de preuve autonome de son existence.¹⁸⁸

¹⁸⁷ Stanley Cavell, « L'opéra et la voix délivrée », in CAVELL Stanley, *Un Ton pour la philosophie*, traduction de Sandra Laugier et Élise Domenach, Paris, Bayard, 2003, p. 200 à 206.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 206.

Le chant d'Ariel (et d'Ursula), dans le monde qu'elle dessine, propose une remise en cause du système dont elle est prisonnière. Il met aussi au jour ceux qui ne veulent pas qu'elle pense, qu'elle ait une preuve de sa propre existence : son père, qui la considère comme sujet royal, non comme sa fille, et qui dans la relation qu'il entretient alors, n'offre pas un rapport de relation, mais un rapport d'autorité.

Ce que la musique, dans son lien au complexe audio-visuel, nous permet comme lecture du film

Disney, en abaissant son trident à travers le geste du roi Triton, fait le choix d'une réorientation de la mise en scène dans la séquence en tension qui n'est pas naïve. Cette séquence laisse peu de place à des interprétations multiples, mais pousse une conclusion au détriment de son personnage principal. Faire croire que les désirs d'Ariel peuvent exister et être mis en scène, c'est éviter une opposition au départ du processus, c'est faire émerger la possibilité d'une idée sur laquelle le studio Disney a un contrôle bien plus fort que s'il réfute cette idée d'emblée, sous couvert de mise en place d'un canevas consensuel. C'est dans cette réorientation discrètes des emphases que Disney pousse avec brio son idéologie conservatrice : non sur les us et coutumes, mais sur la domination patriarcale qui s'appuie sur la violence — violence induite constamment, violence qui est la seule réponse lorsqu'émerge une lutte pour la reconnaissance. Nous comprenons ainsi qu'Ursula agit *en réaction* à une violence délibérée de sa reconnaissance et que finalement ce qui est adoubé ici est la violence systémique.

Et maintenant que notre interprétation est posée, une question subsiste, et pour reprendre notre introduction, qu'entendons-nous par le fait que nous sommes *en train de sceller* le destin — dans notre cas — de *La Petite Sirène* ? Nous l'entendons par le fait que, voir dans cette séquence en tension le mariage comme le désir d'Ariel, voir que ses intérêts ont changé, c'est vouloir considérer cette séquence du mariage comme *acceptable*. Acceptable même pour les critiques les plus virulentes, qui le déplorent certes, mais qui se refusent à imaginer que le film puisse être incohérent dans son rapport au personnage et à la promesse d'un désir ouvrant une lecture équivoque. Là,

oui, là est notre différence *fondamentale*, car on déplore un choix qui n'est pas le sien, on déplore un choix que l'on juge dépassé, on déplore un désaccord idéologique, on déplore une idée considérée comme conservatrice : mais en refusant de prêter une âme à Ariel pour réfléchir au potentiel de son numéro musical, et à la virtualité de son personnage qui se construit sur tout un film avant la séquence en tension, on nie la violence qui lui est faite ; on accepte la réécriture de ses désirs. Désirs qui sont déconsidérés par les analyses successives, voire ouvertement critiqués, alors même que ce ne sont pas les siens, *puisque'ils sont réécrits*. Aucune lecture faite sur le sujet n'accepte ou ne se résout à voir cette violence. Or, c'est *cette violence* faite à Ariel qui nous semble être particulièrement révélatrice d'un rapport de pouvoir écrasant concernant l'héroïne.

Accepter que cette violence est présente dans le film, c'est pouvoir accepter d'aimer les films Disney *et* de les condamner : parce que les films Disney ne sont pas un tout. Il y a une construction du film jusqu'à cette séquence en tension, il y a une idée du film qui la traverse, et par cette idée il y a des animateurs, des techniciens, des musiciens, bref, nombre d'artistes qui, probablement, sont de ceux qui, à l'image des spectateurs, qui « tombe[nt] amoureuse d'elle [d'Ariel] et la soutien[nent] pour qu'elle obtienne ce qu'elle désire ! »¹⁸⁹. C'est justement parce que nous *aimons* Ariel (et Ursula d'ailleurs) que nous devrions être en capacité de le voir. Ou peut-être, est-ce pour cela que nous le refusons ? Parce qu'alors, nous aurions l'impression d'être complices ? Parce que nous aurions l'impression de remettre tout le film en cause ? Que nous n'aurions pas alors le droit de l'apprécier, « innocemment » ? D'ailleurs, viser une supposée neutralité, ou une objectivité (avec l'idée de poser des faits supposés objectifs) finalement, c'est ne rien dire qui entre dans une perspective critique. Il ne s'agit plus alors de savoir si le problème du critique ou de l'artiste est une affaire de subjectivité, mais plutôt de savoir quoi en faire. Nous retrouvons ainsi Stanley Cavell lorsqu'il nous dit que : « Le problème du critique, comme c'est celui de l'artiste, n'est pas de défalquer sa subjectivité mais de l'inclure ; ce n'est pas de la surmonter dans un accord, mais de la

¹⁸⁹ Howard Ashman dans le documentaire *Waking Sleeping Beauty*, *op. cit.*
« *The young lady sits down on something and sings about what she wants in life and the audience falls in love with her and roots for her to get it!* ».

maîtriser selon des voix exemplaires »¹⁹⁰. À cela s'ajoute la supposée objectivité qui reposerait sur les paroles ou les actions des personnages qui nous rendent perplexes pour une raison au moins : le fait que ces éléments soient inscrits dans un complexe audio-visuel. De fait, ils sont toujours insaisissables ; seulement approchable. C'est dans cette idée que nous pensons que l'approche du film s'effectue avant dans un rapport à l'analyse que défend Serge Cardinal lorsqu'il défend l'épellation mimétique, en pensant la description comme déjà une inscription dans l'analyse et déjà inscrite dans une étape interprétative, celle de « faire l'expérience du film ». Donc oui, il est possible d'aimer ce film tout en s'insurgeant d'une torsion qui abîme celles que nous avons apprises à aimer. C'est d'ailleurs comme cela qu'Ariel et Ursula ne seront pas remises en cause.

Le fait de prendre en considération les numéros musicaux et la musique, dans son lien au reste des composantes audio-visuelles, nous permet une analyse différente car nous sortons de la seule lecture du récit. En même temps, comme la séquence en tension tend à forcer une lecture univoque du film, nous pouvons aussi voir qu'en plus d'une différence d'approche, les analyses successives ayant présupposé une cohérence du récit ont eu tendance à imputer l'incohérence de la séquence en tension, non à la construction du film, mais à la construction du personnage d'Ariel. En faisant cela, les interprétations issues des analyses se sont donc arrêtées à une représentation de la princesse Disney, qui n'est finalement pas très différente des héroïnes précédentes, faisant du personnage d'Ariel une héroïne rétrograde. Nous pensons plutôt que la construction du film ouvre un potentiel, et que le studio fait le choix de ne pas le laisser s'exprimer *in fine*.

La Petite Sirène est un film qui marque une nouvelle étape importante dans l'histoire du studio, car il crée une émulation autour du personnage d'Ariel, qui, reprenant les mots de Christian Renaut, avait apparemment « tracé un sillage », même si le reproche est qu'« on restait dans des schémas sexistes et restrictifs »¹⁹¹. Ce sillage, c'est probablement ce réseau signifiant dont l'actualisation est bloquée par la séquence

¹⁹⁰ Stanley Cavell, « Chapitre III : Les problèmes esthétiques de la philosophie moderne », in CAVELL Stanley, *Dire et vouloir dire : Livre d'essais*, p. 192.

¹⁹¹ Christian Renaut, *Les Héroïnes Disney, op. cit.*, p. 108.

en tension. Nous comprenons que si le film se retrouve finalement sous la critique de schémas n'ayant pas vraiment évolué, les questions de construction de l'héroïne Disney par rapport aux représentations précédentes se posent. Nous comprenons ainsi que, malgré la torsion opérée par le film contre son personnage, la séquence en tension laisse des traces, et les numéros musicaux participent de ces espaces de résistance sur lesquels nous concentrons une attention particulière. À la suite du succès critique de *La Petite Sirène*, le duo parolier-compositeur Howard Ashman et Alan Menken travaille sur *La Belle et la Bête*, avec en plus, l'arrivée de la scénariste Linda Woolverton. Avec ces choix, le studio semble *a priori* attentif à l'idée de construire une héroïne différente des précédentes.

Chapitre 2 : Belle

Une inscription dans une analyse de la musique de film attentive aux rapports audio-visuels

Après avoir suivi travaillé sur la construction du personnage d'Ariel, nous abordons à présent le personnage de Belle dans le film *La Belle et la Bête*, sorti en 1991. Comme nous l'avons vu dans le chapitre d'introduction, le studio semble attentif aux retours critiques sur le film, y compris concernant la construction de ses héroïnes. Christian Renaut, en parlant du personnage de Belle, explique qu'elle ne peut qu'emprunter le sillage d'Ariel¹⁹². Après avoir mise au jour les espaces de résistances concernant la construction du personnage d'Ariel, nous avons compris que le potentiel de cette lecture résistante est rendu difficile par la séquence en tension. Cela explique sans doute en partie les interprétations très critiques concernant la construction du personnage d'Ariel. Le studio semble avoir entendu les critiques concernant la sirène, notamment avec l'arrivée de la scénariste Linda Woolverton qui parle de « *sea change in the Disney heroine* » (« changement radical de l'héroïne Disney »)¹⁹³. Nous posons l'hypothèse que Disney tend à laisser plus d'espace aux artistes pour *La Belle et la Bête*, puisque *La Petite Sirène* a été un succès. C'est dans l'espace de ce succès que le film suivant peut s'ouvrir à des propositions plus audacieuses, comme une ouverture du film avec un numéro musical de plusieurs minutes pour Belle, comme le raconte régulièrement Alan Menken¹⁹⁴. Malgré tout, une séquence en tension a retenu notre attention. Elle a lieu au moment où la Bête meurt dans les bras de Belle. Si cette séquence est montée avec plus de subtilité que la séquence en tension de *La Petite Sirène*, le risque est le même que pour Ariel, à savoir une difficulté à lire une interprétation résistante du personnage de Belle. Dans la construction de la séquence, la réorientation forcée des emphases ne permet plus à Belle d'être audible. Ainsi, au-delà de la question d'une héroïne plus ou moins « *empowered* », nous cherchons à savoir si elle est *entendue* pour ses rêves, son désir et la trajectoire qu'elle souhaite emprunter. Autrement dit : ses choix.

¹⁹² Christian Renaut, *Les Héroïnes Disney*, op. cit. , p. 108.

¹⁹³ Steve Daly, « *An Oral History of the Animated Beauty and the Beast.* » op. cit.

¹⁹⁴ Voir par exemple dans : *Au-delà du film : les anecdotes inconnues de la production du film*, bonus du film, disponible sur la plateforme Disney + (onglet « bonus » du film *La Belle et la Bête*), consulté le 9 octobre 2020.

À partir des conclusions de *La Petite Sirène*, nous comprenons que les artistes du studio sont dans une démarche qu'ils pensent et veulent résolument progressiste. Il y a une volonté créatrice en ce sens, qui malgré tout, transparait dans les films. Nous l'avons perçue dans notre lecture du film, et nous avons compris la violence de la torsion qui opérait. Il est donc important de rappeler que le film mettant en scène Ariel était traversé *potentiellement* de ce courant d'une héroïne puissante avant que la séquence en tension rende plus difficile cette interprétation. Il est ainsi plus simple de réécrire une séquence que de soulever une contestation lors de la pré-production en allant à l'encontre de la dynamique opérante au sein d'une partie des artistes du studio lors de la création des personnages. Dans *La Belle et la Bête*, nous verrons l'importance de la voix de Belle, et particulièrement les inflexions qui existent dans l'interprétation de son chant. Pour mieux comprendre son importance, nous ferons une analyse de séquence du film *Little Shop of Horrors* qui a été la première collaboration d'Alan Menken et Howard Ashman au cinéma. Nous verrons également que l'adaptation en P.V.R. réalisée en 2017 ne met pas en scène une héroïne forcément plus puissante parce qu'elle serait *a priori* plus active. L'importance de l'emphase musicale (notamment la performance chantée) inscrite dans le rapport des composantes audio-visuels nous permet de mettre au jour des différences significatives dans la construction du personnage de Belle entre la version en P.V.R. et la version du film d'animation. Tout cela nous permettra de revenir à la séquence en tension du film d'animation pour comprendre l'importance de la voix et du regard de Belle.

Avant de commencer l'analyse détaillée du film, nous souhaitons approfondir dans ce chapitre ce que nous entendons par une « posture d'écoute » lorsque nous analysons un film. Cela nous permet de poursuivre par une réflexion sur nos points de convergences et de divergences dans l'analyse de la musique de film, notamment avec la cinémusicologie. Nous verrons l'incidence que ces points peuvent avoir sur l'interprétation des films.

Analyse de la musique de film et son impact sur l'interprétation

Posture d'écoute

Dans notre rapport à l'analyse cinématographique, nous considérons en premier lieu un impératif : celui d'une posture d'écoute. Celle-ci est portée *au film* dans lequel s'inscrit une musique : au cœur des relations audio-visuelles ; et non une écoute de la *musique* du film. Autrement dit, ce n'est pas un accord qui nous dira l'émotion, ce n'est pas une ligne mélodique qui nous dira le personnage ou ses rapports ; c'est un accord précédé et suivi d'autres accords, articulé à un timbre, inscrit dans un mouvement, une ligne, une couleur, une parole. Il faut pour cela accepter abandonner dans un premier temps une oreille supposée experte, avant, éventuellement, d'y revenir si l'interaction du film à sa musique révèle une importance accordée à une thématique mélodique ou à une suite harmonique particulière. Nous proposons donc une écoute *de l'œuvre* qui pourrait s'inscrire dans ce que nous en dit François Nicolas, lorsqu'il nous que l'écoute est affaire « non de l'essence objective de l'œuvre mais de son existence subjective »¹⁹⁵, et qui voit dans cette écoute

un rapport d'adhérence à l'œuvre qui brise le face-à-face de l'appréhension savante et objectivante. Écouter une œuvre, ce n'est pas l'examiner, la soupeser, la juger, l'évaluer. C'est plutôt y adhérer, s'y incorporer, l'assumer et la soutenir le temps de son exposition¹⁹⁶.

Ce présupposé de l'oreille experte pose le risque d'une surdité à toutes les spécificités de l'écoute hors de la notation de la partition et nous lui préférons une écoute de l'œuvre qui « n'est pas subordonnée à l'exercice de savoirs préconstitués ». Cela ne veut pas non plus dire une oreille amatrice car, pour reprendre les termes de François Nicolas, notre écoute de l'œuvre se fait comme « corps *connaisseur*, plutôt qu'à proprement parler *savant* ». Écoute qui passe par la connaissance de l'œuvre et de

¹⁹⁵ François Nicolas, « Quand l'Œuvre écoute la musique... Pour une théorie de l'écoute musicale », in SZENDY Peter (dir.), *L'Écoute*, Paris, L'Harmattan, coll. « Les cahiers de l'IRCAM », 2000, p. 150.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 151.

sa singularité dans ce « moment où quelque chose se passe qui ouvre à l'existence d'une écoute »¹⁹⁷.

Adopter une posture d'écoute au film, c'est articuler trois éléments qui guident notre travail d'analyse et d'interprétation :

- 1) Avoir conscience que l'analyse musicale doit être considérée au préalable comme un tâtonnement avant de la penser de façon expertisée ; dans un lien constant au complexe audio-visuel. Ce lien ne doit pas se faire *a posteriori*, il doit en être le point de départ. Il s'agit d'être attentif aux idées qui peuvent circuler dans le film, au-delà d'une structure dominante. Cette écoute ouvre la possibilité d'une attention aux espaces de résistance qui *posent* problème à la séquence, puis au film.
- 2) Prendre en compte les *spécificités* des numéros musicaux comme nous avons conscience des spécificités du film (et être en capacité de trouver des articulations entre ces spécificités). Incrire cette analyse dans l'idée qu'un film porte en lui une ou plusieurs idéologie(s), parfois contradictoires, parfois en tension ou en conflits, ce qui oblige à penser le film comme un ensemble complexe dont la musique nous semble être un des révélateurs. À cette complexité, nous rappelons que ces tensions idéologiques sont souvent la base même de construction des numéros *qui en jouent*.
- 3) Poser la question de la cohérence de son personnage, non pas pour la remettre en cause comme c'est le cas dans de trop nombreuses analyses, mais pour accepter que le film puisse *lui*, être incohérent, : ce qui nous conduit alors à un plaidoyer : celui d'affirmer un droit à l'existence, celle d'offrir à ces personnages, à ces héroïnes le droit à une modalité d'existence qui leur est refusée (car déviée, abîmée, mise sous silence, noyée...).

¹⁹⁷ *Ibid.*

Hors de la seule analyse formelle de la partition

La question de l'analyse musicale est donc importante dans ce travail de thèse. Mais nous ne souhaitons pas nous inscrire dans une analyse formelle de la partition (accords et ses progressions, tonalités, emprunts etc.) en vase clos dans un premier temps avant de s'interroger sur ces liens au film. Il s'agira d'approfondir cette démarche d'analyse avec la réflexion de Kathryn Kalinak qui propose une analyse particulièrement éclairante à ce propos lorsqu'elle parle du western *The Searchers*, où se pose la question de la représentation des autochtones américains¹⁹⁸. Elle se propose de contribuer par l'analyse de la musique, à la pensée Charles Ramirez Berg qui explique que les films de Ford peuvent être lus de façon plus nuancée sur les questions ethniques que la plupart des films classique hollywoodiens¹⁹⁹. Kathryn Kalinak explicite par exemple que le film *The Searchers* tombe dans des stéréotypes musicaux, mais que les *leitmotive* et la structure musicale peuvent ouvrir à une interprétation plus nuancée, notamment en faisant exister le personnage de Look (un des protagonistes autochtones ; et ajoutons que « le titre » ci-dessous fait référence au morceau intitulé par Steiner *News of Debbie*) :

Bien que le titre se concentre sur Debbie, et que le passage musical accompagne la lecture de la lettre de Martin Pawley, c'est Look qui commande la bande sonore, et non les personnages blancs autour duquel, en apparence du moins, la narration est organisée.²⁰⁰

Il est particulièrement intéressant de lire que la réflexion s'articule sur l'emphase de la musique (en la pensant à partir du personnage qui la « commande ») et non sur une analyse faisant le lien entre un supposé *leitmotive* et le scénario (ce qui aurait pu être le cas puisqu'elle souligne tout de même la divergence avec le titre proposé par le compositeur) ; et que dans cette réflexion, la notion de *nuance* est permise. C'est dans

¹⁹⁸ Le texte original fait mention des « *Indians characters* ».

¹⁹⁹ L'auteure ajoute également une mise en contexte qui est soutien fort à l'analyse et à l'interprétation : expliquant sa production « *during a time of a tumultuous social drive for racial equality* », p. 175.

²⁰⁰ Kathryn Kalinak, *How the West Was Sung: Music in the Westerns of John Ford*, op. cit. p. 174. « *Although the title focuses on Debbie, and the cue itself accompanies the reading of Martin Pawley's letter to Laurie, it is Look who commands the soundtrack, not the white characters around whom, ostensibly, the narrative is organized* ».

cette direction analytique que nous souhaitons porter notre regard et notre écoute pour mettre au jour la portée idéologique de la musique au sein du complexe audio-visuel.

Philipp Tagg propose dans son article une réflexion sur les stéréotypes musicaux basée sur des données d'écoute d'auditeurs invités à qualifier les connotations masculines ou féminines de la musique. Au-delà des limites de cette étude qui n'est que partielle et localisée dans le temps et l'espace, ce qui est intéressant, c'est la proposition initiale faite par l'auteur. Il y explique que « les dix pièces sont choisies en partie *parce que* elle sont perçues avant la situation test *comme* stéréotypées »²⁰¹, et en poursuivant :

Cependant, bien qu'une grande part de l'objection soit valide, cela ne réfute pas l'hypothèse que les catégories de genre « musicogéniques » [*musicogenic*] puissent être installées à un niveau des plus profonds de la conscience du public, aux niveaux symboliques qui sont potentiellement plus conservateurs — peut-être plus archaïques — que les représentations visuelles ou verbales du même type de cette même portion de réalité.²⁰²

Cette prise de conscience de la dimension stéréotypée de la musique favorise une écoute critique pour mieux comprendre l'idéologie, même si dans le cas de la musique du film, elle est à prendre en compte comme partie intégrante d'un complexe audio-visuel. C'est également parce qu'une conscience de cette dimension stéréotypée existe que les numéros musicaux peuvent devenir d'autant plus critique en jouant sur leur forme musicale. Ce potentiel est pointé par Caryl Flinn lorsqu'elle parle de *Calamity Jane* et *Annie Get Your Gun*, en expliquant qu'il n'est étonnement pas exploité, alors même que le film joue sur « les codes de genre [*genre*] et de genre [*gender*] » :

Il est évident que les chansons de *Annie Get Your Gun* et *Calamity Jane* étaient une part importante du succès des films. Pourtant, alors même que les deux films ont joué des codes de

²⁰¹ Philip Tagg, « An Anthropology of Stereotypes in TV Music? », p. 1-19, disponible sur son site <https://tagg.org/articles/xpdfs/tvanthro.pdf>, consulté le 10 octobre 2020 [Première publication dans *Svensk tidskrift för musikforskning*, 1989, pp.19-42. [Swedish Musicological Journal for 1989, Göteborg, 1990]], p. 15.

« [t]he ten pieces were chosen partly *because* they were perceived before the test situation *as* stereotypical ».

²⁰² *Ibid.*, p. 15.

« *However, although there is much validity in this objection, it does not refute the hypothesis that musicogenic gender categories may well lie at a deeper level in the public conscious, symbolic levels that may possibly be more conservative — maybe more archaic — than visual or verbal representations of the same chunk of reality* ».

genre [*genre*] et de genre [*gender*], particulièrement dans *Calamity Jane*, musicalement, très peu de travail a été fait dans cette direction²⁰³.

En remarquant le manque d'audace de la composition musicale, Caryl Flinn pointe le potentiel de la forme musicale qui, s'il est exploité dans la mise en scène, peut ouvrir les interprétations d'un film. L'auteure pointe ce potentiel dans les numéros musicaux et complète ce que Kathryn Kalinak analyse quant à elle dans la bande originale, à savoir, dans le cas de *The Searchers*, de nuancer le discours idéologique face au personnage de l'« Indien ». Ainsi, selon le contexte et les rapports qu'entretient la musique avec le reste du complexe audio-visuel, la dimension stéréotypée de la musique dans le film peut faire exister une lecture plus nuancée de la séquence et ouvrir par conséquent un espace critique dans l'interprétation.

Dans le cas de *La Belle et la Bête*, le personnage de Gaston chante dans un numéro musical stéréotypé de façon flagrante : la dimension rythmique très appuyée par les percussions et les cuivres et le fait que c'est un chanteur d'opéra qui interprète Gaston pour renforcer la « superbe » du personnage dans la couleur de la voix qui va de paire avec les traits exagérés de sa musculature et de son visage (notamment un menton très prononcé). Dans le contexte du film, la musique pousse une interprétation qui parodie le héros : exagérément musclé, ayant une confiance excessive et dont le conflit ne peut se résoudre que par la brutalité. De façon plus subtile, une couleur instrumentale a priori stéréotypée peut se révéler plus complexe dans le rapport qui se crée avec la mise en scène et ses personnages. Nous pourrions rattacher la flûte au personnage de Belle, notamment parce qu'elle introduit le morceau *Belle*, et qu'elle pourrait alors représenter l'héroïne plutôt que des cuivres par exemple. La flûte serait alors attachée à Belle de façon stéréotypée (à l'opposé des cuivres pour Gaston). Mais nous pouvons ici aussi pousser l'analyse plus loin, à savoir que la flûte qui intervient pour la première fois lors de la présentation de la rose enchantée, parenthèse discrète dans une

²⁰³ Caryl Flinn, « A Tale of Two Cowgirls: Songs, Western Novelty Acts, and 1950s Hollywood », p. 94-113, in KALINAK Kathryn (dir.), *Music in the Western: Notes from the Frontier*, New York, Coll. Routledge Music and Screen Media Series, 2012, p. 112.

« Clearly the songs of *Annie Get Your Gun* and *Calamity Jane* were a huge part of the films' success. Yet for as much as both movies played with genre and gender, especially in *Calamity Jane*, musically, very little works in that direction ».

introduction très sombre, qui, comme si la couleur de l'instrument était entrelacée à la rose, révèle un espoir fragile, mais puissant. Cet espoir fragile est présent dans un instant déterminant, celui où la Bête fait découvrir à Belle la bibliothèque, juste au moment où elle accepte d'avancer les yeux fermés car la Bête lui explique qu'il s'agit là d'une surprise. Cette même flûte, doublée à la tierce lorsqu'elle est dans la pièce, accompagne les mouvements de la Bête ouvrant les rideaux, faisant apparaître un bain de lumière. La couleur de cette flûte peut-être vue à travers ses différentes relations au complexe audiovisuel comme une mise en regard de la rose et de Belle, incarnant toutes deux la force d'une idée : celle d'une flamme emplie d'espoir, de confiance et d'amour, qui deviendront force de transformation de la Bête²⁰⁴.

Divergences de méthode, divergences interprétatives

Dans un article publié en 2016, Chloé Huvet fait le point sur les enjeux disciplinaires et problèmes méthodologiques de la musicologie au cinéma, dans un tour d'horizon extrêmement soigné (et une revue de la littérature impressionnante)²⁰⁵. Cet article invite à discuter plusieurs éléments, notamment parce qu'elle y parle des « défis méthodologiques », et surtout lorsqu'elle énonce que « le rattachement assumé de l'étude de la musique de film à la musicologie paraît toutefois en bon chemin »²⁰⁶. Le présumé de cet article, qui en est d'ailleurs le fondement, est l'intérêt du rattachement des études de la musique de film à la musicologie qui s'inscrit pour nous dans la réflexion plus large du rapport du chercheur à la musique de film. Nous pensons que

²⁰⁴ Cette interprétation peut peut-être, faire écho à l'image très forte inscrite dans l'interprétation que propose Célestin Deliège en parlant de la « justesse de la saisie du vers baudelairien par le compositeur [Debussy] ». L'auteur explique que le compositeur « a conféré, dans la musique, une particulière résonance, il a réussi à introduire dans la poésie des sons musicaux un équivalent de *lumière* à celui contenu dans la poésie de la langue et dans l'image qui surgit du vers », dans l'ouvrage de Célestin Deliège, *Invention musicale et idéologies*, Coll. Musique, passé, présent, Paris, C. Bourgeois, 1986, p. 124.

²⁰⁵ Chloé Huvet, « La Musicologie du cinéma : enjeux disciplinaires et problèmes méthodologiques », p. 53-84, *Intersections: Canadian Journal of Music*, vol. 36, n° 1, 2016.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 54, elle y ajoute « en particulier en France » : derrière cela, elle évoque notamment les travaux récents du groupe de recherche ELMEC (Étude des langages musicaux à l'écran), dont elle est une des membres fondateurs.

L'intérêt que nous pouvons porter à la musique de film est que l'interprétation d'une séquence de film ne peut découler de la seule analyse de la musique. Nous pensons que c'est la rencontre de ces éléments musicaux avec les composantes sonores et visuelles qui vont faire émerger une interprétation possible de la séquence et de son lien au reste du film. D'ailleurs par ses éléments de répétition (qu'ils soient thématiques, orchestraux par exemple), la musique, dans ses différents liens sonores et visuels, crée des espaces de résonances à travers les différents moments du film. Il nous apparaît évident qu'au moment où nous prenons en compte la rencontre des composantes constituant le film, la circulation de ces interactions fait disparaître la musique pour elle-même. Elle ne peut donc plus être pensée parallèlement au film. Par exemple, bien que nous trouvons extrêmement intéressante l'analyse proposée par Chloé Huvet de la musique d'*Interstellar* composée par Hans Zimmer²⁰⁷, ou encore l'analyse comparative de Jérôme Rossi des partitions de Danny Elfman et de Hans Zimmer pour leur « Batman » respectifs²⁰⁸, nous trouvons que la pratique d'une analyse musicologique indépendante suivie de son rattachement à l'interprétation cinématographique soulève au moins deux divergences méthodologiques qui découlent de notre différence d'approche. La première est la volonté de légitimer l'intention du compositeur plutôt que de prendre en compte les profondes transformations de la musique au contact du film (et réciproquement) qui peuvent aller ou non dans le sens du créateur musical, mais surtout qui sont amenés à le nuancer, à le complexifier. Le second point, lié au premier, est que le rattachement se fait *a posteriori* d'un présupposé : le fait que l'analyse repose sur un certain nombre de conventions musicales, comme le *leitmotive*²⁰⁹, les intervalles ou les connotations instrumentales ; qui nous amène à une méthode d'interprétation cinématographique qui consiste à relier ces interprétations musicologiques préalables à

²⁰⁷ Chloé Huvet, « *Interstellar* de Hans Zimmer : plongée musicale au cœur des drames humains, par-delà l'infiniment grand. Pour une autre approche de l'esthétique zimmerienne », *La Revue musicale OICRM*, vol. 5, n° 2, nov. 2018.

²⁰⁸ Jérôme Rossi, « Essai de caractérisation de l'évolution des musiques super-héroïques de *Batman* (1989) à *The Dark Knight Rises* (2012) », *La Revue musicale OICRM*, vol. 5, n° 2, nov. 2018. (Consultable sur <http://revuemusicaleoicrm.org>).

²⁰⁹ Ce terme n'étant pas si évident dans son application au cinéma, et mériterait parfois d'être réfléchi, avec par exemple, pour appui le texte de Pierre Boulez, chapitre 24 « Chemins vers Parsifal », p. 257–73, in BOULEZ Pierre, *Points de repère*, Coll. musique/passé/présent, du Seuil, 1981.

des éléments du film, ou le plus souvent avec un élément du scénario (ou si le lien n'est pas présent, alors en contrepoint), qui entre *a priori* en correspondance. Le risque alors est de ne pas voir plus que ce que nous prévoyons de voir dans l'analyse musicologique. Cette différence vient peut-être du fait que l'on pense à la musique de film comme étant de la musique avant tout, et que les conclusions issues de l'analyse musicale s'arriment ensuite à l'analyse du film — son scénario ou ses composantes. Nous renvoyons ici à la précaution que posent Simon McKerrell et Lyndon C.S. Way dans leur chapitre « Understanding Music as Multimodal Discourse », et qui peuvent, il nous semble, s'appliquer dans le cas des rapports de la musique et du cinéma. Il est notamment dit que

nous ne pouvons oublier que la musique a bien plus de potentialités que le langage en termes de significations sémiotiques, à cause de son manque de proposition ou référentiel de significations. En d'autres mots, nous ne pouvons simplement faire de trop directes analyses métaphoriques de métaphore multimodales entre langage et musique : faire monter la hauteur sonore ne veut pas forcément dire faire monter la tension ; une épaisseur texturée d'un son musicale n'évoque pas toujours la complexité ; les sons forts impliquent souvent quelque chose de très public, mais pas toujours ; et les gens comprennent le timbre vocal et sa signification de façon très différente et contradictoire à travers le monde²¹⁰.

Ajoutons que le risque de commencer par une analyse musicale avant de passer au lien cinématographique est de dresser une conclusion interprétative préalable qui va vouloir se positionner « face » à l'analyse de l'image, à la psychologie des personnages, ou encore au scénario. Il nous semble que la musique peut faire émerger un regard, un geste ou encore des contrastes dans les couleurs avec lesquels elle s'entremêle. C'est dans cette ouverture qu'elle nous offre, dans sa possibilité d'interagir avec l'ensemble des éléments du film avec une grande dimension sensible que nous pouvons la suivre et ouvrir de nouvelles interprétations.

²¹⁰ Simon McKerrell et Lyndon C.S. Way dans leur chapitre « Understanding Music as Multimodal Discourse », in MCKERRELL Simon et WAY Lyndon C.S, *Music as Multimodal Discourse: Semiotics, Power and Protest*, Coll. Bloomsbury Advances in Semiotics, London / New York, Bloomsbury Academic, 2017, p. 12 à 13.

« We cannot forget that music has many more affordances than language for semiotic meaning, because of its lack of proposition or referential meaning. In other words, we cannot simply make straightforward metaphorical analyses of multimodal metaphors between language and music: rising pitches do not always signify increasing tension; thickly textured musical sound does not always connote complexity; loud sounds often imply something very public, but not always; and people understand vocal timbre and meaning in many different and contradictory ways across the globe ».

Dans son article sur *Interstellar*, Cholé Huvet²¹¹ propose une analyse qui n'est pas éclairée par des déclarations du compositeur, mais qui semble plutôt guidée par ces dernières, comme lorsqu'elle dit que « le thème principal écrit par Zimmer, qui est de l'aveu du compositeur lui-même un thème d'amour entre le père et sa fille », avec l'idée exprimée par ce dernier d'une « solitude mélancolique ». C'est en s'inscrivant dans cette déclaration du compositeur qu'elle propose une analyse et une interprétation de la séquence où le père, Cooper, est dans une autre dimension de l'espace et qu'il voit sa fille, Murph, dans leur maison (mais que elle, ne peut pas le voir, ni l'entendre) :

La musique n'appuie pas la tragédie familiale qui se noue ici, ni les cris de désespoir et la rage de Cooper, ni la compréhension soudaine de Murph que son « fantôme » n'était autre que son père lui-même et sa joie émue : la partition nimbe l'ensemble de la scène d'un halo mélancolique très doux sans en suivre l'évolution formelle et dramatique.²¹²

Cette lecture semble partir du postulat que propose Hans Zimmer sans remettre en cause l'idée même que ce que dit le compositeur peut être vrai pour sa musique seule, mais pas forcément pour le film. Dans la mesure où l'analyse de la partition, comme le précise Chloé Huvet, ne semble pas offrir *a priori* d'évolution dramatique qui ferait écho aux cris de désespoir, l'auteure en conclue que cette absence de relief a pour conséquence de donner à la séquence un « halo mélancolique très doux ». L'interprétation musicologique pousse ainsi l'interprétation de la séquence à une mise à distance de la tragédie familiale. Il nous semble, qu'en prenant en compte le complexe audiovisuel dans son lien à la musique, nous pouvons envisager une autre interprétation. En prenant en compte la respiration des personnages et les cris et lamentations par exemple, mais aussi aussi les violents contrastes de lumières, et qu'on accepte de penser l'ensemble de ces éléments en lien de l'ostinato musical, alors ces variations constantes d'échelles, de lumières, de couleurs entrent en résonance l'une l'autre, pour créer, non « un caractère suspendu ou délicat », mais bien une musique inscrite justement dans « une évolution formelle et dramatique ». En prenant en compte les interactions

²¹¹ Chloé Huvet, « *Interstellar* de Hans Zimmer : plongée musicale au cœur des drames humains, par-delà l'infiniment grand. Pour une autre approche de l'esthétique zimmerienne », *op. cit.* (Consultable sur <http://revuemusicaleoicrm.org>).

²¹² *Ibid.*

cinématographiques avant d'aller vers la composition musicale, nous relevons un élément qui nous semble déterminant à la compréhension de la séquence. Cet élément est un instant qui vient donner du corps à toute la ligne de l'ostinato dans cette force vibratoire : c'est l'instant où le film est suspendu, lorsque Murph lit le mot « *stay* » (« reste ») dans le cahier, et que le plan semble durer bien trop longtemps, avec l'entrée de la basse, qui vient colorer l'ensemble de la séquence. Une intention émerge ici par cette entrée de la basse : celle de créer un espace de conscience aiguë d'un corps, mais un corps non atteignable du père qui se fait paradoxalement plus présent, ce qui rend cette scène particulièrement dure, centrale et déchirante. Cette sensation de matérialité du corps part des angoisses de Cooper dans l'espace, qui tente en vain de communiquer avec son moi du passé, avant de trouver un espace sensible par cette musique qui, par cette basse, fera prendre *conscience* des cris et des larmes du protagoniste, qui sont autant de rapports musico-sonore-visuels. Et parce qu'il y a cet ostinato qui se poursuit à la suite de la basse qui entre, alors ce discours résonne dans l'ensemble des scènes dans l'espace où l'ostinato est également présent et où visuellement nous faisons face à des gouffres, des espaces immenses : ces incompréhensions temporelles et spatiales qui nous avalent, ces temporalités et dimension qui nous échappent et qui avancent, inexorablement. Vouloir légitimer ici le discours de l'auteur-compositeur qu'est Hans Zimmer, c'est chercher une logique de la composition musicale avant tout, là où nous choisissons de chercher des liens dans les *rappports* du complexe audio-visuel dans la séquence et à travers le film.

Cela nous amène à un second point de divergence qui découle du rapport à l'auteur-compositeur : chercher la logique musicologique entraîne le souhait de vouloir trouver dans le reste des composantes audio-visuelles la même logique. Et c'est cela qui nous conduit à une interprétation très différente des films, comme l'interprétation de Chloé Huvet dans l'exemple cité ci-dessus. Pourquoi ne pas envisager qu'*Interstellar*, dans ce passage, puisse esquisser un geste du manque viscéral à la Terre, et à ce qui fait de nous ce que nous sommes ? À la matérialité des corps et paradoxalement, à la puissance des émotions, invisibles, traduite encore une fois par nos réactions physiques,

bref, une expérience *sensible* ?²¹³

C'est également ce qui nous conduit à être en désaccord par exemple avec l'interprétation de Jérôme Rossi sur *The Dark Knight Rises* dans son article « Essai de caractérisation de l'évolution des musiques super-héroïques de *Batman* (1989) à *The Dark Knight Rises* (2012) »²¹⁴ :

C'est l'occasion de remarquer combien ce compositeur peut se révéler extrêmement adroit dans le portait physique et psychologique d'un personnage. Le thème de Kyle est un élégant thème joué au piano qui traduit la beauté (timbre pur du piano) et la vivacité (présence de triple croches, chromatismes) du personnage, ainsi que sa complexité (mouvements disjoints à la fin) et son ambivalence – le thème se maintient sur la quinte de l'accord de *ré* mineur, référence à la position ambiguë de Kyle qui livre d'abord Batman à Bane avant finalement de rejeter le second pour s'associer au premier.

Dans cet exemple, Jérôme Rossi propose une analyse de la composition de Hans Zimmer qui finit par devenir une interprétation du personnage, dans une analyse faisant correspondre des éléments musicologiques à des éléments scénaristiques. La quinte de *ré* mineur ferait référence à la position ambiguë de Kyle ou encore la qualité sonore d'un instrument serait la traduction d'une qualité du personnage, ici sa beauté. Jérôme Rossi fait le choix de partir d'une analyse de la partition pour en déduire des intentions de composition musicale qui finissent par devenir une interprétation du personnage présent dans le film. Nous préférons une analyse du complexe audio-visuel, car ce sont les *rappports* de ce complexe que nous choisissons pour faire émerger une interprétation possible du personnage de Kyle, et qui diverge de l'interprétation proposée par Jérôme Rossi.

Reprenons l'analyse du thème musical dans son contexte audio-visuel. Selina Kyle, *alias* Cat Woman, se fait passer pour une serveuse qui apporte le dîner à Bruce Wayne, cloîtré dans ses appartements depuis plusieurs années. Kyle monte ce stratagème pour dérober les empreintes de Bruce Wayne et les vendre en contrepartie d'un logiciel qui effacerait son casier judiciaire. Lorsque Bruce Wayne entre dans la pièce et surprend Kyle, elle semble d'abord apeurée et lui présente ses excuses. La

²¹³ Pour une réflexion approfondie de ces questions, voir le chapitre VI « Où est la musique du film ? », in CARDINAL Serge, *Profondeurs de l'écoute et espaces du son : Cinéma, radio, musique, op. cit.*

²¹⁴ Jérôme Rossi, « Essai de caractérisation de l'évolution des musiques super-héroïques de *Batman* (1989) à *The Dark Knight Rises* (2012) », *op. cit.*

musique à cet instant est un tapis sonore composé de cordes et de cuivres qui fait apparaître le thème très lyrique associé au Dark Knight. Au moment où Bruce Wayne ouvre son placard pour vérifier si le collier de sa mère est toujours dans le coffre-fort car il voit un collier similaire autour du cou de Kyle, une percussion se fait entendre. Celle-ci va être accompagnée d'une montée en tension du tapis orchestral au moment où Bruce Wayne voit le coffre-fort vide et regarde Selina Kyle. La résolution de la tension va faire apparaître les premières notes au piano du thème dédié à Selina Kyle dont parle Jérôme Rossi, qui vont accompagner la transformation du visage de Selina Kyle et son « *oops, nobody told me it was uncrackable* » (« oups, personne ne m'a dit qu'il était impossible à ouvrir »). Son visage va passer d'un regard craintif à un regard beaucoup plus sombre et sérieux et ce changement est intimement lié à la musique et au surgissement du thème au piano car l'expression de son regard n'est pas particulièrement accentuée. En revanche, le changement subtil d'expression allié à la couleur orchestrale et à la thématique accentue le contraste du changement d'expression. En effet, dans ce changement d'attitude, nous pouvons comprendre que la personne craintive qui existait alors était une couverture. Son ton à présent particulièrement assuré va de pair avec ses mouvements et tout cela fait résonner le thème musical particulièrement stéréotypé et qui donne aux motifs et aux couleurs une touche délicate presque trop appuyée, presque joueuse. C'est le chat qui joue avec sa proie, c'est la mise en scène de Selina Kyle lorsqu'elle est Cat Woman. Ce n'est pas pour autant sa réelle personnalité, puisque la suite du film présente un personnage beaucoup plus complexe. Et par complexe nous entendons une femme désabusée par la violence du monde qui cherche un nouveau départ, mais qui est en conflit avec elle-même. Cela est visible dans la scène où elle livre Batman, ou encore dans la scène où elle a la possibilité de quitter la ville avant que la bombe explose, à la toute fin du film. La thématique musicale dédiée à Selina Kyle dont parle Jérôme Rossi ne semble pas faire exister de l'ambiguïté mais plutôt un personnage de Selina Kyle qui se protège derrière un masque. Et entendons par « masque », non seulement un élément qui couvre son visage, mais bien un personnage et une attitude qu'elle se crée. Nous pouvons ainsi lire dans cette thématique musicale, en lien avec le moment déterminant de la

présentation de Selina Kyle (son changement d'expression de visage), un rempart à l'expression de sa propre personnalité, plus complexe. Cela nous permet d'éviter de l'enfermer dans une interprétation trop rapide, et possiblement réductrice dès cette séquence d'introduction. Cela nous permet aussi de lire comme interprétation la multiplication des facettes pour survivre dans un monde violent. Cette violence qui la pousse à se protéger et qui l'empêche d'avoir un espoir que les lendemains soient meilleurs, à la différence de Bruce Wayne. D'ailleurs, ce dernier le pointe lors de leur rencontre après qu'elle l'a livré à Bane et qu'elle le pensait mort :

- Selina Kyle : *I thought they killed you.* / Je croyais qu'ils t'avaient tué
- Bruce Wayne : *Not yet.* / Pas encore
- S.K. : *If you're expecting an apology, I - -* / Si vous vous attendez à des excuses, je...
- B. W. : *It wouldn't suit you.* / Cela ne vous irait pas.

L'interprétation peut ouvrir sur la polysémie du mot « *suit* », avec une référence à sa personnalité, mais aussi au costume qui ne serait alors pas le sien. Nous pouvons penser que Bruce Wayne commence à comprendre le personnage de Selina Kyle, et la réponse qu'il formule ne serait pas critique, mais une façon de lui dire qu'il comprend ses choix. Une excuse n'aurait alors pas de sens puisqu'elle n'a jamais dit porter un masque pour sauver le monde, y compris lorsque Batman lui demande de l'aider à trouver Bane et qu'elle le laisse se battre seul pour sauver sa propre vie. Bruce Wayne ajoute ensuite, après avoir donné le logiciel à Selina Kyle qui lui permet d'effacer son casier judiciaire, qu'il espère son aide : « *I'll admit, I was a little let down, but I still think there's more to you* » (J'admets que j'ai été un peu déçu, mais je crois toujours qu'il y a plus en toi ». Au moment où Selina Kyle ouvre le passage qui permet aux habitants de la ville d'évacuer, elle est devant un nouveau choix : sauver sa vie ou retourner se battre. Un plan rapproché sur son visage fait planer le doute puisqu'elle ne bouge plus mais dans l'analyse musicale nous n'entendons aucune apparition de « son » thème. Nous restons dans la thématique musicale associée à Bane et qui démarre avant la séquence où nous voyons Selina Kyle. Cela nous fait comprendre que Selina Kyle est prise dans les événements et que, cette fois, elle refuse de porter son masque. C'est après cet instant qu'elle décide de faire demi-tour et après avoir sauvé Batman, nous

réentendons le thème associé à Selina Kyle, mais sans la mélodie monodique au piano. En prenant en compte cette évolution thématique au sein du complexe audio-visuel, notre interprétation du piano diffère de l'interprétation que propose Jérôme Rossi. Ce piano ne symbolise pas pour nous une « beauté » du personnage (et de quelle beauté est-il question ?), mais symbolise une image projetée par Selina Kyle (un costume, un masque) qui est précieuse, chic, « *ladylike* », qui joue sur les stéréotypes et qui détourne l'attention concernant sa personnalité, plus complexe.

Analyse de la séquence en tension

Avant d'arriver à la séquence en tension, présentons brièvement le film : celui-ci débute sur la présentation d'un château, où un narrateur nous raconte l'histoire d'un prince qui refuse d'héberger une vieille dame qui cherche un refuge pour la nuit en échange d'une rose car il est rebuté par son apparence. Cette vieille femme se transforme alors en enchantresse. Le prince tente de se faire pardonner mais il est trop tard. La jeune femme le condamne à devenir une Bête, et le maléfice ne pourra être brisé que le jour où il apprendra à aimer et sera aimé en retour avant la chute du dernier pétale de la rose magique qu'elle souhaitait lui offrir. Après cette introduction, la séquence suivante présente Belle, jeune femme passionnée de lecture qui habite un petit village provincial où elle est considérée comme étrange par le reste des villageois. Lorsque son père disparaît et qu'elle part à sa recherche, elle découvre le château enchanté présenté en introduction où il est retenu prisonnier par la Bête. Belle demande la libération de son père en acceptant de devenir prisonnière à sa place. Après avoir refusé de dîner avec la Bête, Belle fait un tour du château en compagnie du personnel du château (transformés en objets par la malédiction qui s'est abattue sur le prince). Elle échappe à leur vigilance et visite l'aile interdite du château dans laquelle se trouve la rose magique. La Bête la surprend et devant sa colère, Belle s'enfuit du château, où elle est poursuivie par les loups dans la forêt. La Bête vient à son secours mais s'effondre après la bataille livrée. Belle la ramène au château et la soigne. C'est à cet instant que leur amitié débute. La Bête lui offre alors la bibliothèque du château, et après le bal,

compte lui déclarer sa flamme. Avant qu'elle puisse le faire, Belle avoue qu'elle s'inquiète pour son père, et à travers un miroir magique que lui offre la Bête, découvre qu'il est à sa recherche mais risque de mourir de froid en tentant de la retrouver. La Bête libère alors Belle qui retrouve son père et le ramène au village. Dans cet intervalle, Gaston, à qui Belle a refusé les avances et la demande en mariage, fomenté un complot pour forcer Belle à l'épouser. Il menace d'envoyer le père de Belle, Maurice, à l'asile si elle refuse de l'épouser. En voulant justifier que son père n'est pas fou, Belle montre à travers le miroir magique que la Bête existe réellement. Gaston, en comprenant que Belle a plus d'affection pour la Bête que pour lui, harangue le village pour aller tuer la Bête en la faisant passer pour un monstre sanguinaire et dangereux. La Bête refuse le combat avec Gaston jusqu'au moment où il voit Belle de retour au château pour tenter d'arrêter les villageois, mais lorsque que la Bête choisit d'épargner Gaston et va retrouver Belle, Gaston le transperce d'un coup de couteau dans le dos, avant de dégringoler dans le vide. La Bête meurt dans les bras de Belle, et après que Belle a avoué son amour, la Bête ressuscite et reprend l'apparence du prince.

La séquence en tension de ce film est celle de la « mort » de la Bête dans les bras de Belle (avant l'enchantement qui lui rendra la vie et sa forme humaine). Elle a lieu après la bataille sur les toits du château entre la Bête et Gaston, avant que le premier épargne la vie du second. Au moment où la Bête arrive à la hauteur de Belle, il reçoit un coup de poignard fatal de Gaston (qui, déséquilibré par le coup, bascule dans le vide). C'est à ce moment que démarre notre séquence, celle des derniers échanges entre Belle et la Bête, avant sa mort dans les bras de l'héroïne, où il lui avouera son bonheur de l'« avoir revue une dernière fois ». Après son dernier soupir, Belle arrive à articuler un « *I love you* » à travers ses sanglots. Sur la chute du dernier pétale de rose, et sur un plan de Belle en sanglot sur le corps de la Bête, la Bête se transformera en prince, amenant ensuite le finale du film, et le traditionnel *happy end*. Dans cette séquence, lorsqu'elle avoue son amour pour la Bête, le sentiment qui domine est que cette déclaration semble n'avoir aucune importance car le film force l'emphase sur la dimension tragique et héroïque de la Bête plutôt que sur la déclaration d'amour de Belle. Il devient ainsi difficile de savoir ce qui ramène la Bête à la vie. Dans l'introduction du film, le

narrateur explique que la Bête « devra aimer et se faire aimer en retour ». Pourtant, en faisant le choix de l'emphase musicale sur la dimension héroïque de la Bête, la déclaration de Belle devient difficilement audible et on s'interroge sur ce qui conduit finalement la transformation de la Bête. C'est dans l'article de Sharon D. Downey que la séquence en tension apparaît avec clarté, car dans sa volonté de voir une lecture équivoque du film en faveur de Belle, elle préfère enjamber une jonction du film qu'elle ne peut expliquer, comme nous l'avons vu déjà en introduction (nous la rappelons ici) :

Au moment où la Bête est allongée au sol, mourante, et que le dernier pétale de rose commence à tomber, Belle déclare son amour pour lui [la Bête]. Soudain, une transformation magique s'ensuit avec la métamorphose de la Bête qui reprend sa forme humaine²¹⁵

Le « [s]oudain » (« [*s*]uddenly ») ne propose pas de cause-conséquence. Ici apparaît de façon flagrante le problème de cette jonction qui ne peut opérer que de façon incohérente. Elle ne peut pas écrire que c'est Belle qui est la force de transformation de la Bête, car même si on peut le suggérer parce qu'on veut faire de la lecture du film une possibilité de lecture féministe, on se heurte par la force de l'emphase musicale qui invisibilise Belle à la difficulté de faire exister « cette conversion du regard »²¹⁶ comme nous le propose David Lapoujade. Pourquoi le film met-il l'emphase sur la dimension tragique et héroïque de la Bête qui nous laisserait alors croire qu'elle est responsable de sa transformation ? Dans le film *Raiponce*²¹⁷ du même studio (et dont le compositeur est également Alan Menken), il existe une séquence dont les enjeux sont similaires. Flynn avoue son amour à l'héroïne éponyme du film, et meurt dans ses bras. Elle lui avoue son amour également et chante en pleurant, tout en berçant son corps sans vie. C'est la larme qui tombe sur le corps de Flynn qui le ramène à la vie car elle est imprégnée de la magie que possède Raiponce, celle de pouvoir soigner les blessures. Par son chant, toute l'emphase musicale est mise sur la voix du personnage de Raiponce lorsqu'elle avoue ses sentiments à Flynn. Ainsi, Raiponce est belle et bien la force qui redonne vie à

²¹⁵ Sharon D. Downey, « Feminine Empowerment in Disney's Beauty and the Beast », *op. cit.*, p. 204.

²¹⁶ David Lapoujade, *Les Existences moindres*, *op. cit.*, p. 41.

²¹⁷ *Raiponce (Tangled)* de Byron Howard Musker et Nathan Greno, musique composée par Alan Menken, paroles de Howard Ashman sorti en salle en 2010.

Flynn par une larme magique. Pourquoi n'a-t-on pas la même clarté des enjeux lorsqu'il s'agit de Belle ? Il nous semble que par le choix forcé des emphases musicales de cette séquence, le film rend difficile une lecture qui donne toute la place aux sentiments de Belle. Ce faisant, il rend plus difficile une lecture qui fait de Belle l'héroïne dont la voix est puissante et capable de bousculer et transformer le monde qui l'entoure. C'est dans cet espace de doute que nous reprenons la réflexion de David Lapoujade, et sa lecture d'Étienne Souriau, qui nous a permis de « prêter une âme » à Ariel :

Ce sont sans doute les existences les plus fragiles, proches du néant, qui réclament avec force de devenir plus réelles. Encore faut-il être capable de les percevoir, d'en saisir la valeur et l'importance. Si bien qu'avant de poser la question de l'acte créateur qui permet de les instaurer, il faut se demander ce qui permet de les apercevoir.²¹⁸

Il ne s'agit pas de lire ici que Belle serait un personnage fragile, mais bien son existence qui lui est prêtée par les traits, les couleurs, les gestes, les sons et la musique. Dans une séquence finale qui met en scène, notamment par emphases musicales, le tragique du héros injustement poignardé, les choix qui surviennent ici ne laisse guère d'espace à Belle, à ses sentiments, à ses gestes, à ses paroles. Sauf que manquant cela, c'est ne pas entendre qu'elle « réclam[e] avec force de devenir plus réell[e] ». Nous reprenons ici notre geste de recomposition musicale, pour retrouver la voix du personnage de Belle.

Une recomposition musicale inscrite entre deux propositions du compositeur

Avant de proposer une recomposition musicale de la séquence en tension, il faut savoir qu'une version alternative à la séquence existe, composée par Alan Menken lui-même. Cette version a été rejetée par le studio, mais elle a mise à disposition du public *via* les bonus de l'édition du film en DVD. Le compositeur avait proposé une première composition de la séquence que nous travaillons, probablement lors de la première projection à New-York en avant-première (la version alternative est un enregistrement

²¹⁸ David Lapoujade, *Les Existences moindres*, *op. cit.*, p. 35.

pour orchestre qui semble « définitif » (non une maquette musicale préparatoire sur logiciel), en revanche le dessin n'est pas encore finalisé ni colorisé. Alan Menken, dans les bonus du film disponibles sur le DVD, explique le changement de musique sur cette séquence :

Ma première tentative [la version alternative] je crois était plus émotionnelle. La deuxième fois, nous avons cherché quelque chose d'un peu plus transparent et peut-être plus en soutien, permettant aux dialogues d'être plus audibles. Peut-être que vous allez juger ce qui marche le mieux²¹⁹.

Sa formulation qui passe du « je » (lorsqu'il parle de la version qu'il avait initialement proposé) au « nous » (lorsqu'il parle de la version choisie *in fine* par le studio) et sa conclusion sur le fait que nous pouvons choisir ce qui « fonctionnerait le mieux » nous oblige à lire entre les lignes : il y a de fortes chances pour qu'il ne soit pas autant convaincu par la seconde version. Tout en étant très sobre dans son explication, la manière de présenter la séquence nous amène à penser que ce sont les studios qui lui ont demandé ce changement, même si cela n'est pas explicitement dit. Une des hypothèses que nous soulevons pour appuyer ce que nous pensons être un désaccord est qu'Alan Menken propose une composition musicale qui apparaît pour lui comme « évidente » dans la construction des personnages et des enjeux. Ce qu'il nomme « émotionnelle », c'est la composition musicale qu'il propose initialement après avoir côtoyé Belle pendant tout un film, tout un processus de création. C'est une composition musicale qui prend beaucoup plus le pas sur la séquence, pour signifier l'importance de l'instant. La seconde version est plus sobre, dans la mesure où elle laisse passer les dialogues avec plus de clarté. Sharon D. Downey explique que dans le film, la dimension narrative — entendons ici les dialogues et les actions réalisées par les personnages — tend à faire pencher l'idéologie du côté d'une vision masculine (« *his story* »), là où la musique et l'animation tendent à faire pencher l'idéologie du côté de la vision féminine (« *her*

²¹⁹ *Beauty and the Beast Platinum Edition, Special Edition DVD*, DVD sorti le 8 octobre 2002 (sorties U.S et Canada seulement).

« *My first take on it [la version alternative] I think was more emotional. The second time around we looked for something that was a little more transparent and maybe more supportive and allowing some of the dialogue to come through more. Maybe you'll judge which you think works best* ».

story »)²²⁰. Autrement dit, le fait de réécrire la musique dans une version plus sobre, laissant plus d'espace aux dialogues tendrait à faire exister le point de vue de la Bête plutôt que celui de Belle. Analysons plus en détail les deux versions de cette séquence pour mettre au jour l'importance des emphases musicales et ce que cela a comme répercussion sur l'idéologie à l'œuvre.

Analyse comparée des deux versions de la séquence

Il semble que la Version Définitive (V.D.)²²¹ du film prenne position de façon dominante pour la Bête, laissant de côté Belle, contrairement à la Version Alternative (V.A.) initialement proposée par Alan Menken. Cette différence d'approche est rendue possible par la musique et va au-delà d'une simple orientation du discours. La version voulue par les studios met en avant les problématiques liées à la Bête, donc à la figure masculine, faisant d'elle un héros. Belle, quant à elle, semble subir les événements, alors même qu'elle est initiatrice du changement et de la transformation de la Bête. La mise en scène s'attacherait donc à la Bête et à sa valeur héroïque, ne laissant que peu de place au personnage de Belle.

La V.A. propose un thème qui commence immédiatement (Figure 17) et qui ne met pas en relief le réveil de la Bête ni surtout sa première intervention (Figure 18), là où la V.D. fait démarrer un contrechant au cor en fa qui, dans l'instant où il intervient, nous fera comprendre que le cor met l'emphase sur la Bête. En effet, cette séquence fait **écho à l'instant où le Bête laisse partir Belle**²²² pour qu'elle puisse rejoindre son père, et cette prise de décision **met l'emphase** de façon similaire à cet instant où il perd la vie : **le héros qui se sacrifie**.

²²⁰ Sharon D. Downey, « Feminine Empowerment in Disney's Beauty and the Beast », *op. cit.*

²²¹ Cf. :

- Annexe IV - *Partitions de la séquence en tension de La Belle et la Bête* (V.D.), p. 279.

²²² L'ensemble des éléments en gras des deux parties à venir sont des éléments posés brièvement. Ils sont nécessaires pour comprendre les enjeux de la recomposition, mais ne sont pas développés immédiatement pour ne pas freiner la lecture et la comparaison des trois versions (V.D., V.A., V.E.). Ces éléments en gras seront développés dans la suite de notre chapitre.

« Illustration retirée »

« Illustration retirée »

B&B fig. 17 - 01 : 20 : 23

B&B fig. 18 - 01 : 20 : 37

Au contraire, une envolée lyrique des cordes dans la V.A. (plan 7) met une attention particulière sur Belle qui serre la Bête dans ses bras en s'exclamant « *Oh, this is all my fault !* » (« Oh, tout est de ma faute ! »). Il en est de même à chaque mouvement de Belle et la **synchronisation** mélodique des cordes se fait **avec les gestes et dires de l'héroïne**. Cela devient évident lorsque l'on constate **la synchronisation** de l'accord majeur **sur le visage de Belle** (Figure 19) dans la V.A., alors que ce plan ne semble pas important dans la V.D.. Cette dernière par contre, **accentue la mort de la Bête** (Figure 20) par un violoncelle plaintif (jouant très haut) et un roulement de timbale. Le roulement de timbale est donc ici exclusivement réservé à la Bête et la charge symbolique qu'elle comporte — en référence (peut-être ?) au premier long-métrage Disney, *Blanche-Neige et les sept nains* réalisé par David Hand en 1937, qui met en musique la mort de Blanche-Neige par un roulement de timbale solo (sur la main au sol, laissant rouler la pomme rouge empoisonnée). D'ailleurs, **après la mort de la Bête** (Figure 21) et jusqu'à la fin de la séquence (Figure 22), la **V.D. propose une thématique très sobre**, presque linéaire en valeurs égales (noires).

« Illustration retirée »

« Illustration retirée »

B&B fig. 19 - 01 : 20 : 45

B&B fig. 20 - 01 : 21 : 11

« Illustration retirée »

« Illustration retirée »

B&B fig. 21 - 01 : 21 : 19

B&B fig. 22 - 01 : 21 : 51

Même s'il est possible de deviner le thème « *True that he's no Prince Charming* »²²³, la dynamique orchestrale semble sans vie, comme si la mort de la Bête ne donnait plus le même intérêt à la situation et ce, sans égards pour Belle. Dans la V.A. par contre, Alan Menken préfère garder le **roulement de timbale pour le finale** en conclusion de la séquence, symbolisant plutôt **une fin tragique pour Belle**, effondrée sur le corps sans vie de la Bête. **L'héroïne est ici prise en compte**. D'ailleurs, **la déclaration d'amour** dans la V.A. est complètement **assumée** et la prise de position est très claire : le thème « *barely even friends...* »²²⁴ avec une grande montée à la harpe et les cordes notamment, met **l'accent sur les paroles de Belle**. Pour appuyer encore une fois notre argumentaire, le « *I love you* » de Belle dans la V.D. n'est quant à lui pas du tout mis en lumière par la musique. Ainsi dans cette séquence, le choix des instruments et des points de synchronisation en lien avec les différents événements semblent mettre au jour un choix de la production du studio Disney dans la mise en scène : celui de mettre en valeur la mort héroïque de la Bête plutôt que la douleur de Belle, en contradiction avec la version initialement proposée par Alan Menken. Ces deux versions ont été analysées plus en détails pour nous permettre d'avancer sur notre proposition d'alternative compositionnelle. En effet, de cette conclusion, nous souhaitons proposer une version issue de la V.D. qui irait — par *déplacements d'emphases* successifs —

²²³ Mélodie issue de la chanson « *Something There* », lorsque Belle et la Bête sont dans le jardin du château en hiver. Celle-ci est présente avant la séquence que nous étudions.

²²⁴ Mélodie issue de la chanson « *Beauty and the Beast* », lorsque Belle et la Bête dînent et dansent dans la salle de bal. Celle-ci est présente avant la séquence que nous étudions.

dans le sens de la V.A. : à savoir une prise de position de la musique pour le personnage de Belle. L'idée est de voir s'il est possible de remettre Belle au cœur de la séquence, de lui redonner une voix.

Alternative compositionnelle²²⁵

Nous choisissons de recomposer la musique de cette même séquence²²⁶ car nous pensons que le fait d'avoir développé une première analyse pour *La Petite Sirène* nous permet d'aller plus loin. Il nous permet aussi de prendre une position par rapport à ce que nous pensons déterminant dans le film lorsqu'il s'agit de musique *de film* précisément. Comme nous le disions pour *La Petite Sirène*, il s'agit de redistribuer les emphases, de rééclairer une séquence, de redonner une voix ; et seule *une certaine idée* de recomposition musicale peut réussir cela. Cela ne veut pas dire qu'une seule et unique recomposition musicale est possible, cela ne veut pas dire que toute recomposition musicale serait possible, cela veut insister sur une *certaine idée* de recomposition musicale. L'avantage d'avoir eu accès à cette V.A. du compositeur est tout d'abord de nous offrir une possibilité d'analyse comparative mettant face à face les deux versions (V.D. et V.A.), offrant une lecture critique de la séquence définitive. Cela nous a donc conforté dans le choix de travailler notre Version d'Étude (V.E.) dans le même langage que celui du compositeur (cette adresse miroir des deux versions, pour ce film comme pour les deux autres films de notre corpus). Ensuite, nous avons souhaité composer une V.E. pour comprendre que les enjeux d'une séquence ne reposent pas forcément sur les variations du discours musicale sur des changements thématiques ou des changements complets d'orchestration, mais sur des variations parfois bien plus

²²⁵ Il est à noter que nous n'avons pas accès aux partitions de Disney pour cette séquence, tout cela s'est donc fait par une retranscription de la partition d'orchestre à l'oreille qui peut inclure d'éventuelles erreurs.

²²⁶ Cf. :

- Annexe IV - *Partitions de notre recomposition de La Belle et la Bête (V.E.)*, p. 281.
- Annexe VIII - *Extrait de la séquence en tension de La Belle et la Bête avec la proposition de notre recomposition musicale (musique seule)*, en P.J.

infimes du discours musical. Par exemple, nous verrons de façon détaillée que ce ne sont pas les multiples variations thématiques (V.A.) qui mettent l'emphase sur Belle puisqu'en partant de déplacements de *tempi* et orchestraux sur la V.D., il a été possible de redonner toute l'emphase à l'héroïne dans la V.E.²²⁷. Notre recomposition musicale est basée sur la micro-analyse des deux versions proposées par Alan Menken. Pour être le plus précis et le plus détaillé possible, nous avons retranscrit la V.D.²²⁸ en partition ainsi que notre V.E., auxquelles nous avons inséré les plans clés afin de faciliter la lecture de notre analyse²²⁹.

Nous commençons par des arpèges au violoncelle dans la V.E. pour poser une couleur sur la séquence, comme le fait la V.A. Cela nous permet une introduction plus longue pour que le thème de *La Belle et la Bête* arrive aux cordes, non pas sur les deux personnages comme dans la V.D. (Figure 23), mais **sur le geste de Belle qui touche la Bête pour l'inciter au réveil** (Figure 24). Ainsi le thème et le geste de Belle sont liés et la musique nous fait comprendre que c'est elle qui aide, par son geste, la Bête à ouvrir les yeux. La V.A. quant à elle, suspend son thème jusqu'à l'ouverture des yeux de la Bête, rendant moins significatif la caresse de Belle sur le visage de la Bête.

« Illustration retirée »

« Illustration retirée »

B&B fig. 23 - 01 : 20 : 27

B&B fig. 24 - 01 : 20 : 30

²²⁷ Bien évidemment, il s'agit de penser ce paragraphe par rapport à la singularité du film : nous verrons que pour *La Petite Sirène*, le choix du thème est particulièrement déterminant (parce qu'il nous renvoie à une dynamique des couleurs et des corps, et parce qu'il résonne avec des instants différents du film).

²²⁸ Merci à Mike Ring qui nous a autorisé à utiliser la retranscription réduite au piano de la séquence, disponible sur Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=SKig5spMomw> (consulté le 7 juin 2021). Cela nous a permis de gagner un temps considérable et de confronter nos deux écoutes pour gagner en précision. Ainsi l'essentiel du travail a été de retranscrire l'orchestration.

²²⁹ Cf. :

- Annexe IV - *Partitions de notre recomposition de La Belle et la Bête (V.E.)*, p. 281.
- Annexe IV - *Partitions de la séquence en tension de La Belle et la Bête (V.D.)*, p. 279.

Le thème qui démarre au cor dans la V.D., comme nous l'avons indiqué précédemment, est dédié à la figure de la Bête. Nous avons donc décalé le point de synchronisation (Figure 25), en prenant un instrument à vent pour adoucir la couleur et rester dans la logique du film (comme évoqué plus haut). **Nous avons donc fait le choix de ne pas mettre en valeur la Bête** qui dit : « *You came back !* » (« Tu es revenue ! »), **mais la réponse de Belle** : « *Of course I came back !* » (« Bien sûr que je suis revenue ! ») (Figure 26). La musique devient donc **partie prenante de son discours** et se place dans sa dynamique, y compris lorsqu'elle lui dit : « *Everything is going to be fine, you'll see* » (« Tout ira bien, tu verras »), avec une montée à la harpe et le thème qui reprend aux cordes.

« Illustration retirée »

« Illustration retirée »

B&B fig. 25 - 01 : 20 : 37

B&B fig. 26 - 01 : 20 : 41

Lorsque la Bête lui dit : « *Maybe it's better this way* » (« C'est sans doute mieux ainsi »), Belle l'interrompt de la main (Figure 27), refusant d'entendre ce que la Bête tente de lui dire. Dans la V.D., la Bête le dit au moment où démarre le thème, qui accompagne donc la dynamique de ses paroles et lui donne plus de force. La V.E., quant à elle, fait intervenir la Bête sur la fin du contrechant, avant que Belle ne reprenne la parole, soutenue par la montée de harpe (ainsi que par le retour du thème musical). Encore une fois, l'idée est de **déplacer la force du discours du côté de Belle**.

Pour garder la couleur du cor présente pour la Bête, nous avons glissé trois notes au cor, en léger contrechant du thème, car cela **se synchronise avec son visage qui semble presque humain**. Ce plan, **rendu possible par l'animation qui floute les**

frontières, peut être corrélé à ces notes au cor en fa (embryon du thème de la chanson, « Something There »). Cela donne l'idée que, **à travers le regard de Belle, existe déjà le Prince** et que c'est finalement **ce regard qui le change**, au-delà de la magie. Concernant le qui présente le visage de Belle, contre la main de la Bête nous avons énoncé précédemment que la V.D. n'a aucune volonté de mettre ce plan en valeur (contrairement à la V.A.). Aussi, nous avons fait progresser des arpèges à la clarinette, pour arriver sur le visage de Belle, avec un accord de mi majeur (Figure 28).

« Illustration retirée »

« Illustration retirée »

B&B fig. 27 - 01 : 21 : 03

B&B fig. 28 - 01 : 21 : 11

Cette mise en relief de l'expression de Belle donne le sentiment d'un moment lumineux, lorsque la musique et l'animation se rencontrent. **Cela met en emphase la réaction de Belle** qui, malgré le tragique de la situation, entend une déclaration de la Bête : « *At least I got to see you one last time* » (« Au moins j'ai pu te revoir une dernière fois »). **Cette mise en valeur des mots de la Bête** renforce la violence de son bras qui tombe (à l'image de Blanche Neige après avoir croqué la pomme), mais permet de mieux comprendre Belle qui lui avouera son amour quelques instants plus tard. Nous restons toujours avec la musique du côté de l'héroïne, puisque le violoncelle plaintif joue sur le plan où nous voyons Belle qui se tient la bouche, horrifiée (Figure 29), contrairement à la V.D. où le trait musical est joué sur le plan 11, sur le visage inerte de la Bête. **La conclusion** très forte de cette phrase **musicale se fait donc sur le mouvement de Belle**, et non sur le visage de la Bête ; l'important ici est de mettre l'accent **par la musique sur le geste d'effroi mettant en scène la souffrance de l'héroïne**. Cela permettra de mieux comprendre à quel point elle est attachée à la Bête,

et que de cela découlera sa déclaration d'amour, qu'elle s'avouera finalement. Pour terminer la séquence, dans la V.D., Alan Menken propose donc une version très sobre en noires égales. Nous proposons au contraire, tout en restant sur des noires égales, de mettre un thème plus dynamique, **celui du pont chanté par Belle, à la fois dans sa chanson « Belle », et dans « Something There »** : nous verrons à quel point ce pont est important. Cela permettra également **d'accentuer le « *I love you* »** avec un chant et un contrechant aux premiers violons et au hautbois (Figure 30) ; le hautbois jouant « *True that he's no Prince Charming* » et les violons « *There's something sweet* »²³⁰. L'idée étant toujours que **la musique participe au discours de Belle** et non à celui de la Bête, puisque c'est elle qui vit ces événements et qui libérera la Bête de son maléfice, en s'affirmant tout au long de l'histoire.

« Illustration retirée »

« Illustration retirée »

B&B fig. 29 - 01 : 21 : 20

B&B fig. 30 - 01 : 21 : 34

L'alternative compositionnelle met en avant la possibilité d'aller vers une reconnaissance du personnage de Belle. Nous pourrions argumenter que la séquence définitive choisie par les studios peut être simplement vue comme une volonté de sobriété pour rendre plus audibles les dialogues. Si tel est le cas cependant, cela n'entre pas en contradiction avec notre propos, au contraire. Faisant écho à la démarche de Sharon D. Downey, on constate alors que la place de la musique recule par rapport aux dialogues. Autrement dit, les éléments narratifs²³¹ prennent le dessus et que le rapport de force passe ainsi du côté masculin. Par les déplacements opérés dans la V.E., nous

²³⁰ Mélodie issue de la chanson « *Something There* », déjà citée.

²³¹ Au sens de Sharon D. Downey, c'est-à-dire une prise en compte essentiellement du scénario, et non d'autres éléments comme la musique ou l'animation.

mettons ainsi au jour la force de la musique qui permet au personnage de Belle de ne plus subir cet évènement. Nous allons même plus loin que Sharon D. Downey dans la mesure où nous constatons que les éléments narratifs, qui pourraient donner de la force au personnage de Belle, peuvent être délibérément étouffés. En effet, par les phrasés musicaux, la V.D. rend difficilement audible les dires de Belle. La musique a ainsi cette capacité — en lien avec les gestes, l’animation, les cadrages notamment — de valorisation, mais également de dévalorisation des personnages. Participant à la mise en scène, elle (ré)oriente complètement le discours et nous en avons ici un exemple flagrant. Et comme nous l’avons évoqué plus tôt, cette (ré)orientation du discours n’est pas du seul fait de la thématique musicale. En effet, d’un point de vue musicologique, notre recomposition (V.E.) est plus proche de la version définitive du film (V.D.). Pourtant, nous affirmons qu’elle se rapproche de l’alternative (V.A.) proposée par Alan Menken d’un point de vue cinématographique. Dans notre analyse, nous pensons la musique comme s’inscrivant dans des dynamiques, dans des rencontres qui font alors exister des corps, des visages, des gestes. Il s’agit d’incarnation. Il s’agit de faire exister une virtualité. C’est pour cela que nous pensons que dans les emphases musicales — dans la valeur philosophique proposée par Stanley Cavell lorsqu’il parle des accents qui font « toute la différence du monde », notre V.E. est bien plus proche de la V.A. que de la V.D. d’Alan Menken. La V.A. et la V.E. s’inscrivent toutes deux dans une dynamique propre à faire exister Belle, propre à entrer dans une illumination de son visage. Visage qui existe alors avec force parce que la conduite musicale et son apogée trouvent une résonance avec le changement de plan, significatif. Dans ce jeu de contextes, c’est la rencontre de ces formes musicales constamment mêlées aux composantes du film qui nous intéresse ici, et cela rend ces deux versions bien plus proches dans ce qu’elles offrent comme emphases, malgré leurs dissemblances thématiques, que la V.D. d’Alan Menken.

L'emphase musicale qui force une dimension héroïque du personnage de la Bête

Jane Cummins, comme nous l'avons vu précédemment,²³² s'inscrit dans une lecture univoque du film, et nous retombons alors dans le débat amorcé dans *La Petite Sirène* : Belle, comme Ariel, ne serait pas active. Elle est, selon l'analyse de Jane Cummins, passive tout au long du film. Pourquoi la lecture n'est-elle pas nuancée ? Rappelons-nous les propos d'Adrienne McLean qui ouvre la possibilité d'une lecture le « *both/and* » (« ou/et »), et posons alors l'hypothèse que Jane Cummins ne peut se résoudre à voir l'incohérence de la séquence en tension, et préfère réécrire l'histoire de Belle. Elle prend le parti d'une cohérence du récit, et pour ce faire, prend le parti d'une lecture univoque qui permet d'arriver à la séquence clé pour en lever la tension. Si Belle est passive tout un film, alors nous comprenons l'absence d'intérêt de la rendre audible lorsqu'elle déclare son amour pour la Bête. D'autant plus que la transformation n'est alors pas de son fait, mais d'une victoire de la Bête par son acte de bravoure (la dimension héroïque, qui ouvrirait la possibilité du salut, ou ici de sa renaissance). Cette brisure par l'emphase sur la Bête nous donne alors le sentiment, si nous refusons de tendre l'oreille pour Belle, de croire qu'elle est passive et qu'elle n'a aucunement pris part à cette transformation. À cela s'ajoute l'idée que la Bête renaît ici grâce à son héroïsme, et non à sa rédemption. Mais plutôt que de se jeter sur cette idée des personnages qui pousse le film à une interprétation univoque, pourquoi ne pas faire le choix du personnage, en s'interrogeant ainsi le détournement du personnage de la Bête et d'un rapport au film sur la question de la masculinité ? La dimension équivoque de l'interprétation qui pourrait exister si la séquence rééclairée rendait une alternative possible ouvrirait alors la possibilité de lire Belle comme actrice de ses choix d'un côté, et non « utile » (ici notamment pour la Bête, dont elle « résoudrait les dilemmes » comme l'analyse Henry Giroux). Mais encore une fois pour nous, cette lecture équivoque qui pourrait être alors sujet à discussions — comme pour Ariel — ne peut avoir lieu puisque la torsion du film ne permet pas à Belle d'exister dans la séquence en

²³² June Cummins, *Romancing the Plot: The Real Beast of Disney's Beauty and the Beast*, op. cit.

tension du film. C'est dans cette torsion alors que nous scellons le destin de Belle, car alors nous ne pouvons pas la voir comme active, comme la force en présence, comme celle qui rendra l'impossible possible. Pourtant, ce potentiel semble se charger dès les premiers instants du film et se construit peu à peu avec son personnage, particulièrement dans les numéros musicaux. Et le climax, le moment où elle avoue ses sentiments à voix haute nous est refusé, mais de façon plus insidieuse que pour Ariel. Il n'y pas de dépossession dans le temps, mais il y a bien ici également un changement d'emphases. Et ce changement d'emphases ne fait pas seulement du tort à Belle (chemin A, accent), il fait du tort également à la construction du personnage de la Bête (chemin B, accent concurrent). Le film force alors une nouvelle interprétation tant concernant le personnage de Belle, que celui de la Bête (chemin C). Si Belle n'a plus le droit de s'exprimer à cet instant, ou plutôt qu'on lui enlève la possibilité d'être audible, cela nous force à nous interroger sur tous les événements qui participent à l'arrivée de ce climax que nous ne comprenons plus. Le problème est alors que nous doutons de la sincérité de Belle, et finalement nous doutons de ses choix ou plutôt de la cohérence de ses choix. Ce doute s'explique par le changement d'emphase, car si elle est à présent concentrée sur la Bête, alors la cohérence de son personnage s'en trouve bouleversée. Le film fait le choix d'une Bête dont l'héroïsme est la grande vertu de cette fin de film, cassant alors la progression, l'évolution d'un personnage dont Belle était tombée finalement amoureuse. Cette Bête, en tombant héroïquement sous le regard d'un film qui l'encense, nous force à réécrire un personnage totalement différent (chemin C, cette troisième voie que nous évoquions déjà pour Ariel et Triton). Personnage dont la valeur serait totalement différente s'il n'y avait aucun héroïsme à mourir dans les bras de Belle, car faire de ce moment une dynamique héroïque, c'est rendre incohérent le moment où la Bête déclare à Belle qu'elle n'est plus sa prisonnière et qu'elle peut partir secourir son père (« Beast Lets Go » pour la piste sonore), bien plus tôt dans le film.

La séquence où la Bête laisse partir Belle suit la séquence du bal, et la Bête se prépare à déclarer sa flamme. Mais au moment où il lui demande si elle est heureuse, Belle lui répond qu'elle ne pourra l'être qu'en sachant son père en sécurité. C'est à ce moment que la Bête lui propose de le voir à travers son miroir magique. Belle verra

alors son père errer dans la forêt, sous le vent et la neige. C'est à cet instant que la Bête lui dit alors de partir, qu'elle n'est plus sa prisonnière. Ce moment où sa valeur « héroïque », si tentés que nous puissions l'appeler comme cela, est soulignée car il comprend à cet instant que la laisser partir, c'est mourir (et c'est par cette acceptation calme de la mort, à l'image du finale, que nous l'appelons ici « héroïque »). Ainsi, l'appel du cor en fa que nous entendons dans la séquence en tension précédemment étudiée (V.D.), devient alors redondant. Le lâcher-prise puissant, est d'ailleurs bien plus significatif car il sera nourri d'un cri aussi puissant que le calme qui l'habite lorsqu'il lui dit de partir. Cri qui accompagnera la foulée du cheval qui emmènera Belle retrouver son père. Ce lâcher-prise est pour la Bête la compréhension de ce qu'est ainsi la définition de l'amour. Sa forme la plus noble. Ce n'est pas pour autant que Belle tombe immédiatement amoureuse, ou devrait répondre à cette noblesse : il y a dans cette définition, aucune *contrainte*, et la dimension héroïque a une valeur certes, mais elle n'est pas obligatoire. C'est dans cette compréhension mutuelle que leur relation évolue, mais qu'elle n'est plus dépendante.

L'étape qui suivra cette décision de la Bête, cette définition de l'amour, est celle qui la transformera définitivement pour elle-même en humain. Ce moment est lorsque la Bête tient Gaston par le cou, se défendant lors de la chasse de Gaston sur les toits du château. La Bête, tenant alors Gaston en respect, le suspend au-dessus du vide. C'est à ce moment, que le visage de la Bête, plein de la rage du combat, va se transformer radicalement. Il n'est pas ce monstre, il n'est plus un monstre, il n'est plus un homme violent, il n'est plus un homme comme Gaston. Il se refuse à être ce type d'homme, ou pour répondre à Gaston, il refuse de se battre « comme un homme ». Il refuse pour accepter ce qui fera de lui un être plein d'humanité. Ce changement est court mais puissant. Les traits de son visage, dans la métamorphose que seule l'animation peut offrir, font basculer la dynamique de son apparence. Cette transformation ne pourrait être aussi profonde et sincère sans la musique, qui dans son orchestration et sa thématique ici, nous donne le sentiment qu'il ne s'interroge plus sur la malédiction de la rose, il est devenu ce qu'incarne la rose. Ce rougeoiement musical semble ici se mélanger aux couleurs de son visage, nous faisant comprendre alors l'instant de *pleine*

conscience de la Bête.

Devenu ce qu'il pouvait être dans sa meilleure version de lui-même, délaissé de cette insécurité, rejetant tous les attributs qui pouvaient le lier à la caricature visible chez Gaston, débarrassé de cette fierté dangereuse, alors il n'attend plus rien. Il est simplement heureux de revoir Belle. C'est pour cela que l'emphase musicale sur son personnage — une emphase musicale héroïque — n'a dans la séquence en tension, aucune cohérence. Pire encore, il nous donne le sentiment que tout ce chemin n'était qu'illusion, ou qu'il n'aurait aucune valeur parce qu'il faudrait [inventer ? fabriquer ?] mettre de la valeur dans une mort qui n'en a aucune. Le parcours de la Bête nous le fait comprendre : la mort n'est pas une peur pour lui et il n'en espère rien (d'où l'absence d'intérêt de le mettre en avant de manière héroïque).

Si la Bête n'était pas rejouée comme héroïque à la fin, on comprendrait que son héroïsme est son altruisme du milieu du film lorsqu'il laisse partir Belle. On comprendrait ainsi très vite que le choix que fait la Bête a déjà scellé son destin. Et en rejetant la dimension utilitaire de Belle il fait un premier pas, il apprend à aimer. Mais comment le comprendre lorsque le film fait le choix d'une mise en scène héroïque de sa mort ? Quel intérêt y trouverait-on ? Dans cette séquence en tension, nous comprenons avec la V.A. et la V.E. que la Bête n'écrit plus son histoire car elle l'a déjà écrite (et la termine d'ailleurs en refusant de tuer Gaston), et que c'est à présent l'histoire de Belle qui s'écrit. Et par ce refus dans la V.D. d'écrire l'histoire de Belle (chemin A), on accentue l'écriture de la Bête (chemin B). Ce faisant, on la réécrit (chemin C) car on fait de ce moment de la mort de la Bête un moment sacrificiel, héroïque, qui a fait partie du cheminement du personnage, mais qui est à présent dépassé. Y revenir n'a plus de sens, et devient par conséquent un contresens. Alors, on ne comprend plus. Dans la séquence en tension, le film nous force à comprendre que Belle doit être témoin de la valeur héroïque de celui dont elle tombe amoureuse.

Si l'emphase est sur Belle, le rapport des deux personnages est complètement différent. Belle comprend alors à la fois que la Bête n'attend rien d'elle, mais qu'elle a choisi pour sa mort le sourire à l'humanité (en épargnant Gaston). C'est parce que Belle voit en la Bête cette évolution, et que cette évolution n'est en *rien* similaire à Gaston

(entendons également débarrassée aussi des velléités « héroïques ») que l'aveu de ses sentiments devient compréhensible. Compréhensible car il entre en résonance avec tout le film. Et à cela s'ajoute l'après-transformation car malgré les trompettes et les cuivres tonitruants qui nous font découvrir un « prince Adam » des plus stéréotypés, elle ne le reconnaît pas. Du moins pas immédiatement : ce sera accompagné d'un phrasé musical adouci qu'elle plongera son regard dans le sien et qu'elle le reconnaîtra, par son regard bleu : bleu comme l'ensemble des couleurs qui dominant dans le numéro musical « Something There ». Remettre l'emphase sur Belle c'est redonner toute la puissance à son regard notamment lorsqu'elle avoue son amour pour la Bête. C'est sa capacité à voir au-delà, à comprendre les enjeux, les nuances et à révéler ce qui existe de meilleur autour d'elle. Belle a la capacité de *voir* les gens ; voir ce qu'eux-même, ne sont pas capables ou ne sont plus capables de voir. C'est en ayant cela en tête que nous comprenons que lorsqu'elle verra la Bête pour la première fois, sa répulsion n'est pas une répulsion d'ordre physique : elle le *voit*, et à cet instant il *est* un monstre car il se comporte comme tel. Elle le voit comme elle voit le monstre en Gaston lorsqu'il appelle à tuer la Bête (juste avant le numéro « Kill the Beast »). Elle lui dit d'ailleurs : « *he's no monster Gaston, you are!* » (« il n'est pas un monstre Gaston, le monstre c'est toi ! ») avec une emphase sur le « *you* » dans un plan rapproché de son visage.

Le risque de faire de la Bête un héros, par l'emphase musicale, c'est forcer l'idée que sa mort est *importante*. Qu'elle a une valeur, qu'elle est reconnue, qu'elle découle d'un affrontement *pour* Belle. Si rien n'est explicité, cette emphase donne comme tonalité au film une héroïne qui tombe amoureuse du héros *mort pour elle*. Et donc, par le regard de l'héroïne, c'est le monde qui reconnaît sa valeur, sa force et son courage. Cela devient alors schématique et le film tend à faire de la Bête un prince parce qu'il serait tombé au combat, et non plus parce qu'il choisit d'épargner Gaston et comme nous l'avons vu, de laisser partir Belle. C'est dans cet espace, alors même que le personnage de la Bête évolue bien différemment du « projecteur musical » qui lui est infligé dans cette séquence en tension, que le film fait un choix : rendre inaudible la voix de Belle au profit d'une mise en valeur d'une dimension héroïque de la Bête. Pire encore, cette dimension héroïque, cette volonté de faire tomber amoureuse Belle parce

qu'elle prendrait conscience de ce courage, de cette mort subie par blessure (alors même, rappelons-nous, que la Bête accepte de mourir dès qu'il accepte de laisser partir Belle rejoindre son père), fait ironiquement résonner la chanson de Gaston. Dans la « *drinking song* » qu'est « Gaston », les superlatifs s'enchaînent pour qualifier le personnage et il est évident qu'il s'agit là d'une parodie du grand héros. C'est LeFou, son acolyte, qui lui remontera le moral en gonflant son égo à coup de superlatifs :

No one's slick as Gaston / Personne n'est aussi habile que Gaston
No one's quick as Gaston / Personne n'est aussi rapide que Gaston
No one's neck's as incredibly thick as Gaston's / Aucun cou n'est aussi épais que celui de Gaston
For there's no man in town half as manly / Aucun homme en ville n'est à moitié aussi viril
Perfect, a pure paragon! / Il est parfait, un pur modèle !

Ce qui devient évident dans ce morceau, c'est qu'au-delà de toutes ces exagérations, le point commun est que le problème principal de Gaston, c'est son narcissisme extrême, et que tout ce qu'il fait est un retour à lui : il vit dans l'image de sa mise en scène permanente, que ce soit lorsqu'il vient demander la main de Belle ([Figure 31](#)) ou lorsqu'il présente l'ensemble de ses trophées de chasse ([Figure 32](#)).

« Illustration retirée »

« Illustration retirée »

B&B fig. 31 - 00 : 18 : 31

B&B fig. 32 - 00 : 29 : 36

Le film, en faisant le choix de cette emphase musicale, tombe dans ce que dénonçait par la parodie le morceau Gaston et c'est ainsi que le numéro devient, comme le numéro d'Ursula dans *La Petite Sirène*, à la fois une mise en garde (au moment du morceau), et à la fois prophétique (une fois la séquence en tension passée). C'est ainsi que le morceau « Gaston » devient ironique et non plus parodique, en regard de la

séquence en tension. En effet, ce numéro musical qu'il est possible de lire comme une parodie des critères du prince charmant devient ironiquement une critique de c'est que serait devenue finalement la Bête lorsque la séquence en tension pousse le film dans une lecture univoque plus conservatrice.

L'emphase musicale qui ne permet plus d'entendre l'héroïne

Après l'introduction des enjeux liés aux doubles-lectures et l'analyse de *La Petite Sirène* qui pointe le problème de l'équivoque, nous pouvons avancer directement notre hypothèse concernant Belle. Il nous semble que dans *La Belle et la Bête* également la dimension équivoque n'est plus possible, ou du moins qu'elle devient très difficile à approcher. Par l'orientation de l'emphase musicale dans la version proposée par Disney, Belle n'est plus audible dans la séquence en tension. Cela provoque ainsi dans les analyses que nous avons évoquées — comme celle de June Cummins — une réécriture de son histoire pour en justifier une passivité et des attributs qui ne seraient qu'au service de la Bête et des habitants du château :

Les désirs de Belle, ses intérêts pour l'exploration et l'éducation, n'ont aucune significations autres que lorsqu'ils sont manipulés au service d'une romance bénéficiant à la Bête et à ses serviteurs ensorcelés²³³.

Cette lecture révèle la difficulté à lire les espaces résistants (ou les « accents concurrents », comme le formule Stanley Cavell²³⁴) lorsque la cohérence du récit prime sur celle du personnage. Le problème est qu'en passant à côté de la cohérence du personnage de Belle, il devient difficile de faire une lecture résistante du film. En effet, l'intérêt de prendre en compte la cohérence du personnage est de pouvoir comprendre le film comme une tentative de construction d'une héroïne qui ouvrirait la porte à l'équivoque (le « *both/and* » (« ou/et ») dont parle Adrienne McLean²³⁵). En choisissant

²³³ June Cummins, *Romancing the Plot: The Real Beast of Disney's Beauty and the Beast*, op. cit. p. 24. « *Belle's desires, her interest in exploration and education, have no meaning except in terms of how they can be manipulated into a romance to benefit the Beast and the bewitched servants* ».

²³⁴ Comme nous l'avons développé dans introduction.

²³⁵ *Ibid.*

de porter notre attention sur le personnage, nous pouvons comprendre une construction du film particulière. Le film fait émerger la construction d'une héroïne forte, différente des autres princesses ou du moins inscrite dans « le sillon » d'Ariel, comme le dit Christian Renaut jusqu'à la séquence en tension où le film force l'emphase musicale pour éviter que le potentiel de l'héroïne ne soit exploité. Dans cette tension qui opère, si le choix n'est plus de vouloir comprendre le personnage alors nous réécrivons son histoire au profit du récit. En demandant une réécriture musicale de la séquence de la mort de la Bête au compositeur Alan Menken, la production de Disney rend difficilement audible la voix de Belle. Ce faisant, la production rend difficilement lisible la construction de son propre personnage pour réduire la possibilité d'une lecture résistante tout en pouvant clamer que oui, elle a bien des caractéristiques d'une héroïne forte et différente des premières princesses.

Un numéro musical et une reprise qui font émerger le potentiel de l'héroïne

Les chansons « Belle », « Belle (Reprise) » et « Something There » sont les trois numéros musicaux qui mettent en scène Belle. Rappelons-nous, par un choix des emphases musicales dans la séquence en tension, la voix de Belle est rendue difficilement audible lorsqu'elle déclare son amour à la Bête. L'accent concurrent qu'est sa déclaration ne trouve pas d'espace d'expression. C'est alors à ce moment, en noyant sa voix, qu'on ne comprend également plus l'importance de son regard. Ce regard qui semble pourtant transformer le château peu à peu. Belle est capable de cette force de transformation, ou plutôt de cette capacité à *voir* (et à travers son regard nous voyons tout ce monde se transformer). Cela passe par l'écoute de sa voix à toutes les étapes du film. Cette voix est présente dès le premier morceau musical. Dans ce numéro, Belle arrive dans le village pour y faire ses courses (village dont elle espère partir un jour), et, chantant ses aspirations et ses rêves, elle est confrontée aux réactions des villageois, qui la trouvent « étrange », « particulière ». Malgré ces « perspectives multiples » nous dit

Sharon D. Downey, sa voix domine : « [s]a voix est la force qui unifie les images, dialogues et visions disparates proposées par cette séquence »²³⁶. Dans le pont de la chanson, elle parle de son roman préféré qu'elle relit pour une énième fois :

*Oh, isn't this amazing? / Oh n'est-ce pas incroyable ?
It's my favorite part because you'll see / C'est mon passage favori parce que tu vois,
Here's where she meets Prince Charming / Ici c'est là qu'elle rencontre le Prince Charmant
But she won't discover that it's him / Mais elle saura pas que c'est lui
till chapter three / avant le chapitre trois*

Un pont musical²³⁷ très marqué, notamment par l'élan lyrique de Belle et le contrechant au cor, accompagne un mouvement de caméra très lent qui resserre le cadre, offrant un espace où Belle s'exprime sur le livre qu'elle lit, et qui finalement devient son histoire. Mais plutôt qu'une supposée mise en abîme de l'histoire qu'elle lit au début et qui se retrouve après : ne pourrait-on pas se demander si Belle ne provoque pas cette vision ? Qu'elle se crée son histoire, qu'elle voit en la Bête un prince charmant, ou plutôt qu'elle entr'aperçoit des qualités qui ne sont pas des qualités plastiques, mais bien des qualités *à révéler* ? Par la force de ses lectures et de sa curiosité, c'est l'ouverture au monde, à sa complexité et à ses nuances, à la possibilité de l'explorer, de le vivre, et d'en faire des choix éclairés, ce que le village ne pourra faire lorsqu'il sera manipulé par Gaston, qui agitera les peurs à propos de la Bête pour aller la tuer (la chanson « Kill the Beast »).

Ce pont musical de Belle, assise au bord de la fontaine, entre en résonance avec sa nouvelle intervention, quelques instants plus tard, où sa voix surpasse celle des autres villageois : inscrite dans un mouvement de caméra circulaire, elle chante dans une adresse au ciel et serrant son livre contre elle « *There must be more than this provincial life!* » (« Il doit y avoir plus que cette vie provinciale ! »). Ici, comme Ariel, elle chante son espoir d'un ailleurs, et la volonté de quitter l'espace où elle vit. Si elle ne craint pas son père contrairement à la sirène, elle n'est pas à sa place dans ce village qui ne la

²³⁶ Sharon D. Downey (1996) *Feminine Empowerment in Disney's Beauty and the Beast*, op. cit. p. 196. « *her voice is the force that unifies the disparate images, dialogue, and visions offered in this scene* ».

²³⁷ Un pont musical en musique est un passage qui sert, comme son nom l'indique, de transition entre deux parties d'un morceau.

comprend pas et qu'elle ne comprend pas. On lui accorde une grande beauté, mais au-delà de son apparence, elle les inquiète :

[VILLAGEOISE]

*Now it's no wonder that her name / Ce n'est pas étonnant que nom
means « Beauty" / signifie « Belle »
Her looks have got no parallel / Son apparence n'a pas d'égale*

[COMMERÇANT]

*But behind that fair façade / Mais derrière cette belle façade
I'm afraid she's rather odd / Je crains qu'elle ne soit plutôt étrange
Very different from the rest of us / Très différente de nous autres*

Face à elle entre Gaston qui sera un prince charmant dans son apparence mais dont on comprend immédiatement la caricature qui en est dressée : musculature imposante, voix d'opéra : il est le prince en puissance. Gaston s'arrête à la beauté de Belle pour décréter qu'elle est celle qu'il veut épouser. À aucun moment il peut imaginer qu'ils n'ont rien en commun. Ce sont les paroles « *[Belle] is beautiful as me* » (« Belle est aussi belle que moi ») face au miroir avec une emphase sur le « *as me* » qui présente le personnage et son narcissisme. Sa déclaration de la plastique de Belle comme seul intérêt pour faire d'elle un objet de collection le présente comme une version satirique du prince charmant. La musique entre dans ce jeu satirique par une écriture très marquée (« *character writing* » (« écriture collée au personnage ») comme l'appelle Alan Menken²³⁸) où la dimension héroïque des cuivres, dans la rythmique et dans le son, met en scène ce second degré à laquelle s'ajoute la voix opératique qui, en exagérant l'assurance et la puissance de la voix, renforce le personnage à l'égo démesuré complètement à côté des enjeux de l'héroïne :

[GASTON, parlant]

The most beautiful girl in town / La plus belle femme de la ville.

[LEFOU, parlant]

I know, but- / Je sais mais —

[GASTON]

*That makes her the best. / Cela fait d'elle la meilleure.
And don't I deserve the best? / Et est-ce que je ne mérite pas le meilleur ?*

²³⁸ Interview d'Alan Menken dans « *Theater Talk* » le 20/05/2011, enregistrée à *CUNY TV in The Graduate Center of University of New York*.

À l'humour qui se dégage des paroles de Gaston malgré lui, on ajoutera les trois demoiselles qui dans le dessin semblent tout à fait interchangeable et niaises, faisant plutôt penser à une projection fantasmée du comportement attendu par Gaston lorsqu'il a affaire à une femme. Celle-ci chanteront, en chœur :

Look there he goes / Regarde le voilà
Isn't he dreamy? / N'est-il pas merveilleux ?
Monsieur Gaston / Monsieur Gaston
Oh he's so cute! / Oh, il est trop mignon !
Be still my heart / Mon cœur s'emballe
I'm hardly breathing / Je respire à peine
He's such a tall, dark, strong / Quelle grande, sombre, forte
and handsome brute! / et imposante brute !

Ce comportement de Gaston sera confirmé dès la reprise de la chanson de Belle après qu'elle a rejeté sa demande en mariage. Cette fois-ci le ton de l'héroïne est ironique. Elle se met en scène comme la femme de Gaston « *Madame Gaston, can't you just see it ? Madame Gaston, his little wife* » (« Madame Gaston, ne le voyez-vous pas ? Madame Gaston, sa petite femme »), avec un sarcasme dans la voix soutenue par des percussions et des cordes en pizzicati. Cette ironie dans le phrasé et la musique permet une réaffirmation de ses rêves et où elle poursuit la seconde partie de ce numéro dans un élan lyrique digne de l'introduction de *La mélodie du Bonheur*²³⁹, avec cette ouverture du cadre dévoilant une grande prairie scintillante sur une envolée des cordes en souhaitant : « *I want adventure in the great wild somewhere, I want it more than I can tell* » (« Je veux de l'aventure dans la grande nature quelque part, je le plus que je ne saurais l'exprimer ») ; puis avec retenue offrant une intimité beaucoup plus grande — y compris de l'orchestre — « *And for once it might be grand / To have someone understand* » (« Et pour une fois il serait bien / d'avoir quelqu'un qui me comprenne ») ; avant de conclure sur un phrasé dont l'emphase des cordes rythme ce désir d'ailleurs, cette assignation qu'elle refuse : « *I want so much more than they've got planned...* » (« Je veux tellement plus que ce à quoi on me destine »). À cela nous pouvons ajouter l'interprétation de Sharon D. Downey sur ce numéro qui participe à

²³⁹ *The Sound of Music (La Mélodie du Bonheur)*, de Robert Wise, 1965.

cette force de la voix de Belle qui, dans son lien à la musique et à l'animation, rêve d'un ailleurs :

De plus, quand Belle domine l'écran, la toile de fond du film prend de la hauteur avec énergie et grandeur, et sa chanson finale est accompagnée par le panoramique de la caméra sur la noble campagne, intimant une affirmation réciproque des deux. Son monde animé est vivant, électrique, et plein d'espoir ; ses couleurs scintillent avec détail. Cependant, ce monde est insuffisant car elle y reste isolée ; à l'extérieur de ses frontières, elle reste confinée²⁴⁰.

L'interprétation vocale qui peut faire « toute la différence du monde »

Le numéro musical « Something There » est très important car il arrive au milieu du film, juste après la scène de la bibliothèque où la Bête fait la surprise d'offrir la bibliothèque (nous y reviendrons). Ce sera le moment de bascule dans le rapport des personnages : la Bête se demande si l'espoir que Belle tombe amoureuse peut exister et Belle s'interroge sur ce qu'elle voit derrière les apparences de la Bête, se rappelant son roman où le prince charmant n'apparaît aux yeux de l'héroïne qu'au troisième chapitre. Ce numéro musical est important pour trois raisons : la première est que les personnages ne chantent pas, ou plutôt, nous ne les voyons pas chanter. La deuxième raison est que nous entendons également la Bête chanter, ce sera la seule fois. Enfin la troisième raison est le phrasé de Belle, qui nous rappelle l'importance de l'interprétation au-delà de la partition.

La mise en scène choisit de faire chanter les protagonistes de façon invisible. Aussi, lorsque nous entendons la Bête, nous entendons la voix qui résonne en lui à l'instant du numéro et qui ressemble à une voix de jeune homme, dépouillée du côté « bestial » de sa voix parlée. Cette voix que nous entendons passe par son regard car

²⁴⁰ Sharon D. Downey, « Feminine Empowerment in Disney's *Beauty and the Beast* », *op. cit.* p. 196. « Furthermore, when Belle dominates the screen, the filmic backdrop takes on heightened energy and grandeur; and her song's finale is accompanied by camera work that pans the noble countryside, intimating reciprocal affirmation of both. Her animated world is alive, electric, and hopeful; its colors sparkle with detail. However, this world is insufficient for within it she remains isolated; outside of its boundaries, she remains restricted ».

c'est dans les grands yeux bleus de la Bête (Figure 33) que nous comprenons le mieux le sens de ses paroles : la Bête retrouve son humanité.

« Illustration retirée »

B&B fig. 33 - 00 : 55 : 29

Revenons à Belle, pour qui le chant sera basé sur le même procédé : un numéro dans lequel elle ne chantera pas explicitement, mais où nous l'entendons. Nous pouvons donc déjà poser le fait que l'expression d'une voix est possible sans son expression diégétique, et que la voix et le regard son ici intimement liés. Si Belle garde son chant pour elle, c'est son regard qui devient particulièrement expressif avec des variations très franche dans l'animation de son visage et particulièrement de ses yeux (Figure 34). Il est ainsi possible de comprendre son souhait de se soustraire au regard de la Bête lorsqu'elle se cache derrière l'arbre pour ne pas se trahir lorsqu'elle réalisera peu à peu « ce qu'elle n'avait pas vu en lui ». Dans la mise en scène, cette peur de se trahir se traduit par un regard en coin de Belle à la Bête avant qu'elle ne se cache derrière l'arbre (Figure 35).

« Illustration retirée »

« Illustration retirée »

B&B fig. 34 - 00 : 54 : 49

B&B fig. 35 - 00 : 55 : 31

Il y a donc un regard avant le pont musical et un regard après celui-ci. C'est dans ce pont musical qu'elle fait le lien : elle vit l'aventure dont elle a rêvé. Peut-être est-il réellement le prince, l'ami qu'elle appelait de ses vœux dans la reprise chantée du morceau « Belle » ? C'est cette réalisation par le chant qui fait basculer son attitude et qui entraînera le début de leur amitié. Ensuite, ce qu'elle chante, et la *façon* dont elle le chante est absolument déterminant, car il s'agit à nouveau *d'emphase* qui, nous rappelle Stanley Cavell, « peut faire toute la différence du monde ». Le pont musical chanté par Belle est le suivant :

New, and a bit alarming / Nouveau, et un peu alarmant
Who'd have ever thought that this could be? / Qui aurait pensé que cela possible ?
True, that he's no Prince Charming / Il est vrai, il n'a rien d'un Prince Charmant
But there's something in him / Mais il y a quelque chose en lui
that I simply didn't see / que je n'avais simplement pas vu

C'est à cette occasion, rappelle inlassablement Alan Menken, que Howard Ashman donnera comme indication à Page O'hara de chanter le pont comme Barbra Streisand²⁴¹, ce qui fera pousser l'interprète de Belle à l'accentuation « *alArming* » (« alarmant »), avec un léger retard avant de le prononcer, mettant en avant ce mot, qui devient le point de bascule que nous évoquions plus tôt. C'est un sentiment indescriptible qui est chanté ici, car c'est la confrontation de ce qu'elle croit entrevoir dans le regard de la Bête ([Figure 36](#)) avec le roman d'aventure dont elle chantait les louanges ([Figure 37](#)). C'est ce mélange complexe d'émotions qui s'engouffre dans ce pont musical où se fait entendre cette révélation. Cette bascule est d'ailleurs visible dans le dessin des regards de Belle et du fait qu'elle découvre sa capuche après cet aveu ([Figure 38](#)). C'est la mise à nu de son visage et donc de son regard qu'elle accepte. L'emphase sur le visage de Belle et de son regard posé sur la Bête ([Figure 39](#)), c'est le choix de notre alternative compositionnelle dans la séquence en tension. C'est faire résonner le potentiel du numéro « Something There » que nous venons de déplier. Nous redonnons une force à un « détail » qui recrée alors un « réseau

²⁴¹ « *Tell Page : Streisand* ». Howard Ashman étant hospitalisé, il donne ses indications par téléphone lors de la session d'enregistrement du morceau. Alan Menken l'évoque notamment dans les bonus du DVD : *Aladdin Special Edition DVD - Special features : Alan Menken : Musical Renaissance Man* - (sorties U.S et Canada seulement).

signifiant » pour reprendre les mots de Stanley Cavell²⁴².

« Illustration retirée »

« Illustration retirée »

B&B fig. 36 - 00 : 55 : 31

B&B fig. 37 - 00 : 55 : 35

...« *alarming* »...

« Illustration retirée »

« Illustration retirée »

B&B fig. 38 - 00 : 55 : 41

B&B fig. 39 - 00 : 55 : 52

Si l'adaptation en P.V.R. de 2017²⁴³ semble être une reprise calquée que la version animée de 1991, les « détails »²⁴⁴ ne sont pas anodins. Emma Watson interprète

²⁴² Si Stanley Cavell parle plutôt de mots apparemment anodins à la première lecture, qui deviennent signifiant sous le regard du critique, nous pensons que l'emphase musical, sous notre regard critique de notre recomposition musicale qui nous force à une relecture du film pour mieux en cerner les enjeux, permet de s'inscrire dans ce qu'il appelle le « réseau signifiant ». Voir des mots pour une conversation », *op. cit.*, p. 19.

²⁴³ *La Belle et la Bête (Beauty and the Beast)*, réalisé par Bill Condon, 2017.

²⁴⁴ Au sens proposé par Stanley Cavell : où les détails du film sont un réseau d'évènements signifiants, comment certains gestes, certaines couleurs, certains traits sont *accentués* et surtout, quels sont les rapports qui les lient : nous revenons encore une fois à ce que défend Stanley Cavell sur l'importance des accents. Comme l'explique Cavell (en prenant l'exemple de *It Happened One Night*, de Frank Capra, 1934) :

« Notre tâche de critique est de découvrir pourquoi ils utilisent leur temps ainsi, pourquoi ils disent les choses qu'ils disent. À moins de nous occuper de ces films en détail, il ne faut pas nous attendre à savoir ce qu'ils sont, à connaître leur cause », in CAVELL Stanley, « Introduction : des mots pour une conversation », *op. cit.* p. 13.

Belle, et dans le numéro « Something There » nous constatons que la temporalité est gérée différemment. La version P.V.R. propose un numéro musical qui exprime un temps long car on y voit différents moments comme le nettoyage de la bibliothèque, les scènes de repas ou encore les passages dans le jardin. Il s'agit d'explicitier la prise de conscience de Belle dans le rapport qu'elle a vis-à-vis de la Bête avant le numéro. Cela se produit au moment où elle prend la main de la Bête pour lui montrer comment calmer le cheval et partant de là, le numéro diffuse la prise de conscience de l'héroïne. C'est au moment du contact des mains et des regards gênés que l'emphase musicale a lieu. Ainsi, le mot « *alarming* », s'il est tout de même chanté différemment par Emma Watson, probablement pour en garder un héritage interprétatif, perd de son sens. Il est chanté de façon totalement asséchée par rapport à l'emphase lyrique de Page O'hara et le lien avec l'avant et l'après n'est absolument pas significatif. Dans la version animée, Belle se soustrait au regard de la Bête et cachée derrière l'arbre, chante ce pont. C'est lorsqu'elle aura passé ce passage que son visage se transfigure, qu'un sourire franc apparaît et qu'elle retire sa capuche pour regarder à nouveau vers la Bête. Dans le cas du film en P.V.R., Belle a déjà résolument changé d'attitude (et ce dès le premier couplet) et elle regarde la Bête sans se soustraire à son regard, mais en l'observant depuis le château avec une vue surplombant les jardins où la Bête promène le cheval.

Dans le film en P.V.R., il semble que le numéro musical du film tend à rendre Belle plus active et plus volontaire, et la mise en scène la place toujours en hauteur par rapport à la Bête (en haut du pont lorsqu'elle entame le premier couplet, en haut de la salle du bal lorsqu'elle le regarde dans la cour, sur l'échelle lorsqu'ils sont dans la bibliothèque), mais la relation basée sur la tension des regards n'existe alors plus, et c'est probablement ce qui contraint les deux protagonistes à chanter de façon visible dans cette version P.V.R. De cette contrainte découle alors le fait que la Bête ne chante plus avec une voix dépouillée de bestialité comme dans la version animée, et l'on s'interroge alors sur l'expression de la voix. Si la Bête et Belle font entendre leur voix, de façon *a priori* similaires, force est de constater que la version animée en propose une subtile et plus complexe. En laissant l'espace à une grandeur des sentiments l'emphase est mise dans le film d'animation, non sur un évènement tactile puis d'une succession

d'évènement vécu ensemble comme dans le cas du film en P.V.R., mais sur une *prise de conscience*. Enfin, et surtout, si la dimension tactile n'entre pas en compte dans le film d'animation, c'est parce que l'« évènement » déclencheur de cette chanson et de la relation à venir ne sera pas une action de Belle mais une action de la Bête : celle de la découverte de la bibliothèque. Si le film d'animation met l'emphase sur cet évènement, c'est parce qu'il est le premier évènement qui marque l'altruisme de la Bête, celui d'un cadeau réfléchi. C'est par ce geste que la Bête entame une première étape de sa transformation. Et c'est parce qu'existe cette étape que Belle peut en prendre conscience. Belle voit les changements, mais c'est la Bête qui les opère, contrairement au film en P.V.R. où il semble que Belle les note après les avoir induits : dans le premier cas, Belle/O'hara n'est pas passive, elle a le pouvoir de *voir* les gens, pour ce qu'ils sont ; là où le film décide de faire l'impasse sur cette espace puisque si Belle/Watson provoque les changements elle ne les voit pas forcément car ici, l'histoire de la Bête ne s'écrit pas : il n'y a pas d'altruisme. En effet la scène de la bibliothèque arrive sur un hasard de leurs déambulations où la Bête n'avait pas conscience au préalable de l'importance de la lecture pour Belle. Le choix est donc de rester au plus proche des actions dramatiques pour faire de Belle une héroïne « active » à tout prix, au détriment de la puissance de son regard et de sa voix.

Après avoir suivi Belle jusqu'au numéro « Something There », comment ne pas voir alors l'héroïne de *Little Shop of Horrors*, Audrey, qui traverse l'héroïne de Disney ? Que ce soit la version scénique du *off-Broadway* ou l'adaptation au cinéma, Audrey aura un changement de voix décisif, puissant. La voix dont nous parlons est son chant, mais plus encore les inflexions de son interprétation. De sa « *I Want Song* » « Somewhere That's Green » où discrètement nous pouvons entendre quelques notes chantées avec chaleur qui échappent à la dévalorisation constante qu'elle s'inflige, à sa libération dans « Sudden Seymour », Audrey retrouve *sa* voix. C'est dans une bascule de l'interprétation, c'est une version scénique et grandiose du « *ALArming* » de Belle qui offre ce tournant dans le film : une reconquête d'estime, un nouveau regard sur le monde, un espoir. Pour Belle, l'espace est plus intime lors de son chant mais nous retrouvons également la puissance d'un chant contenu puis libéré dans un jeu de mise

en scène très sobre mais signifiant (lorsqu'elle est adossée à l'arbre, qu'elle enlève sa capuche, puis qu'elle glisse un regard vers la Bête) qui s'inscrit dans une théâtralité probablement inspirée d'un espace scénique. À cela s'ajouterait les forces proprement cinématographiques, à savoir un plan plus serré de Belle, pour mieux apercevoir le jeu des mains qui hésitent, ou encore la transformation de son regard qui n'est possible dans ces proportions que par la spécificité de l'animation. Sans oublier bien sûr le fait qu'elle ne chante pas de façon visible, contrairement au film en P.V.R.

Le film d'animation fait le choix de « moments », ou d'« événements » bien plus signifiants que le film en P.V.R. car ce dernier tente de construire une héroïne par des actions qui seraient immédiatement lisibles et qualifiables, comme l'action de lire un livre et son temps de lecture effectif à l'écran par exemple. Dans cette nouvelle version on accentue les instants où Belle est en contact avec la bibliothèque mais l'emphase sur la séquence de la découverte du lieu est beaucoup moins significative. La mise en scène propose également un instant où Belle s'émerveille mais il est bref car les mouvements de caméra ne donnent pas la sensation de vertige présente dans le film d'animation. L'emphase musicale est également moins importante par le temps de développement musical qui ne permet pas d'affirmation thématique, mais également par la différence d'orchestration. Dans le film en P.V.R., nous entendons un *crescendo* de l'orchestre et un contrechant discret au moment où Belle découvre la bibliothèque. Dans le film d'animation, le thème musical s'échange entre les cuivres et les cordes puis de façon plus intimiste les trompettes. Toute cette thématique musicale s'entremêle également à la voix de Belle qui s'exclame et dit « *I can't believe it!* ». Dans le film d'animation, même si nous ne la voyons plus lire ensuite, nous comprenons que cette bibliothèque est un cadeau qui la rend heureuse et qu'elle confirme l'importance de la lecture à ses yeux. Comprendre dans cette séquence par exemple l'importance de la lecture pour Belle, de son émerveillement devant cette bibliothèque, c'est accepter de lire la promesse cinématographique des puissances qu'elle dégage, des virtualités inscrites dans la puissance de sa mise en scène, dans le jeu de ses couleurs, de sa musique, de ses emphases. Comprenons ici par exemple le « moment » de la révélation comme un point culminant parce qu'il est à *ce moment*. Ce n'est pas un sentiment qui arrive *par hasard*,

il est construit, et trouve son apogée à cet instant, dans la complexité des sentiments humains : dans la possibilité qu'ils soient tiraillés et construits sur une histoire déroutante. Autrement dit, l'emphase, n'est pas tant une révélation arbitraire, mais le *moment* d'un choix. Il en est de même dans le numéro « Something There » lorsque Belle accepte, dans le tiraillement qui était le sien, qu'elle peut à présent faire confiance à la Bête. Elle fait le choix, comme Audrey, d'un nouveau chapitre de son histoire, loin de la grande détresse qui était la sienne lors de son arrivée au château où, tombant en sanglot sur son lit, ses pleurs, portée par l'élan musical, traversaient les murs du château pour nous faire vivre la dimension tragique de la séquence : Belle, isolée dans une chambre de cet immense château plongé dans la nuit enneigée.

La question de l'incarnation

Le numéro musical — la voix

Comme nous l'avons vu plus tôt, la méthodologie d'analyse que nous défendons est celle qui ne se base pas sur la stricte analyse de la partition musicale. C'est dans le rapport aux autres éléments du complexe audio-visuel qu'émerge notre interprétation. De plus, nous prêtons une attention aux couleurs musicales que nous tentons de décrire au-delà d'une analyse formelle de l'orchestration. Ces couleurs orchestrales sont nuancées lorsqu'elles nous les appréhendons dans le cadre d'une analyse audio-visuelle. Les cuivres, dans leur phrasé et leur inscription dans les différentes séquences participent à des intentions très différentes à travers le film. La section des cuivres qui introduit Gaston dans le numéro musical de Belle pour en donner immédiatement la dimension exagérée du personnage par exemple, a une couleur très différente de la trompette solo qui surgit dans la dernière reprise du thème musical lorsque la Bête offre la bibliothèque à Belle. Ces deux exemples sont encore différents du finale du film qui met en scène la transformation de la Bête avec un thème orchestral où les cuivres jouent à pleine puissance le thème musical, entrelacé aux effets visuels. Ces différentes couleurs sont liées à l'écriture musicale et aux éléments du complexe audio-visuel, mais

également à l'interprétation musicale. Cette importance de l'interprétation musicale est particulièrement importante concernant les chants des héroïnes car elles participent à l'emphase de ce qui contenu dans le discours musical. L'analyse des numéros musicaux pose la question importante du rapport entre les mots et la musique, puisqu'il s'agit dans le film d'un instant privilégié entre le travail du parolier et du compositeur. Espace d'autant plus intéressant que l'on connaît à présent le rôle important d'Howard Ashman au sein de la production des films qui nous intéressent. Même s'il n'est pas directement question du film musical ou de Broadway, le chapitre sur la chanson, que propose Lawrence Kramer dans son ouvrage *Music and Poetry: The Nineteenth Century and After*²⁴⁵, soulève plusieurs points qui nous semblent intéressants. En parlant du rapport entre poésie et musique dans le *Lied*, il s'appuie notamment sur la pensée de Edward T. Cone et Suzanne Langer pour développer son argumentaire.

La musique s'approprie la poésie en l'affrontant, phonétiquement, dramatiquement et sémantiquement : et cette compétition est ce qui conduit et façonne la chanson. Comme Cone l'observe, le compositeur doit considérer comme non pertinent tout élément qui ne peut être perçu dans sa propre lecture. Mais cet acte d'exclusion est un processus audible dans la musique, et cette présence évoque nécessairement au spectateur une contre-lecture qui semble irradier du poème en train d'être approprié par la musique, à ce que le poème « veut vouloir dire ». La chanson est ainsi autorisée à être ce que le poème « veut vouloir dire ». La chanson est ainsi autorisée à faire cette lecture seulement par violation d'une autre lecture — à moins que le compositeur veuille vraiment écrire une note de bas de page. Et cela, bien sûr, serait une sorte de lecture en elle-même²⁴⁶.

L'auteur explique ici que le compositeur peut, en travaillant musicalement les mots, décider d'une orientation possible de ces mots. En outre, la musique et le chant peuvent donner une toute nouvelle résonance aux mots, soit par un changement de direction musicale s'éloignant des mots qui lui offrirait une position satirique ; soit par

²⁴⁵ Lawrence Kramer, chapitre 5 « Song », p. 125 à 170, in KRAMER Lawrence, *Music and Poetry: The Nineteenth Century and After*, Berkeley, University of California Press, 1984

²⁴⁶ *Ibid.* p. 127.

« *The music appropriates the poem by contending with it, phonetically, dramatically, and semantically; and the contest is what most drives and shapes the song. As Cone observes, the composer must consider as irrelevant whatever cannot be realized in his reading. But this act of exclusion is an audible process in the music, and its presence necessarily evokes the spectator of a counter-reading that seems to radiate from the poem being appropriated, to what the poem "wants to say." The song is thus permitted to be what the poem "wants to say". The song is thus permitted to make its reading only by violating another reading — unless the composer really does want to write a footnote. And that, of course, would be a kind of reading in itself.* »

un appui qui pousserait à une lecture extrêmement premier degré ; soit par un appui suffisamment exagéré pour que la parodie soit immédiatement perceptible ; ou encore par exemple un espace musical qui se refuserait à orienter le texte pour le rendre ainsi ouvert aux interprétations multiples. Les séquences en tension, du moins pour *La Petite Sirène* et *La Belle et la Bête*, sont des séquences qui ont dû être retravaillées par le compositeur²⁴⁷. De fait, la divergence est notable, et si cette réécriture semble être une contrainte compositionnelle, peut-être que le processus de la chanson — qui est créée et qui impulse le reste des composantes du film — est un espace moins contraint par les studios ? En parlant de ce jeu entre les mots et la musique, Lawrence Kramer ajoute que depuis la Renaissance,

les chants de l'art classique renforce la tension entre les mots et la musique de deux façons fondamentales : premièrement en adoptant une logique d'intonation qui présente la voix comme un instrument à hauteurs précises [*tuned instrument*] plutôt qu'à une source d'énonciation ; et deuxièmement, en ouvrant la possibilité d'une réponse musicale à la poésie de façon suffisamment complexe qui permet de soulever les questions d'interprétation²⁴⁸.

Ajoutons qu'en plus du discours musical qui oriente ces mots, le lien au complexe audio-visuel participe à l'interprétation de la séquence et aux rapports entre les protagonistes dont la voix est composante essentielle car elle est le lien entre la musique et les mots. Les choix d'interprétation sont autant de choix d'emphases qui dessinent le texte ; et se faisant, dessinent également ses liens avec l'animation (ses mouvements et ses couleurs). Nous l'avons vu, que ce soit Belle/O'Hara ou Belle/Watson, une emphase est mise sur le mot « *alarming* » dans le numéro musical *Something There*, mais l'interprétation dans le chant est très différente entre les deux versions. À cela s'ajoute la différence de mise en scène où Belle/O'Hara se cache pour

²⁴⁷ Voir ci-dessus le passage sur les séquences en tension (5.2). Même si pour *Aladdin*, la séquence que nous travaillons n'a pas été initialement été pensée comme musicale, nous avons expliqué que le cas de ce film était plus compliqué dans la mesure où la structure du film est complètement éclatée. Nous pourrions d'ailleurs poser comme hypothèse que les difficultés de production et la grande révision du travail d'Ashman-Menken à la suite du décès du parolier ne sont peut-être pas étrangère à une construction beaucoup plus effacée du personnage de Jasmine (par rapport aux personnages d'Ariel et de Belle).

²⁴⁸ Lawrence Kramer, *Music and Poetry: The Nineteenth Century and After*, Berkeley, *op. cit.* p. 129. « *the classical art song heightens the tension between words and music in two fundamental ways: first by adopting an intonational manner that presents the voice as a precisely tuned instrument rather than a source of utterance; and second, opening the possibility of a musical response to the poetry that is complex enough to raise questions of interpretation* ».

ne pas être vue par la Bête, là où Belle/Watson observe la Bête par la fenêtre. Si le discours musical offre une orientation des mots, son lien à l'interprétation est déterminant. Ursula qui veut la voix d'Ariel, cela n'a rien d'innocent. Pour le duo Ashman-Menken, cette question semble déjà se poser dès leur première collaboration, pour *The Little Shop of Horrors*²⁴⁹, puisque le chant étriqué et timide de Audrey, va se transformer en voix affirmée : elle prendra de l'assurance et (littéralement dans la mise en scène) de la hauteur : figure même de cette bataille de l'estime de soi.

La libération du personnage par la libération de sa voix — Audrey dans *Little Shop of Horrors*

Comme esquissé plus tôt, *Little Shop of Horrors*²⁵⁰ est un film important. L'adaptation pour le grand écran nous permet de voir et d'entendre le travail du duo Menken-Ashman sur les numéros musicaux et notamment la chanson « Somewhere That's Green », où Audrey chante son rêve d'un ailleurs. Cet ailleurs est celui d'une vie totalement normative, avec une maison, un jardin, un toaster²⁵¹. Une vie où elle serait incluse dans la société, une vie dans laquelle elle serait aimée par « *a nice little guy* » (« Un sympathique jeune homme »). Une vie où elle ne serait plus abusée et rabaisée par « *a semi-sadist* » (« un semi-sadique »).

Le travail de la voix devient un point central du film, puisqu'elle parlera (et chantera d'ailleurs sa chanson « Somewhere That's Green »). Timide et mal assurée, sa voix étriquée, beaucoup trop aiguë qui sera la sienne est le reflet de l'image qu'elle a d'elle-même. Au moment du duo avec Seymour²⁵², lorsqu'il lui avoue son amour et le fait qu'il l'a toujours respectée, elle se met à chanter et sa première phrase, en se levant est : « *Nobody ever treated me kindly* » (« Jamais personne ne m'a traitée gentiment »). Ce n'est pas tant la phrase en elle-même que le changement de voix absolument

²⁴⁹ Dans la version du film de 1986 réalisé par Frank Oz (scénario de Howard Ashman), adapté du musical de Broadway écrit par Howard Ashman et dont les chansons sont composées par Alan Menken.

²⁵⁰ *The Little Shop of Horrors*, op. cit.

²⁵¹ Voir le documentaire *Howard*, op. cit.

²⁵² Voir la chanson « Suddenly Seymour », dans le film *The Little Shop of Horrors*, op. cit.

déroutant d'Audrey qui est décisif dans ce numéro musical. Sa voix n'est plus perchée et mal assurée, elle devient une voix dont le registre lui offre un confort de chant : sa voix retrouve sa juste place, et la voilà réincarnée. Sa voix continue d'être la vision qu'elle a qu'elle a d'elle-même, et sa voix évolue lorsque l'héroïne est confronté à un changement majeur dans sa vie. Dans la mise en scène, le fait qu'elle monte ces marches pour reprendre le refrain en surplombant la scène, le chant se libère complètement car *elle* se libère complètement.

L'importance de la voix, dans ses couleurs et ses variations, ne sont pas des éléments inscrits dans la notation musicale, mais se révèlent à l'interprétation comme des éléments indispensables à la compréhension du film. Car, comment comprendre Audrey si notre attention se limite à la partition ? Comment appréhender ce changement d'état si notre attention passe à côté du grain de la voix, de l'énergie qui se libère dans le chant et dans le jeu, dans les tremolos qui sont dans les premiers instants bien plus des tressaillements et un manque d'assurance que de réels trémolos qui emplissent l'espace ? Ce travail sur la voix est un élément central de notre réflexion car elle nous aidera à penser les désirs d'ailleurs des trois protagonistes que nous suivons : Ariel, Belle et Jasmine. Cette idée de la « *leading lady* » qui anime Howard Ashman passe par les numéros musicaux et par l'attention portée à l'interprétation, particulièrement les variations d'intensité et de la théâtralité de l'instant.

La voix est l'incarnation évidente de l'espace que le personnage occupe et dans le cinéma d'animation cette dimension est d'autant plus cruciale car la voix est le lien direct au corps et à sa matérialité. Cette incarnation est probablement d'autant plus importante dans l'espace du numéro musical car comme l'énonce Lawrence Kramer,

d'un point de vue phénoménologique, la chanson est une dissociation partielle du langage : un relâchement de la phonétique et de l'articulation syntaxique et une dissolution du langage dans son origine physique, l'expression²⁵³.

C'est dans le phrasé particulier du « *alArming* » de la chanson « *Something There* » qu'il est possible de comprendre la prise de conscience de Belle, du lien à sa

²⁵³ Lawrence Kramer, *Music and Poetry: The Nineteenth Century and After*, Berkeley, *op. cit.* p. 130. « *From a phenomenological standpoint, song is a partial dissociation of speech: a loosening of phonetic and syntactic articulation and a dissolving of language into its physical origin, vocalization* ».

toute première chanson : c'est dans l'intonation et la couleur de la voix que ce pont musical prend tout son sens, révélant le désir de sentiments qui n'osent pas encore s'affirmer ailleurs que dans sa voix à cet instant. Ce n'est pas le mot ou la phrase qui nous accroche ici, mais bien la dynamique du chant, cette poussée vocale qui donne le sentiment d'une ouverture, d'une lumière. Citant Schoenberg, Lawrence Kraemer nous offre une description et une interprétation très fortes du lien entre la voix et l'incarnation des personnages :

Schoenberg lui-même a déclaré un jour que la chanson est l'imitation du mouvement rythmique entre les hauteurs qui caractérisent la voix dans les discours expressifs. S'il a raison, alors le chant est par essence une stylisation du son et du ressenti de son moi intérieur dans sa transparence et son ouverture²⁵⁴.

Concernant la voix de la Bête, elle n'est plus bestiale lorsque nous l'entendons dans le numéro musical « Someting There » et nous percevons une voix humaine beaucoup plus douce. C'est la première fois que nous l'entendons ainsi, et cela passe par sa voix intérieure car nous ne voyons pas la Bête chanter. La couleur de sa voix est déterminante parce qu'elle révèle un homme derrière la Bête, à travers sa voix et son regard, intimement liés. C'est une voix très différente de celle de Gaston qui a une voix d'opéra et qui en joue. C'est ce qui lui donne sa superbe et qui participe finalement à dépeindre la caricature qu'est son personnage : son dessin, ses attitudes, ses actions ou ses réactions s'entremêlent à cette voix qui façonne un personnage à l'égo démesuré, et particulièrement dangereux.

Refuser la voix de Belle c'est refuser la puissance de transformation de son regard.

Nous l'avons évoqué plus tôt, il est difficile pour les analyses de se pencher sur la question : « pourquoi la Bête se transforme ? », car il faudrait pour cela faire le

²⁵⁴ Lawrence Kramer, *Music and Poetry: The Nineteenth Century and After*, Berkeley, op. cit. p. 131. « Schoenberg himself once claimed that song is a rhythmic imitation of the movement between pitches that characterizes the voice in expressive speech. If he was right, then song is in essence a stylisation of the sound and feel of the self in its openness ».

cheminement interprétatif qui a été le nôtre. Accepter de croire au personnage de Belle puis de la Bête et accepter que le récit est à ce moment incohérent vis-à-vis de ses personnages. Si l'emphase musicale n'avait pas voulu forcer une réécriture des personnages nous aurions compris aisément que c'est à travers le regard de Belle que la Bête se transforme, ou plutôt que cette transformation n'est finalement qu'une actualisation de ce que la Bête est déjà devenue : humaine. Ainsi, Sharon D. Downey enjambe le problème en disant simplement que « soudain » la Bête se transforme par magie²⁵⁵.

Ce problème a voulu être « réglé » par la version du film en P.V.R. puisqu'au moment où Belle avoue son amour, cette fois-ci avec une emphase musicale, la fée apparaît et transforme la Bête (la fée est présentée dans l'introduction du film d'animation et du film en P.V.R. et elle avait condamné le prince à devenir une Bête pour lui avoir refusée l'hospitalité). Ce sont donc les mots de Belle qui déclenchent un processus magique initiée par la fée qui fait alors de la transformation de la Bête une opération extérieure au regard de Belle. C'est donc l'importance de l'amour qui *transforme* la Bête (opérée par la fée), là où le film d'animation pointe une force du regard sur la notion d'humanité et de monstruosité puisque Belle ne transforme pas la Bête, elle le *voit* pour ce qu'il est devenu, c'est-à-dire un humain à nouveau. Le film en P.V.R. fait donc une moitié du chemin en reconnaissant l'absence d'héroïsme de la Bête, même si là encore, le scénario tend à restreindre la portée des significations. En effet, lorsque la Bête épargne Gaston, elle répond aux supplications « *please Beast* » (« pitié la Bête ») par une phrase calme et décidée : « *I'm no Beast* », avant de relâcher son étreinte. L'interprétation de la version animée est là en partie similaire à la version P.V.R. par ses actions et sa prise de conscience lors de son duel. Nous comprenons bien que le héros n'est plus une Bête. Mais la version animée joue sur la transformation du visage de cette dernière en musique et sans aucune parole. C'est dans ce moment de révélation que nous pouvons ouvrir une interprétation plus complexe : celle d'une Bête

²⁵⁵ Sharon D. Downey, « Feminine Empowerment in Disney's Beauty and the Beast », *op. cit.*, p. 204 « *Suddenly, a magical conversion ensues as the Beast metamorphoses back into human form* » (« Soudain, une transformation magique s'ensuit avec la métamorphose de la Bête qui reprend sa forme humaine »).

qui reprend ses esprits et qui, loin d'*affirmer* ne plus être une Bête, se *refuse* à l'être en *espérant* ne plus l'être ; en y *travaillant*. C'est alors un processus long et difficile car c'est une rédemption qui ne se décrète pas, mais qui est espérée. D'ailleurs, dans cet espace de transformation du visage, il est possible d'y déceler un regard d'inquiétude, qui fait également osciller l'interprétation du côté de la peur d'être redevenu un monstre, d'y avoir regoûté, d'avoir replongé en se battant contre Gaston. C'est cette crête d'interprétation plus subtile, mais beaucoup plus significative qui existe dans la version animée, et qui se trouve considérablement réduite dans la version en P.V.R.

Belle, à travers la puissance de son regard, s'exprime, et il ne tient qu'à nous d'y être attentifs, dans le finale du film, mais finalement déjà bien avant, notamment dans une séquence déterminante : celle de la bibliothèque car elle nous aide à réfléchir au lien entre la puissance d'une séquence et sa portée dans l'interprétation ainsi qu'à la quantification des événements à l'intérieur de ladite séquence. Autrement dit, ce n'est pas tant le fait qu'une action sera présente longuement à l'écran qu'elle aura plus de poids qu'un événement glissé de façon plus brève mais plus appuyée dans les emphases de la mise en scène. Pour interpréter cette séquence, revenons au texte de June Cummins, qui est très critique à l'égard du personnage de Belle dans le rapport qu'elle a à l'activité de lecture de Belle. Elle critique la promesse d'une héroïne qui serait construite comme intelligente et passionnée de lecture dans l'ouverture du film, mais dont la lecture se résume ensuite à quatorze secondes, temps trop court qui casse la promesse initiée par le film :

mon point de désaccord est que la propension à la lecture de Belle a finalement très peu de poids dans son développement comme femme intelligente ayant trouvé une validité dans le sens où Belle n'est vue qu'une seule fois en train de lire, et sur un temps très court (exactement quatorze secondes), après qu'il lui soit donné la bibliothèque. On ne sait pas ce qu'elle lit ou ce qu'elle en pense. En fait, [...] cette scène met l'emphase sur la Belle et la Bête en train de lire ensemble, permettant ainsi de développer leur relation plus que cela ne développe l'idée que Belle lit pour

accroître ses connaissances ou son plaisir. Là est l'indication cruciale que la quête de Belle pour de l'aventure et de l'éducation sera avalé par la romance²⁵⁶.

L'argumentaire est basé sur un nombre de lectures ou sur une mention de la part de Belle quant à son plaisir de lire. Faisant cela, il semble que les potentialités du cinéma d'animation et de la musique ne sont pas prises en compte, ne permettant pas de comprendre les emphases qui dessinent des enjeux centraux du film tant pour Belle que pour la Bête. Mais peut-être qu'ici encore la lecture de June Cummins est la conséquence de l'emphase musicale de la séquence en tension qui tend à rendre inaudible la voix de Belle et qui ne rend pas compte de la puissance de ses paroles. Ces paroles qui font alors émerger l'interprétation d'une puissance du regard de Belle. Ce regard qu'elle porte à la Bête et qui évolue tout au long de l'histoire trouve sa conclusion lors la séquence de transformation, devenant l'élément de reconnaissance du prince : « *Belle it's me. - It is you!* » (« Belle c'est moi. - C'est bien toi ! »). Dans la séquence de la bibliothèque, la mise en scène joue sur les lumières lorsque la Bête ouvre les rideaux et que Belle perçoit les changements d'intensité lumineuse malgré ses paupières closes. Lorsqu'elle ouvre les yeux et s'exclame devant la bibliothèque immense, la mise en scène conjugue mouvements de caméra, musique et animation. La caméra opère un travelling mêlé d'un panoramique double (simultanément horizontal et vertical) qui, mêlé aux possibilités de l'animation (le jeu sur les perspectives), offre une bibliothèque démesurément grande. Nous pouvons imaginer que le mouvement de caméra est le même que le regard de Belle : balayant la pièce du regard, jusqu'à atteindre les hauteurs vertigineuses de la bibliothèque. La musique quant à elle offre une variation unique du thème de « Beauty and the Beast » très appuyée qui débute au moment où Belle ouvre les yeux. Le *tutti* orchestral, proposant un thème aux cordes et un contrechant aux cuivres, donne un aspect particulièrement puissant à la scène mettant

²⁵⁶ June Cummins, « Romancing the Plot: The Real Beast of Disney's *Beauty and the Beast* », *op. cit.* p. 25.

« *my contention that Belle's propensity for reading ultimately has little weight in her development as an intelligent woman find validity in the fact that Belle is only once shown reading, for a very little time (exactly fourteen seconds) after she is given the library. We do not know what she is reading or what she thinks about it. In fact, [...] this scene emphasizes Belle and the Beast reading together and thus developing their relationship more than it conveys the idea that Belle is reading to increase her knowledge or pleasure. Here is a crucial indication that Belle's quest for adventure and education will be swallowed by the romance plot* ».

en avant le plaisir évident de Belle. Par la musique et l'animation, la mise en valeur de Belle et de son attrait pour la lecture est beaucoup plus explicite qu'une éventuelle séquence supplémentaire où elle parlerait de ses lectures (d'autant plus qu'elle mentionne déjà sa passion pour les livres dès les premières chansons). La séquence de la bibliothèque entre donc en résonance avec sa passion de la lecture et la Bête ne l'incite pas à la romance (contrairement à ce qui est suggéré par June Cummins), mais lui offre un plaisir qui lui est propre. Comme le résume d'ailleurs très bien Sharon D. Downey :

La Bête offre à Belle un cadeau qui signifie son acceptation et sa compréhension de l'héroïne : la bibliothèque du château. La bibliothèque restaure sa voix rendue mutique plus tôt dans le film²⁵⁷.

S'ajoute à cela la même idée musicale de montée en tension avec les cordes qui éclatent avec le thème, à l'image de la musique lors de la transformation de la Bête, dans le finale du film. Le regard que Belle porte à la bibliothèque est primordial car il est à l'image de celui qu'elle portera à la Bête lors de sa transformation. Plus encore, il semble que c'est Belle qui, par la force de son regard, transforme le château. En effet, lorsqu'elle est emmenée captive à sa chambre, les champs et contrechamps entre Belle et le château présentent des gargouilles grimaçantes dans des couleurs sombres et la musique y est inquiétante. Au contraire, la bibliothèque est le premier moment où elle pose un regard nouveau sur le château (cela entraînera d'ailleurs la séquence du numéro musical « Something There » qui verra un rapprochement significatif des protagonistes). Les couleurs changent complètement, tout comme la musique, et jouent avec l'idée que la bibliothèque baigne dans une lumière nouvelle et vivifiante. Comme nous l'avons évoqué dans le premier chapitre, le directeur artistique du film, Brian McEneaney souligne d'ailleurs cette importance des couleurs et plus encore, du « rapport entre les couleurs », qui fait que l'on « dépasse le domaine visuel pour entrer dans celui de la vie »²⁵⁸.

La conclusion pourrait être qu'au-delà de l'explication narrative, ce n'est pas simplement l'amour réciproque, mais le regard de Belle qui fera changer le château et la

²⁵⁷ Sharon D. Downey, « Feminine Empowerment in Disney's *Beauty and the Beast* », *op. cit.* p. 203. « *The Beast offers Belle a gift signifying his acceptance and validation of her: the castle library. The library restores her previously muted voice* ».

²⁵⁸ Bob Thomas, *L'Art de l'animation, Disney : de Mickey à La Belle et la Bête*, *op. cit.*, p. 168.

Bête. Cette interprétation donne infiniment plus de force à l'héroïne et participe à l'argument de notre alternative compositionnelle. Il semble en effet que la volonté initiale de composition d'Alan Menken tend à donner de la force à Belle, là où la production privilégie une vision affirmée du héros masculin. La séquence étudiée montre le souhait initial du compositeur de mettre en avant une valorisation de Belle dans la scène d'apogée du film. Cela aurait mis en relief l'ensemble des éléments du film dont nous avons discuté, notamment pour faire comprendre l'impact que Belle a sur la renaissance du prince (aussi bien spirituelle que corporelle). Or, la séquence finalement souhaitée par les studios étouffe cette considération à l'égard de Belle, lui faisant subir la séquence du finale plutôt que de lui reconnaître son rôle : celui d'être la force en présence. Nous en revenons à cette idée qu'une posture d'écoute est absolument nécessaire pour en comprendre ici les enjeux. Car seule une posture d'écoute nous permet de comprendre, d'écouter, et d'entendre « son point de vue » :

Il faut trouver le point de vue de la chose, car chaque mode d'existence possède son point de vue. [...] L'importance de la réduction en général, c'est d'instaurer un plan qui rende possible par perception de nouvelles entités. On fait de la réduction une méthode, mais on sait bien que cette méthode a d'abord pour fonction d'agir sur la perception, d'opérer une conversion du regard. Il s'agit de *faire voir*, de rendre perceptible de nouvelles classes d'êtres, invisibles sinon.²⁵⁹

Ce n'est pas tant de nouvelles classes d'êtres qu'il s'agit de « *faire voir* » pour faire apparaître Belle que « de *faire voir*, de rendre perceptible » l'héroïne dans cette séquence pour l'empêcher de disparaître. La grande fragilité d'une héroïne, aussi « *empowered* » soit-elle, est de disparaître l'espace d'un instant, et de se retrouver emportée par la vague du courant contre lequel elle essaye de se battre : celui de son invisibilisation due à la réécriture de son personnage, pourtant construit patiemment, et avec force, pendant tout un film. Les interprétations qui font le choix de rendre cohérent le récit plutôt que le personnage deviennent autant de symptômes d'un film dont la torsion idéologique est une réussite. C'est par exemple la lecture d'Henry A. Giroux, lorsqu'il parle de Belle :

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 41.

Quelles que soit les qualités subversives que Belle personnifie dans le film, elles semblent se dissoudre lorsqu'elles sont focalisées à donner une leçon d'humilité à la vanité des hommes. À la fin, Belle devient simplement une femme dont la vie, encore une fois, n'est valorisée que pour résoudre les problèmes des hommes²⁶⁰.

C'est également l'interprétation que fait June Cummins dans la séquence en tension du film :

Enfin, proche de la fin du film, la Bête se trouve au sol, mourante et Belle pleure, prostrée sur son corps. Alors que certains critiques avaient suggéré un élan féministe dans ce renversement de l'habituel mise en scène du prince embrassant le corps d'une femme blessée ou endormie, l'image semble plus suggérer une Pietà — la mère tenant dans ses bras son fils mourant²⁶¹.

Sa lecture de la séquence privilégie la cohérence du récit qui ferait de la Bête le personnage crucial de cette séquence, en faisant référence à la Pietà, et qui lui permet d'articuler sa critique qui refuse de voir « un élan féministe », pas seulement dans cette séquence, mais sur l'ensemble du film. L'auteure préfère expliquer que Belle n'est pas vraiment une héroïne forte en étant soumise à la romance, et qu'en cela, elle serait finalement dans la même situation passive que Blanche-Neige ou Cendrillon²⁶². En faisant le choix d'une cohérence du récit plutôt que de la cohérence du personnage, le lien avec les autres séquences du film, et particulièrement les numéros musicaux n'existe plus. Par l'emphase musicale qui force l'orientation d'une lecture, la mise en scène scelle le destin du personnage en adoubant une lecture sans équivoque qui casse ainsi toute la construction de Belle. Encore une fois, plutôt que d'accepter que le récit peut être incohérent, les analyses préfèrent soit reconstruire le récit pour le rendre cohérent, soit font le choix d'ignorer les jonctions incohérentes, comme l'analyse de Sharon D. Downey.

²⁶⁰ Henry A. Giroux, « Animating Youth: the Disnification of Children's Culture », *op. cit.*
« Whatever subversive qualities Belle personifies in the film, they seem to dissolve when focused on humbling male vanity. In the end, Belle simply becomes another woman whose life is valued for solving a man's problems ».

²⁶¹ June Cummins, « Romancing the Plot: The Real Beast of Disney's *Beauty and the Beast* », *op. cit.*, p. 26.
« Finally, near the end of the movie, the Beast lies dying and Belle cries over his prostrate body. While some critics have suggested a feminist impulse in this reversal of the customary set piece of a prince kissing the body of a sleeping or wounded girl, the image seems more suggestive of the Pietà— the mother holding her dying son ».

²⁶² *Ibid.*, p. 27. Ajoutons également que nous ne pouvons dresser de comparaisons entre les films de notre corpus et ceux des premiers films de Disney puisque nous n'avons pas fait de travail approfondi sur ces films.

Le seul « tort » de Belle est de ne pas avoir été audible dans cette séquence en tension. Il fallait pourtant tendre l'oreille bien moins loin que pour Ariel, et malgré tout, dans la force de la musique et de ses choix d'emphases, on se perd, et on oublie bien vite. Nous pensons que cette disparition est forcée, et que cette torsion qui l'empêche ici de s'exprimer avec la force qui serait légitime entraîne une lecture du film dont l'équivoque interprétative devient plus difficile. Cela entraîne pour Belle, comme pour Ariel, une lecture force une réécriture de *l'ensemble* de son histoire pour rendre cohérent le récit. Si le sentiment d'incohérence existe, c'est parce que nous refusons d'écouter Belle, nous refusons d'entendre sa voix qui nous aurait fait comprendre pourquoi la Bête se transforme alors en prince : c'est la virtualité que rouvre notre recomposition musicale de la séquence en tension. C'est parce que nous remettons l'emphase sur les paroles de Belle qu'il est à présent possible de réinscrire cette transformation de la Bête dans son regard et de comprendre le film sous cet angle. Peu à peu le château se transforme et s'illumine peu à peu, avec la séquence de la bibliothèque comme étant une étape clé.

Le finale du film en P.V.R., dans la continuité de son choix de rendre Belle active, mais de lui refuser la force de son regard, propose une mise en scène qui opère une relecture du film d'animation. Ce ne sera pas Belle qui rend visible la transformation déjà effective de la Bête mais déclenche l'apparition de la fée. En laissant à la fée la transformation de la Bête, l'interprétation de sa transformation est moins complexe et laisse moins d'espace à un potentiel du personnage de Belle car sa déclaration d'amour vaudra pour *acte* de transformation. Alors que dans la version animée, dans sa version alternative, il est possible de comprendre que Belle *actualise* une transformation qui a déjà eu lieu et qu'elle (et nous) n'avait (n'avions) pas encore vue. Belle a ainsi cette capacité à nous faire prendre conscience de cette actualisation. Elle n'est pas forcément active comme « utile » à la Bête, mais plutôt capable de voir ce que nous refusons tous de voir. Sa résistance face à l'assignation de la Bête et sa capacité à la voir évoluer et se transformer jusqu'à nous la révéler fait de Belle une héroïne résolument puissante, bien plus peut-être, qu'une série d'actions qui la rendrait active mais dont on n'entendrait plus la voix et perdrait la force de son regard (et ce

qu'elle exprime à travers son regard). Autrement dit, elle est capable de rendre l'impossible possible en acceptant de *regarder*. Ce regard devient alors chargée d'une responsabilité éthique face à laquelle nous ne pouvons nous cacher de notre propre monstruosité. Lui soustraire cette voix (et donc le potentiel de son regard) dans cette séquence en tension, c'est refuser d'admettre que le prince charmant « à la Gaston », avec ses attributs, est un danger. Il est une vision dépassée et dangereuse du prince. En revanche, l'altruisme devient fondamental, de même qu'une nouvelle définition de l'héroïsme. Si l'emphase musicale de la Bête redevient héroïque de façon incohérente dans la version définitive du film (V.D.), c'est que le film se refuse à admettre que l'héroïsme peut changer de définition : c'est refuser le fait que la valeur héroïque s'il en est, était de laisser partir Belle, se sachant condamné et que le sacrifice qui en résulterait ne serait ni vu, ni acclamé, ni pleuré.

Si le personnage de Belle est toujours sujet à discussion, une évolution est notable dans sa construction par rapport à Ariel. En effet, nous avons vu qu'une scénariste, Linda Woolverton, rejoint la production pour faire évoluer la représentation de la princesse Disney. L'analyse de Sharon D. Downey qui avance la possibilité d'avoir une lecture féministe de l'œuvre lorsque la musique et l'animation sont prises en compte est également importante. Cela marque une évolution dans la construction des personnages féminins qui semble prendre en compte la critique formulée sur le film précédent. Ajoutons que la voix a une importance considérable. L'interprétation des numéros musicaux en prenant en compte les spécificités vocales comme la couleur de la voix (Gaston et sa voix opératique) ou les inflexions dramatiques (le « *alArming* » de Belle) permet une lecture du film qui s'affranchit de la seule logique du scénario ou des thématiques musicales. C'est grâce à cela que nous pouvons éclairer le film en faisant le lien avec la séquence en tension pour retrouver la voix de Belle permettant une lecture résistante du film, rouvrant ainsi l'équivoque interprétative. Ce chapitre a également été l'occasion de réfléchir à notre inscription méthodologique dans la vaste discipline qu'est la musique de film. Le travail de Kathryn Kalinak nous a permis de réfléchir à la thématique musicale et à ses nuances dans l'interprétation idéologique d'une séquence

dans son rapport au personnage. Les travaux de Chloé Huvet et de Jérôme Rossi nous ont permis de réfléchir à la place de la partition musicale dans l'interprétation d'un film et à ce que les divergences méthodologiques induisent comme divergences interprétatives.

Chapitre 3 : Jasmine

Retrouver la dimension critique et éminemment politique du personnage par l'approche intermédiaire

Du scénario à la musique : une production de film plus chaotique

Aladdin sort en 1992, un an après *La Belle et la Bête* et nous découvrons une nouvelle princesse Disney, Jasmine. Si elle semble moins faire l'unanimité dans les retours critiques, des qualités notables lui sont trouvées comme le note Janet Palmer :

bien que de nombreux critiques ont considéré Jasmine aussi « américanisée » qu'Aladdin et toujours autant ressemblante au « poupon » [*baby-like*] fondue dans le moule des héroïnes Disney précédentes, certains critiques ont trouvé que des éléments de son caractère, comme son « tempérament fougueux » lorsqu'elle défie les souhaits de son père, démontrent une continuité positive de la tendance à la représentation de la femme indépendante illustrée par Belle (dans *La Belle et la Bête*)²⁶³.

Si ces qualités semblent l'inscrire dans la continuité de Belle et d'Ariel, nous verrons qu'une lecture résistante du personnage de Jasmine est plus difficile à cerner lorsque nous essayons de faire une lecture de l'héroïne à travers les éléments musicaux. En effet, Jasmine n'a pas de numéro musical dédié dans le film d'animation de 1991 et cela rend plus difficile de construire une analyse des rapports audio-visuel avec comme porte d'entrée le numéro musical comme nous l'avons fait pour Ariel et Belle.

Contrairement aux deux héroïnes précédentes, Jasmine n'est pas le personnage principal. En effet, le film raconte l'histoire d'Aladdin, jeune homme qui vit dans la rue et qui doit voler de la nourriture pour survivre. Il rencontre ensuite la princesse Jasmine sur la place du marché après qu'elle s'est enfuie du palais. Cette fuite arrive après la dispute qu'elle a avec le sultan, son père, concernant son mariage à venir. La loi l'oblige à trouver un époux dans un calendrier très court, mais Jasmine refuse le fait de devoir se marier autrement que par amour. La rencontre entre Jasmine et Aladdin est écourtée car Aladdin est kidnappé par Jafar, le vizir, pour récupérer une lampe magique dans la caverne aux merveilles. Jafar, pensant avoir récupéré la lampe, tente de laisser mourir

²⁶³ Janet P. Palmer, *Animating Cultural Politics: Disney, Race, and Social Movements in the 1990s*, op. cit., p. 108, plus largement voir le travail de Janet Palmer sur le contexte de production et de réception d'*Aladdin* p. 106 à 144.

« although many reviewers considered Jasmine just as 'Americanized' as Aladdin and still babe-like in the mould of previous Disney heroines, some critics thought elements of her character, such as her "feisty" defiance of her father's wishes, demonstrated a positive continuation of a trend of female independence portrayed in Belle (in Beauty) ».

Aladdin dans la grotte, mais le singe d'Aladdin, Abu, la lui subtilise juste avant que la caverne aux merveilles ne se referme. Aladdin est à présent en possession de la lampe et fait la rencontre du Génie qui lui permet de s'échapper. Ce dernier exauce également le vœu d'Aladdin en le transformant en prince pour qu'il puisse rencontrer officiellement la princesse Jasmine. La romance entre Aladdin et la princesse débute à la suite de leur balade en tapis volant (tapis rencontré par Aladdin dans la caverne aux merveilles). Jafar, de son côté, fait tout pour retrouver la lampe. Lorsqu'il remet la main dessus, il devient sultan et fait de Jasmine et de son père ses prisonniers. Aladdin, de son côté, revient se battre contre Jafar et finit par le vaincre en lui disant qu'il n'est pas la personne la plus puissante de l'univers puisque le Génie l'est. Jafar, piqué dans son égo, veut devenir un Génie tout puissant, mais se retrouve alors, comme tout Génie, prisonnier d'une lampe. Jasmine et Aladdin se retrouvent, et à la suite du changement de la loi par le sultan, la princesse peut à présent épouser la personne de son choix (et pas seulement un prince). De son côté, Aladdin libère le génie grâce à son troisième et dernier vœu.

Ce dernier film de notre corpus a eu une production difficile car, comme nous l'avons évoqué dans l'introduction, le parolier Howard Ashman décède avant la production. Il a cependant commencé le travail avec Alan Menken en parallèle de *La Petite Sirène* et de *La Belle et la Bête*, et une partie des numéros musicaux dont il a composé les paroles sont présents dans la version définitive du film : « Arabian Nights », « Friends Like Me » et « Prince Ali ». Les autres numéros musicaux « One Jump Ahead », « A Whole New World », et « Prince Ali Reprise » sont quant à eux composés par Tim Rice (qui travaillera également sur le *Roi Lion* (1994)). Ce film d'animation n'est donc pas dans une « exacte » continuité par rapport aux deux films précédents car une partie seulement des chansons sont écrites par Howard Ashman. Nous pouvons également émettre l'hypothèse que ce dernier aurait eu un poids dans la direction artistique du film, puisque cela avait été le cas pour le film précédent. Cette importance du parolier dans la production est probablement ce qui permet au film *La Belle et la Bête* d'avoir une structure aussi proche d'un spectacle musical de Broadway grâce à ses numéros musicaux, ses choix d'acteurs et ses modalités d'enregistrement,

comme nous l'avons vu dans le chapitre 2. La scénariste, Linda Wollverton qui avait travaillé sur *La Belle et la Bête*, n'est pas non plus présente dans la production de ce film. Ajoutons à cela que la production de la musique du film s'est révélée particulièrement chaotique, avec de nombreux changements de dernière minute, explique l'orchestrateur Danny Troob : « Il y a eu énormément de coupes au niveau de la musique d'*Aladdin*. La production n'a été que suppression de chansons, de reprises et de parties de chansons »²⁶⁴. Plus globalement, la production elle-même avait énormément de retard, comme l'explique Jérémie Noyer :

le scénario a bougé jusqu'au dernier moment, ce qui a entraîné des retards considérables dans l'animation (à moins de six mois de la sortie, la moitié du film n'était pas encore animée), et par voie de conséquence dans la production de la musique²⁶⁵.

Dans les deux premiers films du corpus, la musique, et particulièrement les numéros musicaux, pouvait faire émerger une virtualité des personnages. Dans la mesure où la production de la musique s'est avérée plus difficile, avec notamment l'abandon d'un numéro musical dédié à Jasmine, nous posons l'hypothèse que la construction de Jasmine risque d'être plus fragile. En effet, sans numéro musical dédié comme pour Ariel et Belle, il devient plus difficile de réaliser une lecture résistante du personnage. Notons alors d'emblée que la réflexion sur le personnage de Jasmine aurait été très difficile, sinon impossible sans l'analyse préalable de *La Petite Sirène* et de *La Belle et la Bête*, car les hypothèses de recherche que nous formulons proviennent des deux premiers films, où la construction des héroïnes est beaucoup plus complète et cohérente dans les grandes lignes des personnages. Nous le verrons notamment avec l'abandon de la chanson « *I want / I am song* » pour Jasmine et les différences très prononcées entre les adaptations à Broadway et en P.V.R. du film d'animation.

Ce troisième et dernier film de notre corpus permettra de développer un peu plus encore l'importance d'une approche intermédiaire. En effet, si cette approche a été utilisée tout au long des deux premières analyses, elle sera approfondie dans l'analyse

²⁶⁴ Jérémie Noyer, *Entretiens avec un empire : rencontres avec les artistes Disney. Volume 1, Les grands classiques de l'animation de « Blanche-Neige et les sept nains » à « Tarzan »*, Paris, l'Harmattan, 2010, p. 185.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 192

du personnage de Jasmine, notamment par la multiplication des allers-retours avec l'adaptation de Broadway en 2011²⁶⁶ et celle en P.V.R. en 2019²⁶⁷.

L'approche intermédiale pour comprendre l'importance de la culture de Broadway sur le film d'animation et son adaptation en P.V.R.

Avant d'arriver à l'analyse du film, prenons le temps de réfléchir à « ce pas de côté » proposé par Rémy Besson²⁶⁸ que nous avons évoqué en introduction, car si nous avons explicité l'importance du rapport à Broadway pour Ariel et Belle, il nous semble important d'approfondir cette notion ici. En effet, *Aladdin* est le film qui nécessitera le plus ce « pas de côté » qu'est une lecture intermédiale. Il nous aidera à comprendre la construction du personnage de la princesse Jasmine, moins évidente à cerner car comme nous le verrons, cette construction plus difficile a pour causes les changements de numéros musicaux la concernant. Les paroles et les styles musicaux du morceau dédié à Jasmine changent entre les différentes adaptations d'*Aladdin*, celle de Broadway, puis celle en P.V.R., contrairement aux adaptations de *La Petite Sirène* ou de *La Belle et la Bête*. En effet, dans les versions adaptées à Broadway puis en P.V.R., Ariel et Belle conservent leur « *I want / I am song* » issues des films d'animation. Cette notion d'intermédialité, prise dans des considérations techniques, technologiques, historiques ou culturelles, nous permet réfléchir au film d'animation dans un rapport nouveau, car ce qui est en jeu justement, c'est le *rapport*. Eric Méchoulan l'explique dans son article « Intermédialités : le temps des illusions perdues » :

« Le préfixe *inter* vise à mettre en évidence un rapport inaperçu ou occulté, ou, plus encore, à soutenir l'idée que *la relation est par principe première* : là où la pensée classique voit généralement des objets isolés qu'elle met ensuite en relation, la pensée contemporaine insiste sur le fait que les objets sont avant tout des nœuds de relations, des mouvements de relations assez ralentis pour paraître immobiles²⁶⁹.

²⁶⁶ *Aladdin*, comédie musicale produite par Walt Disney Theatrical, 2011.

²⁶⁷ *Aladdin*, réalisé par Guy Ritchie en 2017.

²⁶⁸ Remy Besson, « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité », *op. cit.*

²⁶⁹ Éric Méchoulan, « Intermédialités : le temps des illusions perdues. », dans *Intermédialités*, n°1, 2003, p. 11.

Eric Méchoulan précise dans la conclusion de son article :

En ce sens, l'intermédialité n'offre pas un « dépassement » des anciennes intertextualités ou interdiscursivités: elle insiste simplement sur ce qui fondait ces concepts, c'est-à-dire le sens privilégié alloué aux enchaînements, aux mouvements de désappropriation et d'appropriation, aux continuités tacites ou affirmées, aux restes obstinés et aux recyclages diserts. Pour le dire d'un mot, elle nous fait perdre du temps avec bonheur dans un monde qui voudrait toujours en gagner²⁷⁰.

Ce sera l'occasion de réfléchir à la notion de transfert qui est « une des acceptions différentes du champ d'application de l'intermédialité », à propos duquel Rémy Besson précise :

Si un média est une production culturelle, l'intermédialité peut également tenter de saisir la manière dont une forme singulière est liée à d'autres formes qui lui sont contemporaines ou antérieures. Le point de vue est alors diachronique. La notion clef à travailler est ici celle de transfert²⁷¹.

Cette notion de transfert est importante, car nous l'avons déjà vu pour Ariel et Belle, une tout autre interprétation des films est possible lorsque les numéros musicaux sont analysés de façon plus approfondie. L'importance du lien à Broadway nous a montré que les numéros musicaux s'inscrivent dans une logique intermédiaire à la fois musicale et théâtrale. Quiconque s'est rendu un jour à un *musical* à New York par exemple, sait que les moments déterminants, spectaculaires, qui sont l'âme d'une pièce, sont ses numéros musicaux. C'est dans cette perspective également que nous pouvons aborder la réflexion sur le second degré comme la satire ou encore la parodie, grâce à l'analyse de la théâtralité des numéros musicaux.

« Je me revois en train de regarder *La Petite Sirène* et les gens applaudissaient les chansons dans les cinémas. Cela se déroulait comme un *musical* de Broadway »²⁷², nous dit Michael Riedel dans son émission *Theater Talk*, où Alan Menken, invité, lui

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 27.

²⁷¹ Remy Besson, « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité », *op. cit.*

²⁷² Interview d'Alan Menken dans «*Theatre Talk*» le 20/05/2011, enregistrée à *CUNY TV in The Graduate Center of University of New York* - partie 2.
« *I remember seeing The Little Mermaid and people applauded the songs in the movie theatre. It played like a Broadway musical* ».

répond que c'était « à la fois incroyable et bouleversant »²⁷³. Si les films de notre corpus ne sont pas directement issus de Broadway, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas des adaptations directes ou lointaines de pièces existantes, il n'en reste pas moins que la structure de ces films est en lien direct avec la scène, comme nous l'avons vu déjà pour *La Petite Sirène* et *La Belle et la Bête*. Ce « transfert » est également la possibilité d'éclairer la réflexion concernant le personnage de Jasmine par l'analyse des adaptations *a posteriori*.

L'Orient comme prétexte d'une romance états-unienne : les problèmes de représentations

Si nous nous intéressons à Jasmine, nous réfléchissons au prisme d'une quête qui est formulée par le personnage lui-même : nous acceptons de lui prêter une âme, et nous verrons en quoi le film accepte de respecter une cohérence qu'il a lui-même instaurée. Dans la mesure où nous travaillons sur la construction des personnages, notre travail s'attache au personnage de Jasmine dans la quête qu'elle-même formule, en s'interrogeant sur la possibilité qu'elle y trouve une résolution dans le film. C'est par cette approche que nous verrons comment une lecture complémentaire du film peut exister par rapport aux interprétations existantes, notamment celles qui discutent du personnage de Jasmine aux prises avec la problématique de l'Orientalisme, telle que la développe Erin Addison dans son article « Saving Other Women from Other Men: Disney's *Aladdin* »²⁷⁴. Il nous semble que dans la production de ce film, le studio ne s'intéresse pas à la construction d'une histoire en Orient, dont les protagonistes seraient orientaux (ici, dans la mesure où le film ne le précise pas, nous restons dans cette dénomination très large). Pour Disney, ici, l'Orient est un *prétexte* à faire exister une histoire résolument états-unienne, que ce soit dans la construction d'Aladdin ou de

²⁷³ *Ibid.*

« *It was actually amazing and shocking* ».

²⁷⁴ Erin Addison, « Saving Other Women from Other Men: Disney's *Aladdin* », *Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies*, vol. 11, n° 1, 1993.

Jasmine²⁷⁵. Le préciser fait surgir une distinction entre une volonté de représenter ce que serait une romance en Orient, et celle d'en faire un prétexte comme toile de fond ou de décor, comme renvoyer à l'imaginaire du conte. Nous ne tenons pas à dire que les représentations caricaturales et blessantes sont excusables sous le seul prétexte qu'elles ne seraient pas intentionnelles. Elles trahissent bien un imaginaire problématique qu'il est important de comprendre sur les questions culturelles, comme peut le faire le travail d'Alan Nadel, par les différences de traitement dans l'esthétique des personnages et les résonances de la construction du film face à l'actualité géo-politique au Moyen-Orient²⁷⁶.

Cette question de la représentation se pose dès l'introduction. Un marchand termine sa traversée du désert en chantant « Arabian Nights », et nous entrons dans la ville d'Agrabah où le marchand s'adresse directement à la caméra. Si nous pensons le film d'animation comme imprégné de la culture de Broadway, nous percevons l'entrée du film comme un conte, qui s'affirme de façon très théâtrale. Cela pourrait être s'apparenter à une introduction d'un *musical* de Broadway, où le marchand est le conteur qui s'adresse à nous, spectateurs, pour nous faire entrer dans le monde d'Aladdin. Cette invitation est explicitée au moment où il sort la lampe magique de sa manche, et nous propose « *Perhaps you would like to hear the tale?* » (Peut-être souhaiteriez-vous entendre ce conte ? ». Mais cette chanson arrive avant l'entrée dans le conte, puisque c'est le marchand qui le fait démarrer après être arrivée de sa traversée du désert. Ainsi, si le lien à Broadway n'est pas perçu et que la notion de conte n'intervient qu'après l'arrivée du marchand, alors la distance du morceau de l'introduction « Arabian Nights » n'existe plus. Cette distance qui pourrait faire exister un second degré dans les paroles chantées par le marchand. Cela explique probablement en partie les vives critiques que cette introduction a soulevées, comme l'indique Erin Addison : « *Aladdin* a aussi été très critiqué pour son racisme. Dans une démarche sans

²⁷⁵ Ce qui nous distingue des travaux de Erin Addison qui explique que : « Il devient vite évident que [Aladdin] est un entrepreneur américain à peine déguisé : il rencontre Jasmine sa future femme arabe » (« *Soon it is evident that he is a thinly disguised American entrepreneur: he meets Jasmine, his Arab future wife* »). Voir Erin Addison, « Saving Other Women from Other Men: Disney's *Aladdin* », *op. cit.*, p. 5 à 6.

²⁷⁶ Alan Nadel, « A Whole New (Disney) World Order: Aladdin, Atomic Power, and the Muslim Middle East », p. 184-203, in BERNSTEIN Matthew, et STUDLAR Gaylyn (dir.), *Visions of the East: Orientalism in Film*, New Brunswick, N.J., Rutgers University Press, 1997.

précédent, Disney a accepté de changer deux lignes dans les paroles de la chanson d'ouverture du film »²⁷⁷. Ajoutons également qu'à l'origine, l'histoire devait se terminer sur le marchand qui se transforme en Génie, révélant ainsi le Génie comme conteur²⁷⁸. En accentuant la distance avec les protagonistes avec un narrateur intermédiaire, le film aurait pu affirmer ce qui aurait été évident sur une scène à Broadway, à savoir un récit dans l'histoire.

Le film en P.V.R. rectifie ce qui était sous-entendu dans le film d'animation, à savoir qu'il s'agit d'un imaginaire conté. Dans cette adaptation, le film commence par une séquence où deux enfants écoutent leur père raconter l'histoire d'Aladdin. Le père et le Génie seront interprétés par le même acteur, Will Smith et la mère et Dalia, la suivante de la princesse Jasmine seront interprétées par la même actrice Nasim Pedrad. Par son introduction, le film en P.V.R. explicite une construction dont le canevas est un conte. En mettant les personnages du Génie et de la suivante Dalia comme parents des enfants à qui l'histoire est conté, et en gardant les mêmes acteurs, la mise en scène crée une marche supplémentaire dans le rapport à l'imaginaire : ce que le film d'animation se propose de faire si on accepte de le lire entre les lignes de l'introduction du film où le marchand chante « Arabian Nights ». À l'image d'une ouverture avant le lever de rideau à Broadway, le marchand s'adresse à nous comme s'il brisait le quatrième mur (la caméra faisant d'ailleurs mine de s'en aller dans le film d'animation lorsqu'il fait une exposition de ses marchandises banales. Il court après ladite caméra / nous-spectateur, pour nous retenir, et c'est à cet instant qu'il nous présente la fameuse lampe, lui permettant de lancer l'histoire d'Aladdin). Le film en P.V.R., prend une distance supplémentaire dans la mesure où nous ne savons pas si le Génie est réellement devenu humain et parcourt le monde, ou s'il invente cette histoire pour ces enfants. Concernant le film d'animation, ajoutons également que les critiques liées à la représentation ont

²⁷⁷ Erin Addison, « Saving Other Women from Other Men: Disney's *Aladdin* », *op. cit.* p. 5. « *Aladdin has also been widely criticized for its racism. In an unprecedented gesture, Disney agreed to change two lines of the film's opening lyric* ».

²⁷⁸ Bryan Alexander, « Disney reveals original 'Aladdin' ending, proving peddler was Robin Williams' Genie », dans le journal en ligne *USA Today*, publié le 27 août 2019. (Consulté le 11 novembre 2020 sur <https://www.usatoday.com/story/entertainment/movies/2019/08/26/aladdin-watch-original-ending-proving-peddler-robin-williams-genie/2088293001/>).

déjà été formulées²⁷⁹ et que le studio lui-même a ajouté ce carton avant le lancement du film sur sa plateforme Disney + :

Ce programme comprend des représentations datées et/ou un traitement négatif des personnes ou des cultures. Ces stéréotypes étaient déplacés à l'époque et le sont encore aujourd'hui. Plutôt que de supprimer ce contenu, nous tenons à reconnaître son impact nocif, apprendre de ce contenu et d'engager le dialogue et de construire un avenir plus inclusif, ensemble. Disney s'engage à créer des histoires sur des thèmes inspirants et ambitieux qui reflètent la formidable diversité de la richesse culturelle et humaine à travers le monde.²⁸⁰

Si on pose l'hypothèse que Jasmine se retrouve dans dans la même situation qu'Ariel ou Belle, à savoir le sentiment d'être enfermée (par l'interdiction d'approcher les humains pour Ariel, « vivre autre chose que cette vie » pour Belle) et le désir d'échapper à cet espace (le monde des humains pour Ariel, le château et sa bibliothèque pour Belle), nous observons tout de même une différence importante. Ariel et Belle ont la possibilité de fuir vers un ailleurs (hors de l'océan pour la première, loin de cette vie provinciale pour la seconde), Jasmine n'a pas un ailleurs spatialement défini. Le film dessine la possibilité d'un « ailleurs » qui serait le refus d'être « enfermée » dans un mariage non-souhaité. Le fait de lui « prêter une âme » à Jasmine nous permet de proposer une lecture qui part de la quête formulée par le personnage pour s'interroger sur ses aspirations et ainsi comprendre que Jasmine s'inscrit résolument dans une romance état-unienne, tout comme Ariel. Le poids de la loi et du mariage est pour Jasmine le même poids que celui de l'océan et des interdictions d'entrer en contact du monde humain pour la sirène. La question qui nous pousse à continuer est la suivante : comment le personnage de Jasmine est-il construit dans cet espace du film ? Comment la question politique du mariage forcé par la loi est-elle traitée ? Quel ailleurs Jasmine cherche-t-elle alors ? Au-delà des problèmes de représentations de l'Orient (assez évidentes, et qui parce que le film use de raccourcis génériques, permettent de dresser

²⁷⁹ Voir notamment Erin Addison, « Saving Other Women from Other Men: Disney's *Aladdin* », *op. cit.* ; et J. G. Shaheen, « *Aladdin*: animated racism », *Cineaste*, vol. XX, n° 1 (FIAF International Index to Film Periodicals Database), 1993, p. 49.

²⁸⁰ Voir également l'article de France Culture « Clichés racistes : Disney ajoute des avertissements à ses grands classiques comme "Peter Pan" ou "Les Aristochats" ». (Consulté le 11 novembre 2020 sur le site https://www.francetvinfo.fr/culture/cinema/films-animation/cliches-racistes-disney-ajoute-des-avertissements-a-ses-grands-classiques-comme-peter-pan-ou-les-aristochats_4149123.html).

un constat assez rapide de la vision exotique de l'Orient, prétexte à l'histoire), il est possible de creuser le problème de la construction du personnage de Jasmine comme princesse dans sa dimension politique (le rapport à la loi et son rôle dans l'exercice du pouvoir), et le traitement du film quant à son désir d'un ailleurs. Cette conquête de souveraineté de soi permettrait ainsi à Jasmine d'être résistante à toute lecture qui voudrait l'enfermer dans des stéréotypes, qu'ils soient ceux d'une caricature de l'Orient, comme d'une héroïne passive et objet de désir d'Aladdin dans une romance états-unienne.

Une voix de l'héroïne difficilement audible sans un numéro musical dédié

Dans les deux premiers films de notre corpus, nous avons identifié les séquences qui mettaient en tension le film. Ces moments se sont révélés déterminants dans la lecture des films que nous pouvions faire car la construction de ces séquences forçait l'interprétation des films dans leur dimension la plus conservatrice. C'est par l'analyse de la musique de ces séquences, dans son lien au reste du complexe audio-visuel, que nous avons pu reprendre une analyse mettant au jours les espaces de résonances par le geste de recomposition musicale. Dans *La Petite Sirène* et *La Belle et la Bête*, ces séquences en tension arrivent très tard dans le film, juste avant le finale du film. Dans le cas d'*Aladdin*, la scène du marché semble remettre en cause la cohérence de la construction du personnage de Jasmine arrive très tôt. Il s'agit du moment où Jasmine décide de s'enfuir du palais car elle veut se marier par amour et non par obligation. La séquence qui nous intéresse est celle qui suit la fuite de Jasmine, lorsqu'elle se retrouve sur la place du marché d'Agrabah ([Figure 40](#)). Alors même que Jasmine découvre, émerveillée, cet espace du marché, aucune emphase musicale n'est proposée à cet instant. En effet, la musique propose une musique discrète à connotation musicale orientalisante et ne pousse pas une lecture de la séquence qui ferait résonner l'émotion de Jasmine à cet instant. Nous voyons pourtant bien l'émerveillement sur son visage ([Figure 41](#)), alors pourquoi cette séquence ne semble-t-elle pas à la hauteur des enjeux

que représentent la fuite du palais ? Ce passage du film est pourtant important, car à défaut d'avoir un numéro musical dédié, elle vient poser les contours du personnage de Jasmine en dessinant également ce à quoi elle pourrait aspirer.

« Illustration retirée »

« Illustration retirée »

A92 fig. 40 - 00 : 16 : 36

A92 fig. 41 - 00 : 16 : 48

Dans la scène d'introduction du personnage de Jasmine, à l'instant où elle explique à son père qu'elle ne veut pas être *forcée* au mariage, mais qu'elle veut qu'il soit *par amour*, nous retrouvons le thème musical qui sera celui de la balade amoureuse en tapis volant entre Jasmine et Aladdin (« A Whole New World »). Cette déclaration de Jasmine est d'autant plus forte qu'il s'agit de sa première apparition dans le film. Après avoir lancé à son père que peut-être elle ne souhaite plus être une princesse (Figure 42), elle ouvre la cage pour laisser s'échapper les oiseaux. Cette courte séquence d'introduction du personnage est importante car nous voyons Jasmine, en colère, relever la tête, accompagnée par une progression mélodique des cordes, avant qu'elle vienne ouvrir la cage. Lors de l'envolée des oiseaux sous son sourire et son regard (Figure 43) qui les suivent et sa main qui les accompagne, nous entendons la dernière note tenue des cordes sur laquelle une percussion mélodique conclut musicalement (il s'agit probablement d'un glockenspiel). La tenue de cordes donne une sensation de suspension de ce dernier plan. Nous pouvons y lire la sensation d'un instant rêvé par Jasmine, celui de déployer ses ailes et de s'échapper.

« Illustration retirée »

« Illustration retirée »

A92 fig. 42 - 00 : 13 : 25

A92 fig. 43 - 00 : 13 : 30

La métaphore de la liberté est ici évidente. Jasmine rêve de pouvoir s'échapper de cette cage qu'est devenue le palais. Cette cage est à l'image de la loi qui l'oblige à trouver un époux, même si elle n'éprouve pour lui aucun sentiment. Cette scène est particulièrement importante car elle révèle de nombreux choix du film. Premièrement, Jasmine se voit attribuer un thème mélodique, présenté dès l'ouverture de la scène lorsque nous la voyons près de la fontaine, mais celui-ci ne sera dans aucun numéro musical, car Jasmine ne chantera qu'une fois, ce sera lors du duo avec Aladdin, sur un autre thème : « A Whole New World ». Cette absence de numéro rendra Jasmine prisonnière d'un thème très court, qui n'aura aucun développement autre que des variations sur cette même thématique. Cela diffère de la construction d'Ariel et de Belle qui ont toutes les deux un développement de leur thème dans un numéro musical dédié, et une reprise qui permet de développer leurs aspirations de façon significative. D'ailleurs, le film en P.V.R. fera apparaître un numéro musical pour Jasmine, avec une reprise. Il est différent de celui proposé dans l'adaptation de Broadway, qui en propose un, lui aussi différent de la maquette proposée par Howard Ashman et Alan Menken pour le film d'animation (maquette immédiatement rejetée par la production).

Dans la séquence d'introduction, nous comprenons néanmoins dans la déclaration de Jasmine que l'amour et la liberté sont étroitement liés. Si le soulagement est tel lorsqu'elle libère ses oiseaux, ce n'est pas tant parce que l'amour importe plus que tout, mais que l'idée de l'amour est ici un symptôme de son manque de liberté. Elle est prisonnière de ces murs, et le mariage est un révélateur de cette situation. Elle ajoutera d'ailleurs, après avoir rencontré Aladdin, qu'elle doit suivre des protocoles

déterminant où aller et comment s'habiller. Surtout, elle confie à Aladdin qu'elle n'est pas libre de faire ses propres choix et qu'elle est prise au piège. Toute cette introduction est beaucoup moins perceptible dans l'ensemble du film car les résonances entre l'introduction et sa fuite, avec la découverte du marché, n'existent plus. Le fait qu'aucune emphase musicale ne soit offerte à Jasmine dans la séquence du marché empêche de prendre conscience de l'importance de la décision de Jasmine de s'enfuir. Par conséquent, cette fuite ne peut pas résonner avec l'instant où elle libère les oiseaux de la cage. Le film brise très tôt la possibilité de voir dans cette séquence du marché une cohérence de Jasmine car aucune emphase musicale n'est proposée sur l'instant déterminant de sa fuite et de sa découverte du marché. Sa cohérence mise à mal, elle est ainsi réduite par la mise en scène à un objet de désir et à un moyen pour Aladdin de sortir de sa condition, comme l'énonce Henry Giroux :

Par exemple, dans *Aladdin* les problématiques d'agentivité [« *agency* »] et de pouvoir se centrent principalement sur le jeune vagabond Aladdin. Jasmine, la princesse dont il va tomber amoureux, apparaît comme autant comme un objet de son désir que comme un tremplin social. La vie de Jasmine est presque complètement définie par les hommes, et, à la fin, son bonheur est assuré par Aladdin, à qui il est finalement donné permission de l'épouser²⁸¹.

Si la fuite et la découverte du marché ne semblent pas avoir d'importance dans la mise en scène, alors on ne comprend plus la quête formulée par le personnage de Jasmine. Cette incompréhension casse la cohérence de la princesse. Par conséquence, l'interprétation qui en découle est que Jasmine se retrouve sur le chemin d'Aladdin comme objet de la quête du héros. Dans la mesure où les liens à l'introduction du personnage de Jasmine sont difficilement perceptibles, elle semble devenir un personnage qui est un prétexte à l'histoire d'Aladdin, et ici pour Henry Giroux et Grace Pollock : « un objet de son désir comme un tremplin social »²⁸². Cela semble réducteur, et en même temps, le fait que la séquence en tension n'offre aucun espace aux

²⁸¹ Henry A. Giroux et Grace Pollock, *The Mouse that Roared: Disney and the End of Innocence*, op. cit., p. 105.

« For example, in *Aladdin* the issues of agency and power center primarily on the young street tramp Aladdin. Jasmine, the princess he falls in love with, appears as an object of his desire as well as a social stepping-stone. Jasmine's life is almost completely defined by men, and, in the end, her happiness is ensured by Aladdin, who is finally given permission to marry her ».

²⁸² *Ibid.*

aspirations de Jasmine rend difficile une lecture alternative du personnage de la princesse, et cela explique probablement la lecture de son personnage est réduite à la princesse attendant son prince, comme le propose Arielle Warner qui analyse que « comme Blanche-Neige, Jasmine tourne en rond dans son palais en attendant qu'un prince vienne la sauver »²⁸³, alors même que Jasmine tente de fuir. Pourquoi cette fuite ne semble avoir aucune incidence dans les lectures du films proposées ? Voire qu'elle ne semble jamais avoir existé ? En choisissant de prêter une âme à Jasmine, nous proposons une recomposition musicale qui met l'emphase sur cette séquence du marché pour éclairer l'importance de cette fuite pour l'héroïne. Nous réfléchissons ainsi à ce que l'absence d'emphase musicale induit sur l'analyse de la séquence du marché et sur le film concernant le personnage de Jasmine. En plus de la recomposition, nous suivrons toutes les pistes qui nous permettent de mieux comprendre la construction de l'héroïne, notamment l'utilisation plus importante encore de documents de type génétique. En effet, Jasmine, comme nous l'avons déjà précisé, n'a pas de numéro musical, à l'exception du numéro « A Whole New World », où elle chante en duo avec Aladdin, contrairement à Ariel et Belle. Il est intéressant de voir à quel point la construction du personnage de Jasmine a été difficile pour le studio dans le processus de création de ce film, mais également des adaptations à Broadway et en P.V.R. En effet, il existe trois numéros musicaux différents pour Jasmine, qui introduisent son personnage, et qui sont autant d'éléments qui nous aident à mettre au jour la difficulté de savoir *comment* faire exister Jasmine et de travailler sa cohérence aux côtés d'Aladdin. Nous analyserons chaque numéro dans une sous-partie dédiée qui nous permettra de comprendre que la construction du personnage de Jasmine et la dimension politique qui en ressort est très variable selon les différents numéros musicaux.

²⁸³ Arielle Warner, *Disney's Renaissance Era: The Evolution of Female Heroines in the 1990s*, mémoire de licence sous la supervision de Joan Coutu, Université de Waterloo, 2014, p. 8.
« like Snow White, Jasmine is sitting around her palace waiting for a prince to come save her ».

Le premier morceau imaginé pour Jasmine dans le film d'animation, finalement rejeté : « Call Me a Princess »

Le premier morceau est celui initialement prévu pour le film d'animation, rejeté dès sa première version et s'intitule « Call Me a Princess »²⁸⁴.

Extrait des paroles de la chanson « Call Me a Princess »

« Illustration retirée »

²⁸⁴ Voir le coffret *The Music behind the Magic, The Musical Artistry of Alan Menken Howard Ashman & Tim Rice*, *op. cit.*, p. 44. Il s'agit ici d'une démo jouée au piano.

Ce morceau s'inscrit dans une veine résolument théâtrale, particulièrement mordante. C'est ainsi qu'avec un piano très rebondissant, et rythmé de syncopes, le ton de la chanson invite une lecture qui fait du personnage de Jasmine une princesse qui se met volontairement en scène. Dans l'ironie qui émerge de ce style musical nous pouvons interpréter qu'elle a conscience des enjeux et en joue : si elle doit être vue comme une princesse « fille à papa », alors c'est ce qu'elle sera, du moins en apparence, pour avoir tout ce qu'elle souhaite.

Alan Menken tente de relancer ce morceau dans l'adaptation du film d'animation en comédie musicale, en même temps que « Proud of Your Boy », la « *I want song* » d'Aladdin, ou encore « Babkak, Omar, Aladdin, Kassim » (qui introduit des personnages amis du héros). Ces numéros sont issus des premières propositions de numéros musicaux proposés par le duo Ashman-Menken lors de la pré-production du film d'animation. Si la chanson d'Aladdin et de ses amis restera dans la version finale de Broadway, celle de Jasmine va connaître plusieurs changements. Tout d'abord, la version de « Call Me a Princess » devait être chantée avec les paroles d'origine. C'est du moins c'est ce que nous pouvons déduire lorsque Courtney Reed, qui interprète Jasmine, la chante dans l'émission « New Day Northwest »²⁸⁵, durant la campagne promotionnelle du Broadway. Mais dans la version de la production à Seattle, on entend que les paroles « *Ruling these darn Third World Nations* » (« Gouverner ces fichues Nations du Tiers-Monde ») sont remplacées par « *Planning These Weekly Vacations* »²⁸⁶ (« Planifier ces vacances hebdomadaires »). Cette première d'*Aladdin* à Seattle en 2011 faisait office de « *tryout performance* », à savoir une production « essai », permettant des modifications avant la première à Broadway. Finalement, lors de la production à Toronto, la chanson sera abandonnée, au profit d'un autre numéro « Inside These Palace Walls ». Dans une captation amatrice du numéro musical « Call Me a Princess » issue de la performance à Seattle, nous avons un aperçu de la mise en scène et de

²⁸⁵ Voir l'extrait de l'émission *New Day Northwest*, <https://www.youtube.com/watch?v=oPg7nE8lmP4>, consulté le 16 novembre 2020. Si la date n'est pas précisée sur la vidéo, elle se déroule en 2011, comme le témoigne l'interview de Courtney Reed du 11 septembre 2011 sur le blog <http://aladdinmusical.blogspot.com/2011/09/dazzling-place-i-never-knew.html>, consulté le 16 novembre 2020.

²⁸⁶ Voir la captation amateurs du numéro « Call Me a Princess ».. (Consulté le 16 novembre 2020 sur <https://www.youtube.com/watch?v=PAHIfZgWfcE>).

l'orchestration de la chanson. On y voit Jasmine danser autour de ses prétendant et, dès les premières paroles, le saxophone ténor langoureux nous fait comprendre l'ironie mordante de son discours qui fait tourner tour à tour ses prétendants en dérision. Dans la mise en scène, la princesse les enlace avant de les mettre à genoux : elle se joue d'eux, préférant ainsi monter un stratagème plutôt que de fuir. C'est ce choix qui distingue ce numéro musical des autres versions où, face à l'obligation de trouver un époux, Jasmine va privilégier plutôt la fuite.

« Call Me a Princess » est une chanson qui semble proposer l'idée d'une princesse qui connaît les enjeux politiques, et qui se joue du regard et la condescendant porté sur elle. En actant *sa prise de conscience*, elle met ces éléments à distance. Si la chanson n'a pas été retenue, la première raison est probablement le risque évident de soulever une contestation pour les propos offensants, comme cette ligne « *Ruling these darn Third World nations* », tout comme certaines paroles réécrites du morceau « Arabian Nights », que nous avons vu en introduction. Mais si nous allons plus loin, dans le ton général du morceau et des paroles qui nous sont présentées, Disney a probablement choisit de disqualifier ce morceau car Howard Ashman propose un morceau où la satire est évidente : il y a une remise en cause du modèle de la princesse²⁸⁷. Si Ariel ouvre la voie d'un désir d'ailleurs, que Belle en est une version plus affirmée, ou « *empowered* », Jasmine met ici directement le doigt sur l'ambiguïté qui réside dans la construction du personnage de la princesse. Ainsi, c'est une vérité crue qui fait de Jasmine une princesse ayant conscience de son enfermement. Sa voix ne rêve pas d'un ailleurs mais est au contraire le constat glacial d'une situation. C'est par un humour noir d'une exacerbation de ce qui projetée sur elle qu'elle lutte. Sa seule échappatoire devient ainsi le fait de jouer jusqu'à la caricature son « rôle de princesse » pour faire peur à ses prétendant, créant ainsi un espace de résistance. Si ces prétendants souhaitent la réduire à une poupée-princesse, alors elle en *jouera* jusqu'à l'outrance. C'est en cela qu'elle est similaire à Aladdin : elle n'est pas ce que les autres *projetent* sur elle, tout comme Aladdin n'est pas un « *street rat* » (« vagabond »), mais est bien

²⁸⁷ La version officielle avancée par Alan Menken est que l'attachement à Jasmine ne pouvait se faire à travers cette chanson. Voir son interview pour *Playbill* du 10 septembre 2018. (Consulté le 16 novembre 2020 sur <https://www.youtube.com/watch?v=T2Glmxp3drw>).

un(e) « *diamond in the rough* » (« diamant brut »). Cet enfermement des deux protagonistes, sera mise en scène par l'histoire similaire du Génie (sur le plan métaphorique) : leur vitalité, leur personnalité, leurs désirs n'attendent qu'à être révélés ; mais encore faut-il que les protagonistes soient libérés. Si la chanson pointe une acceptation amère de la situation de la part de Jasmine, elle n'en est pas pour autant une situation *souhaitée*, ou du moins pas *a priori*. C'est en cela que le désir de liberté n'est pas exclu, il est simplement désabusé. C'est également ce qui rendrait cohérent un finale où Jasmine et Aladdin se retrouveraient au palais, car Jasmine, à la différence de Belle et Ariel, ne chercherait alors pas à exister dans un *ailleurs spatialisé*, mais chercherait une possibilité d'exister dans l'espace qui est le sien et ici, par une libération.

Ariel et Belle cherchent un ailleurs spatialisé qui devient dans la mise en scène un espace dans lequel elles se projettent. Cet espace devient pour elles un rêve puis un désir qui leur offre la possibilité de mettre en regard le monde dans lequel elles évoluent et le monde dans lequel elles souhaiteraient vivre. En revanche, la volonté de quitter le monde dans lequel elles vivent le fait évoluer également. Ariel se confronte ainsi à son père et au système qui refuse toute approche des humains par exemple. Belle se confronte au monstre qu'est la Bête, de la même manière qu'elle se confronte au monstre qu'est Gaston (à la différence que Gaston ne cherche pas à changer). Les deux premiers films mettent donc en scène un ailleurs, mais cet ailleurs est la possibilité de questionner les environnements dans lesquels vivent Ariel et Belle. Si le morceau « Call Me a Princess » avait été retenue par la production, cela aurait été une étape supplémentaire dans la confrontation directe à l'espace dans lequel vit l'héroïne, en enlevant une distance pour mettre en scène les rapports de pouvoir. Et en cela, l'ironie qu'offre cette chanson se rapproche du morceau d'Ursula dans *La Petite Sirène*. Coincée dans un monde qui la rejette, elle aussi fait le constat froid de la situation dans laquelle elle est, face aux hommes. La distance du morceau « Call Me a Princess » passe alors par l'orchestration et le chant qui poussent à une dimension spectaculaire, ici avec de l'humour, plutôt qu'une distance rêvée que chantent Ariel et Belle. Si cette ironie peut être acceptée par le studio pour un personnage de « méchante » comme Ursula,

cela semble plus difficile lorsqu'il s'agit de l'héroïne. Le risque est peut-être que la chanson soit globalement mal comprise, ou mal reçue par les spectateurs qui pourraient s'interroger sur l'insolence de Jasmine à cet instant. Ce numéro musical n'a donc pas vu le jour, et concernant l'adaptation à Broadway, il a été remplacé par le morceau « These Palace Walls ».

Dans l'adaptation à Broadway, la création d'un numéro musical pour Jasmine : « These Palace Walls »

« These Palace Walls » est la chanson qui remplace « Call Me a Princess » dans la version de Broadway, en 2011, et qu'on pourrait appeler sa « *I want / I am song* ». Cette version est beaucoup plus littérale : elle tente de résoudre autrement le problème de Jasmine lié au fait qu'on la force au mariage, et plus largement qu'on l'oblige à obéir au protocole : « *A princess must say this ! A princess must marry a total stranger, it's absurd!* » (« Une princesse doit dire cela ! Une princesse doit épouser un total étranger, c'est absurde ! ») chante-t-elle dès l'introduction. Le constat formulé par Jasmine pourrait s'inscrire dans la continuité de la scène d'introduction de Jasmine dans le film d'animation. En effet, le problème soulevé par la princesse est celui d'être dans l'obligation de répondre à l'enjeu *politique* : quelle solution a-t-elle pour ne pas se conformer aux règles qui régissent sa vie *en tant que princesse* ? Entendons par « règles » les protocoles de gouvernance et l'obligation du mariage inscrits dans la loi (enfin, ce qui est annoncé dans le film d'animation, on peut supposer ici qu'il en est de même, avec peut-être la logique d'un mariage avantageux sur un plan stratégique). Dans cette même chanson, elle rêve de partir loin du palais : « *Why shouldn't I fly so far from here?* » (« Pourquoi ne m'envolerais-je pas très loin d'ici ? »). Cela s'inscrit finalement dans la même dynamique que le film d'animation qui est directement lisible : celui de la fuite. Mais cela réduit les enjeux politiques à une dimension, celle de ne pas se marier *par amour*. On y insère rapidement la question protocolaire, mais sans guère d'explication dudit protocole : est-ce son père qui le lui inflige ? Est-ce une lourdeur de

tradition protocolaire ? Cette réponse, arrive discrètement plus tard, lors du morceau en duo avec Aladdin « A Million Miles Away » (morceau également ajouté dans la version adaptée à Broadway), lorsque le héros chantera « *There won't be any obligations* » (« Il n'y aura aucune obligations ») et que Jasmine répondra « *Or fathers to obey* » (« Ou de pères à qui obéir »).

Cette chanson se cale ainsi dans la droite lignée d'Ariel : le rejet d'un père violent, avec une chanson qui rêve d'un ailleurs. Pour Jasmine, c'est à ce moment un ailleurs au-delà de ces murs du palais et lorsqu'une des suivantes lui dit : « *I don't know princess, for someone like you the outside world might be kind of overwhelming* » (« Je ne sais pas princesse, pour quelqu'un comme vous, le monde extérieur peut être assez submergeant »), Jasmine répond dans un souffle : « *Is that a promise?* » (« Est-ce là une promesse ? »). C'est dans un pont très lyrique, similaire dans le changement orchestral et rythmique au pont chanté par Belle, que Jasmine rêve de cet ailleurs « *Why shouldn't I fly so far from here?* » (« Pourquoi ne m'envolerais-je pas très loin d'ici ? »). Mais alors qu'Ariel parlait d'un ailleurs, et que la romance n'est précisée que lorsqu'elle rencontrera le prince, ici l'entremêlement fait tout de même miroiter très vite l'importance de la romance. Cela se comprend lorsqu'après avoir chanté deux fois cette envolée lyrique en s'interrogeant sur le fait de fuir, la dernière reprise lyrique est chantée par Jasmine, avec une marche harmonique. À cette question « *Why shouldn't I fly so far from here?* », une partie de la réponse semble se trouver dans les paroles qui suivent : « *Love comes to those who go and find it / If you've a dream then stand behind it* » (« L'amour vient pour ceux qui vont le chercher / Si tu as un rêve, alors poursuis-le »).

C'est donc ici bien la romance qui prime. Si Jasmine s'enfuit sur une promesse d'amour, alors sa rencontre avec Aladdin sera l'atteinte du rêve. Aucune raison alors de poser la question de son *rôle* de princesse, ou des différentes injonctions qu'elle ne supportait plus et qui l'ont poussée à fuir. Pour éviter de devoir résoudre le problème politique de son rôle en tant que princesse, la chanson force l'idée que ce problème n'existe plus, ou que sa nouvelle hiérarchisation ne le rend alors plus vraiment important. Pour appuyer cette construction du personnage de Jasmine, « dépolitisée »

par rapport à son rôle en tant que princesse, une seconde chanson est introduite : « A Million Miles Away », en duo avec Aladdin. C'est la chanson qui permet de finaliser ce lien hiérarchisé. Jasmine chantera ainsi avec Aladdin sur le rêve de partir *justement* « *a millions miles away* » (« très très loin d'ici »). On revient donc à l'emphase proposée ici : celle que le *partage* de ce rêve d'ailleurs est suffisant pour Jasmine, car elle en rêve *avec* Aladdin.

Dans le film d'animation, si nous nous référons au duo « A Whole New World », nous pouvons interpréter ce numéro musical comme une projection de Jasmine qui voit en Aladdin cet autre monde, celui de la liberté. L'interprétation serait alors potentiellement similaire à *La Petite Sirène*, où, chantant un rêve d'ailleurs, Ariel en trouve une représentation dans la personne d'Éric. Mais dans la version de Broadway, le fait de vouloir éviter la question politique avec la chanson alternative qu'est « These Palace Walls » ne permet plus cet espace interprétatif. Dans la chanson, la réponse immédiate à sa liberté est de trouver l'amour, ce qui réduit la signification de l'ailleurs et de son lien à la notion de liberté. Ariel rêve d'un ailleurs et tombe amoureuse de son prince dans un second temps. Il est ainsi possible d'interpréter ce lien comme une réduction de l'histoire, à savoir que le rêve de la princesse se réduit à la quête d'un prince. En revanche, le fait que ces épisodes se structurent en deux temps, il est également possible de comprendre que le prince fait partie d'un monde plus vaste qui est rêvé par la princesse, comme nous l'avons développé dans le chapitre 1. Or dans la chanson de Broadway, Jasmine chante immédiatement l'importance de l'amour dans l'instant où elle cherche un ailleurs. Cela resserre l'interprétation à la quête de l'amour qui est devenue la possibilité de liberté. Quant à Ariel, lorsqu'elle rêve d'un ailleurs, le prince charmant n'en est potentiellement qu'un prétexte, ce qui *ouvre* les virtualités de son personnage ; là où Jasmine, dans la version Broadway, semble *refermer* l'interprétation où l'amour est la seule voie pour échapper à sa condition à l'intérieur des murs de son palais. Ce changement dans la construction du personnage de Jasmine, c'est le compromis qui semble être trouvé par la production pour offrir partiellement une voix à Jasmine, tout en évitant une interprétation trop ouverte de son personnage.

Dans l'adaptation en P.V.R., la création d'un numéro musical pour Jasmine : « Speechless »

La version du film en P.V.R. sort en 2019 et dans cette version, Jasmine prend une place beaucoup plus importante. L'histoire est remaniée par rapport au film d'animation, mais le film fait le choix de s'éloigner de la version de Broadway, puisque les chansons du film en P.V.R. sont les mêmes que celle de la version animée, à laquelle s'ajoute une chanson, « Speechless » pour Jasmine, ainsi qu'une reprise²⁸⁸. Cette version présente les mêmes enjeux concernant le personnage : quel rapport à la liberté, quel rapport à la romance et quel rapport à la question politique ? Nous ferons des allers-retours dans l'analyse du film d'animation qui nous feront comprendre les différences qui émergent entre les deux versions et qui sont particulièrement importantes. Nous nous concentrons sur la chanson « Speechless » et ce qu'elle nous dit du personnage de Jasmine, notamment après avoir étudié les deux autres chansons composées qui n'ont pas été retenues pour cette version en P.V.R. Dans le numéro musical « Speechless », il n'y a guère d'espace pour le doute ou le second degré, les paroles sont sans équivoque :

Written in stone / Écris dans la pierre
Every rule, every word / Chaque règle, chaque mot
Centuries old and unbending / Vieux de plusieurs siècles et jamais amendés
"Stay in your place" / "Reste à ta place"
"Better seen and not heard" / "On préfère te voir que t'entendre"
But now that story is ending / Mais maintenant cette histoire prend fin

Le numéro musical est beaucoup plus sobre au départ, ancrant le propos dans un ton sérieux. Il se déroule en deux temps dans le film : la première occurrence de la chanson apparaît lorsque Jasmine est renvoyée du bureau de son père qui gouverne. Jafar la suit et lui lance « *know your place* » (« apprends à connaître ta place »), ce qui déclenche le numéro musical (Figure 44). Elle traverse sa chambre, le chant est

²⁸⁸ Le terme de reprise n'est peut-être pas le plus adéquat, dans la mesure où Jasmine chantera une première fois sa chanson, mais il s'agit plus d'une esquisse de la chanson qui reviendra au moment où Jafar prendra le pouvoir. Il s'agit donc pas exactement d'une reprise dans la logique de *La Petite Sirène* par exemple, où le cœur de la chanson arrive avant une version plus courte.

solennel, comme une promesse personnelle, mais sans énergie. Les larmes aux coins des yeux nous font comprendre la lourdeur de l'instant, et la sobriété de la mise en scène donne un espace plus fort encore aux paroles. La dernière phrase citée « *but now that story is ending* » est la promesse qu'elle se fait à elle-même, mais dont elle sait la difficulté : elle s'affaissera à la fin de sa chanson sur le divan de sa terrasse, épuisée (Figure 45). La mise en scène ne donne guère d'espace à l'ambiguïté sur ce numéro : c'est là le début d'un combat, la volonté de sortir des agissements patriarcaux. Elle veut affirmer sa voix.

« Illustration retirée »

« Illustration retirée »

A19 fig. 44 - 00 : 23 : 15

A19 fig. 45 - 00 : 24 : 31

La deuxième occurrence de la chanson démarre au moment où Jafar, devenu sultan et maître du Génie, ordonne à son chef de la garde de mettre Jasmine et son père au cachot. Au moment où Jasmine est emmenée, elle commence à chanter. Au moment du refrain, le film bascule dans son imaginaire : celui où elle fait disparaître les deux gardes, et où elle se redirige vers la salle du trône (Figure 46). Le grondement de sa voix est beaucoup plus grave et plus rauque lorsqu'elle chante le « *Come on* » de sa ligne « *Come on and try / Try to shut me and cut me down* » (« Allez-y, venez et essayez / Essayez de me faire taire et de m'abattre »). À cela s'ajoute le moment où elle s'exclame « *[l]et the storm in* » (« Laissons entrer l'orage) et que la caméra se met à tourner autour d'elle. Elle rouvre ensuite les portes de la salle du trône (Figure 47) sur ces mots « *Try to lock me in this cage / I won't just lay me down and die* » (Essayez de m'enfermer dans cette cage / Je ne vais pas capituler et me laisser mourir »), et si le style musical est très différent, la référence glissée à « *I Will Survive* » de Gloria

Gaynor²⁸⁹ ajoute à la construction d'un personnage résistant, qui survivra à chaque épreuve qui lui sera imposé.

Did you think I'd crumble? / Pensais-tu que je m'effondrerai ?

Did you think I'd lay down and die? / Pensais-tu que je m'allongerais et me laisserais mourrir ?

« Illustration retirée »

« Illustration retirée »

A19 fig. 46 - 01 : 37 : 17

A19 fig. 47 - 01 : 37 : 47

Ses paroles, dans la mise en scène, sont adressées à tous les hommes de cette salle (le chef de la garde, Jafar, mais également son père) : figés dans son imaginaire, ils ne peuvent rien faire ou dire ; ce sont eux à présent qui sont « sans voix », et qui, parce qu'ils sont sans voix, sont condamnés à être passifs (Figure 48). Elle les fait ensuite disparaître tour à tour littéralement en fumée, tout en chantant de façon extrêmement affirmée : la posture avec les poings serrés.

« Illustration retirée »

A19 fig. 48 - 01 : 38 : 11

²⁸⁹ Gloria Gaynor « I Will Survive », de l'album *Love Tracks*, produit par Dino Fekaris, label Polydor, sorti en 1978.

D'ailleurs, le terme « *crumble* » est présent dans la première partie de la chanson « *Speechless* » : *But I won't cry / And I won't start to crumble* (« Mais je ne pleurerai pas / Et je ne vais pas m'effondrer »).

I won't be silenced / On ne me fera pas taire
Though you wanna see me tremble / Même si vous voulez me voir trembler
when you try it / quand vous essaieriez
All I know is / Tout ce que je sais, c'est que
I won't go speechless, speechless / je refuse de me taire
'Cause I'll breathe / Parce que je vais respirer
When they try to suffocate me / Quand ils essaieront de m'étouffer
Don't you underestimate me / Ne me sous-estimez pas
'Cause I know that I won't go speechless / Car je sais que je ne me tairai pas

Les emphases de la mise en scène, à savoir l'enchaînement des images qui appuient sur le motif de la rébellion et de la libération impliqué par les paroles, sont claires : c'est elle qui prend la parole maintenant, et les hommes autour d'elle doivent le comprendre. Elle ne se taira plus, et elle ne se soumettra plus. S'il y a un second degré, il est métaphorique, dans cette idée de cage, de silence, de suffocation ou encore de respiration. Mais il ne produit pas de double-sens, contrairement à la version « Call Me a Princess ». Si on considère le morceau « Call Me a Princess » comme particulièrement ironique, et après avoir analysé « Speechless », alors on peut comprendre la phrase « *Ruling these darn Third World Nations* » (« Gouverner ces fichues Nations du Tiers-Monde ») comme étant l'exacte opposée des intentions de Jasmine. Elle *veut* gouverner, et non *au côté de*. C'est une hypothèse, et nous la faisons car nous pensons que le film en P.V.R. fait le choix d'une adaptation « assagie » de la chanson, ou autrement dit, une adaptation mettant en scène ce qui se cachait dans la dimension ironique : celui d'un immense respect pour son père, et d'une soif de gouverner. L'amour devient ainsi très secondaire, car elle est principalement concernée par l'enjeu politique majeur qu'elle trouve absurde : pourquoi ne pourrait-elle pas gouverner ?

La chanson initiale d'Ashman « Call Me a Princess » proposait également de réfléchir au rôle de la princesse chez Disney, ce que ne fait pas le film. Le morceau « Speechless » pousse une quête de Jasmine pour une voix lui permettant de lutter et de ne pas être réduite au silence. En revanche, cette voix est très attachée à l'intrigue, au récit, et ne permet guère une réflexion sur les modalités de représentations de la princesse. Ce type d'ironie, en général, reste du côté des chansons de « méchants » comme nous l'avons vu avec la chanson d'Ursula par exemple. Cela aurait pourtant

inscrit Jasmine dans la droite lignée de Belle qui se moque ouvertement de Gaston, en allant même plus loin. En poussant cette idée, Jasmine se jouerait ainsi de la représentation qu'ont ses prétendants d'elle. « Call Me a Princess » aurait été une chanson opérant potentiellement sur deux niveaux : l'un comme une critique de la représentation de la princesse, l'autre comme tout ce à quoi Jasmine tient, et ce à quoi *devrait* tenir une princesse : une aspiration à la quête de liberté — ou autrement dit ici : affranchie de l'oppression issue des rapports de pouvoir face aux hommes puissants du royaume. Cette idée est aussi sous-entendue dans la chanson « Speechless », puisque l'ensemble des hommes autour disparaissent lorsqu'elle chante — y compris son père. Nous ajoutons également une différence importante : « Speechless » est chantée par Jasmine pour elle-même, c'est un morceau libérateur, mais introspectif. Elle chante dans une posture et une voix tendue qui semble être en lutte pour se faire entendre. À chaque étape de la chanson, la tension monte et cela s'entend dans l'interprétation, notamment lorsqu'elle répète de façon de plus en plus proche du cri libérateur « *speechless* ». L'énergie déployé dans son interprétation vocale rend audible la dépense d'énergie. Cette chanson, c'est la métaphore de cet instant coupé de la temporalité de l'histoire où elle puise toute son énergie pour interpeler Hakeem, le chef de la garde. C'est toute la détermination qui l'habite et que nous pouvons comprendre parce que nous l'avons entendu chanter. C'est donc une chanson dont l'interprétation qui émerge est la révolte intérieure comme espace de résistance. C'est en cela qu'elle diffère « Call Me a Princess », qui est une chanson qu'elle la chante pour tous, et ce sont les protagonistes, les prétendants et son père qui ne comprennent pas la situation. La résistance passe par la compréhension de la dimension ironique du morceau. Dans la dynamique musicale, Jasmine s'amuse et adapte sa voix au jeu très théâtrale : elle est parfois nasillarde, parfois nonchalante, parfois plus rauque. Sa voix accompagne le saxophone qui caricature sa gestuelle langoureuse lorsqu'elle commence la chanson, ou devient fébrile lorsqu'elle feinte l'exaspération « *Life's much too short and Lord, it's so taxing — Planning these weekly vacation* »²⁹⁰. La mise en scène renforce la complicité avec le

²⁹⁰ Comme nous l'avons vu plus tôt, rappelons que les paroles originales devaient être « *Life's much too short and Lord, it's so taxing — Ruling these darn Third World nations* ».

spectateur par des clins d'œils qui ne laissent plus aucun doute sur le second niveau de lecture. Jasmine chante toute sa chanson en utilisant, par sa gestuelle corporelle et sa voix, une forme d'outrance théâtrale pour signifier la caricature. Toute cette interprétation permet ensuite à Jasmine de chanter comme refrain « *princesses get their way* ». Nous pouvons comprendre cette phrase comme les prétendants de Jasmine, à savoir qu'elle est insupportable et que tous céderont à ses caprices. Mais l'orchestration et l'ironie présentes dans l'interprétation peuvent aussi nous faire comprendre que cette phrase est la possibilité pour Jasmine de reprendre le contrôle sur une situation qui lui échappe : celle de devoir trouver un prétendant. Là où dans le film en P.V.R., Jasmine lutte encore pour sa voix, la version de Jasmine de la chanson « Call Me a Princess », dans son constat ironique, l'a déjà trouvée ; et elle est particulièrement lucide dans le rapport qu'elle a au monde.

Retrouver la voix de Jasmine par le geste de la recomposition musicale, première partie de la séquence en tension — l'importance de l'orchestration et de la thématique musicale

Si la chanson « Call Me a Princess » présente une héroïne résolument complexe à appréhender, son rejet par le studio n'entraînera pas d'alternative dans la version du film d'animation. La mise en scène propose à la place un thème musical de Jasmine qui n'en est pas vraiment un : il l'est dans la mesure où il intervient à chaque passage de Jasmine, il l'inscrit dans un lieu, et revient à chaque moment où elle est visible à l'écran, mais il est extrêmement court et ne subit aucune variation. Il semble être au mieux une esquisse de thème et surtout, contrairement aux thèmes d'Ariel par exemple, il ne trouve aucun ancrage dans un numéro musical. Si Ariel voit son thème revenir régulièrement, le fait qu'il existe dans un numéro musical offre une portée bien plus grande en termes de signification, y compris dans le fait qu'il circule dans les espaces du film (en devenant la mélodie que joue Éric lorsqu'il se souvient de son chant, de sa

voix, mais pas du visage d'Ariel). Ainsi, le fait que Jasmine n'ait pas un numéro musical dédié rend difficile une thématique musicale aussi puissante que pour Ariel par exemple. La recomposition musicale que nous proposons²⁹¹ est la possibilité de redonner une voix à l'héroïne du film. La première partie de la séquence présente Jasmine totalement submergée par le plaisir de la découverte du marché. Les couleurs et les sons provenant des interpellations aux différents étalages donnent le vertige. Elle accède à un espace différent de celui du palais qui est beaucoup plus dynamique et réjouissant. À cela s'ajoute le fait que cet instant est le résultat d'un choix qui lui est propre, et surtout d'un choix qui va à l'encontre de ce qui lui a été dicté et imposé. Cette fuite est pour elle la découverte d'un espace hors du palais et de ses contraintes. Pour réaliser ce geste et proposer une recomposition musicale, nous procédons comme pour les personnages d'Ariel et de Belle : nous voulons retrouver le potentiel qui redonne une cohérence au personnage de Jasmine. Ce potentiel prend sa source dans la séquence d'introduction lorsque Jasmine affronte son père et libère les oiseaux, mais qui semble se désagréger au moment de cette séquence du marché. Pourquoi ? Simplement parce que nous ne comprenons pas pourquoi cet évènement n'a pas plus d'impact *pour* Jasmine. Elle brave l'interdit et se retrouve dans cette explosion de couleurs et de sollicitations visuelles et sonores. Il y a, à ce moment, le *potentiel* d'un évènement cinématographique. Or, cet évènement, s'il se lit sur le visage de Jasmine, est totalement effacé par la musique qui fait le choix d'une musique orientalisante, mettant en avant plutôt une idée de l'espace dans lequel Jasmine évolue. Aucune emphase musicale n'est proposée sur le regard de Jasmine lorsqu'elle découvre, émerveillée, cette agitation du marché. Ce choix est d'autant plus notable que la musique sera dans une emphase complète lorsque le regard d'Aladdin tombera sur la princesse quelques secondes plus tard. Le film fait donc le choix de ne pas proposer d'emphase à Jasmine dans son *droit de vivre* cet instant particulier. Cet instant qui aurait fait comprendre l'importance d'avoir bravé les interdits, de découvrir un monde qu'elle ne peut jamais côtoyer

²⁹¹ Cf. :

- Annexe V - *Partitions de notre recomposition de Aladdin*, p. 283.
- Annexe IX - *Extrait de la séquence en tension de Aladdin avec la proposition de notre recomposition musicale (musique seule)*, en P.J.

comme elle le fait là (anonyme et sans protocole). Pourquoi lui refuse-t-on son droit au *désir* d'un émerveillement ? Peut-être parce qu'alors, nous serions enclin à penser qu'elle aspire à la liberté, dont la romance serait une composante, mais pas la seule. Or, le film fait le choix de refuser cet espace complexe à Jasmine, et ce faisant, nous force à lire une héroïne qui n'aura fait probablement qu'une petite crise — un épisode de contrariété ponctuelle — dans son rejet du titre de princesse, et dont le bonheur est comblé par la romance avec Aladdin (c'est ce qui semble le plus cohérent dans le récit qui se déroule alors).

Une palette orchestrale pour créer du lien entre les séquences

Dans la recomposition musicale proposée sur la séquence en tension, nous opérons un changement à la fois thématique, mais également orchestral. En choisissant la puissance de l'orchestre, nous reprenons la puissance du contraste dans la couleur et l'intensité musicale. Nous pensons par exemple à ce que peut nous offrir la scène de la bibliothèque dans *La Belle et la Bête*. Par la montée en tension musicale et le *tutti* orchestral qui s'entremêle au mouvement de caméra, l'emphase musicale sur la surprise et la joie de Belle est évident. Cela ouvre également une résonance avec le finale du film, puisque c'est à travers le regard de Belle que la Bête se transforme, à nouveau dans un *tutti* orchestral. Ce sont dans les deux cas pour Belle des événements dont la charge émotionnelle est difficilement descriptible et seulement approchable par l'emphase musicale démesurée lors de ces deux séquences. Ces événements que la mise en scène cinématographique peut approcher, notamment par l'orchestration très similaire (dans son envolée lyrique) à la transformation de la Bête (lien entre les séquences qui, rappelons-le, permet d'accentuer encore la puissance du regard de Belle). À la manière de *La Belle et la Bête*, nous reprenons la palette orchestrale du finale du film (« Happy End in Agrabah ») pour offrir un espace de résonance entre l'émerveillement initial de Jasmine et l'instant où le Génie devient libre. L'instant de l'émerveillement étant beaucoup plus court, le temps de développement orchestral est

restreint mais nous dégageons tout de même deux parties distinctes. La première partie concerne les deux premières mesures est fait intervenir la mélodie aux vents (flûte et hautbois, ponctuée du glockenspiel), soutenue des cordes. Le tout avec quelques percussions (timbales, cymbales, tambourin). La deuxième partie concerne les mesures trois à huit, où une envolée des cordes et de la harpe offre la transition thématique qui permet une affirmation musicale par l'orchestre : le thème est à la flûte et aux violons, les cordes sont plus denses. Enfin, pour rester dans les couleurs et la dynamique spécifique au finale, nous ajoutons un contrechant au cor en fa. Tout cela nous permet de redonner à cette séquence du marché l'importance qu'elle a dans le regard de Jasmine. En reprenant l'orchestration du finale, dans cette version plus resserrée, un lien peut se créer entre la séquence de libération du Génie et la séquence en tension. De plus, le potentiel orchestral existe dès cet instant du marché et la palette de couleurs est alors réentendue dans le finale du film, chargée à présent de cet instant déterminant dans la construction du personnage de Jasmine.

Analyse des thématiques « de la liberté » et « de Jasmine »

Nous faisons un choix dans les thématiques musicales utilisées dans la recomposition musicale. Il nous semble que deux thématiques sont importantes : celle de « Jasmine » et celle la « liberté ». Nous mettons des guillemets lorsque nous parlons de « thème de », car nous pensons que ce n'est pas la ligne mélodique comprenant certains intervalles musicaux ou une orchestration particulière qui signifie Jasmine. Nous pensons que c'est la répétition de cette ligne mélodique et ses variations dans leur lien au complexe audio-visuel qui lui donne une signification particulière, et plus précisément dans leur lien aux faits, gestes et paroles de Jasmine à chaque étape de l'histoire. Il en est de même pour le thème « de la liberté ». Nous utilisons le thème « de Jasmine » puis celui « de la liberté » au moment où la séquence démarre jusqu'au moment où la princesse est effrayée par un poisson qui lui est présenté brusquement devant le visage. Nous allons expliciter en quoi ces thèmes sont importants dans ce

moment, mais contrairement aux deux premiers films, et particulièrement *La Belle et la Bête*, nous n'allons pas faire une micro-analyse des points de synchronisation. C'est par l'utilisation de ces thèmes par l'orchestre de façon très affirmée que nous créons l'emphase musicale de cet instant pour Jasmine. Cela marque d'ailleurs le contraste avec l'orchestration très intimiste de la version proposée par Alan Menken (et son orchestrateur Danny Troob). Ensuite, c'est par l'affirmation de ces thèmes que la résonance devient possible avec les autres instants du film. Le thème « de Jasmine » permet ainsi de renouer avec la séquence d'introduction que nous avons analysée plus tôt, et le thème « de la liberté » permet quant à lui de renouer avec la séquence du Génie qui parle de son rêve le plus cher (celui d'être libre). Si celui-ci a droit à une chanson (« Friend Like Me »), le thème musical qui est présent dans plusieurs séquences « clés » est différent : c'est celui intitulé « To Be Free ». Il apparaît pour la première fois lorsqu'il explique à Aladdin que son souhait le plus cher est d'être libre. Ce thème, que Menken aurait bien vu en chanson²⁹², a une construction plus longue et une emphase musicale appuyée, permettant de faire vibrer cet instant vital pour le Génie. La grande douceur du thème est orchestrée par une montée en puissance des cordes, avant d'avoir une reprise du thème de façon plus intimiste au piano, accompagné de courts motifs chromatiques mettant une emphase sur le gag du « nez de Pinocchio » que fait apparaître le Génie lorsqu'Aladdin lui fait la promesse de le libérer ([Figure 49](#)). C'est dans ce contraste qui s'articule au jeu du Génie que nous pouvons lire une signification particulière. Celle d'un rêve devenu lointain. Le son du piano, très discret, contribue à la profonde mélancolie de l'instant. D'ailleurs, juste avant ce moment, la montée des cordes et des vents s'inscrit dans la même montée en tension que la réaction corporelle du Génie ([Figure 50](#)). Et cette rencontre de l'énergie qui anime un corps et la musique de façon similaire, c'est exactement comme lorsqu'Ariel se redresse et s'affirme avant son chant. C'est encore une fois le geste de composition qui prend en compte une aspiration et une inspiration vitales, qui se traduit dans la force d'une posture, d'un redressement ; d'une tension vers un ailleurs : un espace de liberté.

²⁹² Voir le coffret *The Music behind the Magic, The Musical Artistry of Alan Menken Howard Ashman & Tim Rice*, op. cit., p. 46.

« Illustration retirée »

« Illustration retirée »

A92 fig. 49 - 00 : 42 : 53

A92 fig. 50 - 00 : 42 : 34

Concernant le thème de Jasmine, notons qu'il est différent dans le film en P.V.R. car il est repris de la chanson « Speechless ». Nous pouvons entendre tout de même le thème de Jasmine issu du film d'animation. Il apparaît dans l'adaptation en P.V.R. lorsque le marché nous est présenté, en interrompant d'ailleurs le thème « *Agrabah Marketplace* ». Le compositeur Alan Menken, dans cette version P.V.R., met l'emphase sur ce plan d'ensemble qui présente le marché ([Figure 51](#)), pour marquer l'instant avec force, mais avec un thème qui n'est pas celui du marché, et plus étrange, avec un thème qui n'est plus le thème de Jasmine dans le film en P.V.R. non plus. C'est en nous inspirant de ce parti pris du film en PVR que nous avons ainsi conçu notre recomposition en posant l'hypothèse que la composition d'Alan Menken semble être une possibilité pour lui de réécrire ce passage dans l'adaptation P.V.R.. Il remet l'emphase sur le marché dont l'importance pour Jasmine est déterminante car ce marché devient, dans cette fuite, son espace et son moment de liberté. Plus encore, l'emphase musicale fait exister pour le personnage de Jasmine *son* idée de la liberté. Concernant le « thème de la liberté », il apparaît clairement comme un espace commun pour Jasmine et le Génie. Pourtant, musicalement, le film d'animation ne fait aucun lien entre les aspirations du Génie et les aspirations de la princesse. Ce qui n'est pas le cas du film en P.V.R., qui ouvre la scène du marché sur le thème de Jasmine du film d'animation, et qui est réutilisé avec la même emphase lors de la libération du Génie par Aladdin à la toute fin du film, après la bataille avec Jafar. Ce thème musical est bien ce qui préside la vision du marché, et le plan qui suivra sera celui de la princesse. Sortant du palais, elle cherche la liberté, et cet espace de liberté il est là : dans le marché.

« Illustration retirée »

A19 fig. 51 - 00 : 06 : 20

Le « thème de la liberté », que nous avons analysé précédemment lorsque le Génie parle de son rêve le plus cher à Aladdin, se retrouve également dans le film en P.V.R.. Ce thème est esquissé juste avant qu'Aladdin et Jasmine s'envolent en tapis volant, lorsque le héros lui parle de sortir du château alors que la princesse n'en a pas le droit. Redonner ce thème dans la séquence en tension revient finalement ne pas oublier la promesse originelle du film concernant Jasmine : cette quête de liberté, sortir des murs et gouverner, et non attendre. L'enjeu d'être passive ou active diffère entre le film en P.V.R et le film d'animation. Dans ce dernier, l'accent est mis sur une idée d'enfermement qui n'offre jamais la possibilité que Jasmine puisse gouverner. Ainsi, son choix se réduit à choisir un époux ou à s'enfuir (alors que film en P.V.R. par exemple propose de mettre l'accent, non sur la fuite, mais sur sa possibilité de gouverner). Mais ce choix du film d'animation n'en est finalement pas un, car cette idée de la fuite disparaîtra dès la rencontre avec Aladdin, sans véritable explication sur le fait qu'elle reste à présent au château. Le film donne l'impression que la mort présumée d'Aladdin qui est réexposée avec force dans les sanglots de Jasmine lorsqu'elle pleure, toujours accompagnée de son thème, met un terme à son envie de sortir puisqu'elle se sent responsable. Du fait de l'absence d'emphase musicale sur l'émerveillement de Jasmine dans la séquence du marché, la fuite de la princesse devient incohérente et par conséquent ne semble plus une véritable aspiration d'un ailleurs. Ce « thème de liberté », c'est la dynamique qui réunit l'ensemble des protagonistes. La liberté est mise

en scène par l'affranchissement d'une lampe pour le Génie, des murs d'un palais pour Jasmine, ou d'une assignation sociale pour Aladdin. Si Jasmine est tant émerveillée dans la chanson « A Whole New World », c'est probablement parce qu'à cet instant, cette balade lui offre un espace de liberté.

C'est aussi peut-être parce que les voix « parlée » et « chantée » de Jasmine sont jouées par deux personnes différentes et que dans l'animation la notion de performance de doublage n'a pas beaucoup de sens²⁹³. La performance du doublage repose sur la performance actorale, et dans la mesure où la performance actorale passe en grande partie par la voix dans le cinéma d'animation, les qualités de la voix sont particulièrement importantes dans la construction du personnage et de ce qu'on pourrait appeler sa « persona vocale »²⁹⁴. Dans la version en P.V.R. c'est bien l'actrice qui chante, et il en est évidemment de même pour l'adaptation en musical à Broadway. Dans la version du film d'animation, le fait d'avoir une chanteuse différente de l'actrice qui fait le doublage des dialogues de Jasmine crée une dissonance. La couleur des voix n'est pas la même. La voix chantée n'a pas la dimension théâtrale de la voix parlée, à savoir ces changements de registre qui arrivent dans les moments où Jasmine s'exclame, comme lorsqu'elle démasque Aladdin après leur balade en tapis volant. En lui lançant « *Did you think I was stupid?* » (« Pensaistu vraiment que j'étais stupide ? ») ([Figure 52](#)), ou lorsqu'elle dit au chef de la garde qu'elle parlera à Jafar qui vient d'emprisonner Aladdin : « *Believe me, I will* » (« Croyez-moi, je le ferai ») ([Figure 53](#)). Dans ces situations, elle descend dans la voix et nous entendons un grain particulier inaudible lorsqu'elle chante et s'émerveille car tout est maintenu de façon extrêmement fluide, sans accroc dans le registre, sans dimension théâtrale du chant, comme c'est le cas par exemple pour Ariel ou pour Belle. Ces dernières chantent en variant les registres et les intentions, allant de grandes envolées lyriques au chuchotement (Ariel dans la caverne), en passant par les imitations ironiques (Belle qui se met en scène comme « Madame

²⁹³ Nous pensons à Rita Hayworth, qui, si elle ne chante pas, propose une performance du doublage (notamment par sa « musicalité rythmique ») qui participe finalement à la construction de sa *persona*. Voir Marguerite Chabrol, « La Déesse en mono », in Marguerite Chabrol et Pierre-Olivier Toulza (dir.), *Stars et solistes du musical hollywoodien*, op. cit. p. 60-77.

²⁹⁴ Nous pourrions ajouter à cette performance vocale les captations des mouvements des actrices faisant la voix du personnage, mais de façon plus marginale et sachant que certains mouvements (ou mimiques) sont réalisés par les dessinateurs eux-mêmes.

Gaston »). Pourtant la voix parlée de Jasmine a une capacité à varier les registres vocaux, notamment pour se moquer d'un de ses prétendants que son tigre Raja a fait fuir. Elle prend le visage du tigre entre ces mains en le félicitant par une mimique et une voix qu'elle pourrait adresser à un enfant en bas âge, elle en profite pour glisser ce qu'elle pense vraiment de ce prince Ahmed : « *You were just playing with that overdressed, self-absorbed prince Ahmed weren't you?* » (Tu ne faisais que jouer avec ce pompeux, égocentrique prince Ahmed n'est-ce pas ? ») (Figure 54). Elle change encore de registre vocal lorsqu'elle entre dans le jeu d'Aladdin pour lui faire croire qu'elle est charmée lorsqu'il vient la voir sur son balcon :

- *Jasmine* : *I'm rich too you know* / Et je suis riche vous le savez sans doute
- *Aladdin* : *Yeah* / Oui
- *J.* : *The daughter of the sultan* / L'unique fille du sultan
- *A.* : *I know* / Je le sais, oui
- *J.* : *A fine prize for any prince to marry* / Le parti idéal pour tout prince qui se respecte
- *A.* : *heu... right, a prince like me!* / oui... oui, un prince comme moi !
- *J.* : *Right, a prince like you... / oui, un prince comme vous...
and every other stuffed shirt, / et comme tous ces autres pans enfarinés
swaggering peacock I've met! / qui sont venus faire la roue devant moi !*²⁹⁵

Les interventions de Jasmine sont de plus en plus langoureuses, dans l'attitude et la voix, et le ton est très troublant pour Aladdin qui ne sait plus comment il est supposé réagir (Figure 55). Nous avons surligné en gras le moment où elle arrête la mascarade et lui rabat la coiffe sur la tête. Sa voix change immédiatement et le débit est plus rapide et plus cassant. Ce sont toutes ces variations vocales qui participent à la complexité du personnage de Jasmine car nous comprenons qu'elle a un caractère très marqué, qu'elle n'a peur de personne et qu'elle se moque éperdument des princes qui frappent à sa porte, aussi bien en les ignorant qu'en se jouant d'eux si elle ne peut les éviter.

²⁹⁵ Traduction de ce dialogue tiré de la version française du film adaptés par Claude Rigal-Ansous. Philippe Videcoq.

« Illustration retirée »

« Illustration retirée »

A92 fig. 52 - 00 : 58 : 10

A92 fig. 53 - 00 : 22 : 32

« Illustration retirée »

« Illustration retirée »

A92 fig. 54 - 00 : 12 : 13

A92 fig. 55 - 00 : 54 : 11

Tout cela se perd dans le numéro musical où nous entendons une voix bien différente, plus lisse, qui n'aide pas à maintenir une cohérence du personnage, d'autant plus si la séquence en tension rend difficilement lisible la cohérence du personnage de Jasmine dans sa construction.

Pour revenir à cet espace de liberté que nous avons explicité plus tôt, nous pouvons rappeler que le « thème de la liberté », associé au Génie dans le film d'animation est présent dans le film en P.V.R. juste avant qu'Aladdin et Jasmine ne partent en tapis volant (alors même que la thématique musicale n'est plus utilisée dans le film en P.V.R.). Par les allers-retours entre le film en P.V.R. et le film d'animation, nous pouvons retrouver le potentiel de certaines thématiques musicales. Le thème présent lorsque le Génie parle de liberté devient par exemple beaucoup plus significatif lorsque nous l'entendons dans le film en P.V.R. et que cela crée un espace de résonance entre les trois protagonistes — Aladdin, Jasmine et le Génie. Le fait que le film a une

séquence en tension qui arrive très tôt rend les aller-retours entre la séquence du marché et les autres séquences importantes plus difficiles. Dans la mesure où la cohérence de Jasmine est mise à mal par le film très tôt et que l'ensemble du film ne lui laisse pas tant d'espaces d'expression, il est plus difficile de retrouver les liens pour retrouver et recréer une virtualité du personnage de Jasmine. C'est pour cela que l'analyse des emphases musicales des adaptations à Broadway et en P.V.R. nous permettent de faire des allers-retours et de poser des hypothèses sur le potentiel de certaines séquences dans le film d'animation. L'analyse de type génétique et la recomposition musicale qui reposent sur des hypothèses de constructions alternatives sont intimement liées dans les trois films de notre corpus mais c'est dans *Aladdin* que nous pouvons le plus facilement en mesurer l'importance. En effet, avec ces variations de constructions autour du personnage de Jasmine, nous comprenons que les déplacements de geste de composition bousculent le potentiel d'un personnage. Cela permet aussi d'appuyer notre logique de recomposition qui n'est pas la fruit du hasard de notes plaquées sur une séquence pour en tirer arbitrairement des significations différentes mais bien une réflexion qui prend sa source sur tout ce que la composition musicale existante du compositeur peut nous apprendre : sa logique de composition musicale (d'un point de vue musicologique), sa construction musicale au sein du complexe-audiovisuel et particulièrement le lien que cette construction musical entretient avec les personnages, et enfin les propositions musicales dans leurs formes esquissées (maquettes préparatoires) et celles qui n'ont pas été retenues (et qui ouvre le champ des alternatives possibles par le compositeur musical lui-même).

Retrouver la voix de Jasmine par le geste de la recomposition musicale, seconde partie de la séquence en tension — Jasmine sous le regard d'Aladdin ?

Analyse de la séquence

Dans cette séquence du marché, Aladdin voit pour la première fois Jasmine, après l'émerveillement de cette dernière devant l'exposition des marchandises. Installé avec Abu (son singe) au-dessus d'un étalage, il voit Jasmine et un zoom avant appuie son regard et son exclamation : « *Wow!* » (Figure 56). La mise en scène se poursuit, également par un zoom avant, avec un plan de Jasmine qui remet sa capuche sur la tête (Figure 57). La composition musicale de cet instant est un arrêt brutal du thème orientalisant, assez discret jusqu'ici, pour faire intervenir un violon solo jouant le thème associé à Jasmine, mais ici sur le regard d'Aladdin, en même temps que son exclamation. Ajoutons également une précision importante, Jasmine ne sait pas qu'Aladdin la regarde, elle ne connaît d'ailleurs pas son existence à ce moment de l'histoire.

« Illustration retirée »

« Illustration retirée »

A92 fig. 56 - 00 : 17 : 08

A92 fig. 57 - 00 : 17 : 09

Laisser le thème « de Jasmine » pose un problème ici car il donne le sentiment que, par la vision d'Aladdin, elle se serait dévoilée. L'orchestration donne le sentiment qu'elle est précieuse, et la couleur du violon solo fait un lien immédiatement à la séquence d'introduction lorsque le marchand révèle la lampe du génie « *this is no*

ordinary lamp » (« ce n'est pas une lampe ordinaire »). Si la thématique diffère, l'orchestration fait immédiatement entrer en résonance ces deux instants du film. De cette résonance peut émerger une interprétation où Aladdin, en voyant la princesse, l'aurait immédiatement cernée : c'est ce qu'appelle le zoom avant sur le regard d'Aladdin qui voit Jasmine, accompagné de son « *wow* », accompagné de la thématique musicale dédiée à Jasmine. Il est étonnant que ce thème soit choisi à cet instant : pourquoi le thème « *de Jasmine* », celui qui l'introduit et qui la fait exister, est entendu lorsque la mise en scène nous plonge *dans* le regard du héros ? Nous pourrions être portés à le lire comme un coup de foudre immédiat, qui plus est renforcée par le fait qu'Aladdin tombe sous le charme de la princesse, qui apparaît sous ses yeux, non seulement comme une révélation d'une femme très belle, mais comme si Aladdin avait capté dans son regard la femme au-delà de sa plastique. Sauf que le fait d'utiliser cette thématique musicale empêche un réel accent concurrent. Ici, le fait que Jasmine ait un espace de résistance pour qu'elle ne soit pas *privée* de son thème. Ce qui nous pousse à poser cette hypothèse concernant cette scène, c'est que le thème musical de Jasmine apparaît toujours lorsqu'elle a « conscience » de sa présence. Ce thème participe à la virtualité de son personnage. Il y a une *conscience* de son thème car il fait partie d'une cohérence de son personnage, il fait partie de sa voix. La construction du personnage de Jasmine se fait par la présence d'un corps, de mouvements, de paroles, mais le fait que le thème soit intimement lié à sa présence, nous pouvons aussi comprendre que la construction du personnage de Jasmine est étroitement mêlée à son thème musical. C'est pour cette raison que nous pensons que dans cette séquence du marché, lorsqu'elle est observée par Aladdin sans en avoir conscience et que son thème apparaît, alors la mise en scène la dépossède d'une partie de sa voix. Plus tard, lorsque le thème de Jasmine se déclenche dans le combat entre Aladdin et Jafar, transformé en serpent, nous pourrions penser que cette séquence est à l'image de la scène du marché : Jasmine passive, et le thème étant présent sur une action d'Aladdin. Mais le thème se déclenche lorsque Jasmine lance son appel à l'aide ([Figure 58](#)) ; et plus encore, c'est parce qu'Aladdin connaît la princesse après tout un film que la thématique est jouée une seconde fois sur un plan du héros glissant pour récupérer un sabre ([Figure 59](#)). Jasmine

étant en danger de mort, Aladdin a peur que ce thème n'existe plus et ce thème garde ainsi une signification directement liée à Jasmine. De plus il est maintenant *pleinement* conscient de ce thème car il a appris à connaître Jasmine, notamment à la suite de leur balade « A Whole New World », ode à la liberté. Si Jasmine n'existe pas dans l'image, elle n'en est pourtant pas absente car elle existe alors pleinement par la violence que représente la perspective qu'elle puisse mourir.

« Illustration retirée »

« Illustration retirée »

A92 fig. 58 - 01 : 16 : 02

A92 fig. 59 - 01 : 16 : 05

Pourtant, dans le passage où Aladdin la voit, elle n'est pas consciente que son thème existe. C'est le regard d'Aladdin qui le déclenche : pourquoi le film fait-il ce choix ? En proposant le thème « de Jasmine » à cet instant, le film pousse l'interprétation d'une romance à venir puisque, par l'emphase musicale, Jasmine et Aladdin sont à présent liés. Cela force l'idée d'un *rapport* entre les protagonistes alors même que Jasmine n'a aucune conscience de l'existence d'Aladdin. Cela pousse rend difficile les deux étapes qui pourraient être celles de Jasmine, à savoir la quête de liberté et son idée de l'amour (lorsqu'elle libère les oiseaux dans l'introduction). En refusant l'espace du marché comme espace d'émerveillement, puis en introduisant une romance qui vient lier les deux protagonistes, l'importance de la fuite de Jasmine est totalement occultée à cet instant. L'emphase musicale force une interprétation d'une séquence du marché dont l'émerveillement est étouffé puis pousse un lien entre Aladdin et Jasmine qui, à l'instant du regard, n'existe que du côté du héros. Ce sont deux moments qui la font disparaître et qui suffisent à rendre difficile la cohérence de son personnage. La déclaration de la princesse lors du finale du film devient ainsi plus difficile à

comprendre « *I choose you, Aladdin* » (« Je te choisis toi, Aladdin »), avec son thème joué au hautbois, suivie de la réponse d'Aladdin « *call me Al'* » (« appelle-moi Al' ») accompagné d'un changement de thématique (celle du thème de « One Jump Ahead ») anticipant la pointe d'humour par son orchestration (notamment avec la trompette en sourdine) (Figure 60). On comprend ici l'importance des thématiques, particulièrement celle de Jasmine. Ajoutons qu'à défaut de numéro musical, cette thématique a une certaine cohérence dans la construction du personnage, mais comment faire le lien que la romance est choix de Jasmine à cet instant ? Ce choix qu'elle fait dans ce finale du film prend sa source lors des premiers échanges entre les deux protagonistes et non lors de la séquence du marché. C'est pour cela que nous pensons que la thématique musicale de Jasmine inscrite dans le regard d'Aladdin lors de la séquence du marché rend difficile la compréhension du personnage de Jasmine et que cet instant du regard s'inscrit dans la continuité de la découverte du marché passée sous silence. C'est dans cette séquence que 1) on ne croit plus à la cohérence de Jasmine dans sa quête de liberté et 2) on ne comprend pas pourquoi le film choisit d'inclure Jasmine dans une romance (un coup de foudre ?) à laquelle n'a pas même encore participé, ce qui ajoute à la confusion, surtout lorsqu'elle s'exclame un peu plus tard à l'adresse de son père, Jafar et Aladdin : « *I am not a price to be won!* » (« Je ne suis pas un prix à gagner ! »)) (Figure 61).

Précisons que ce n'est pas la romance qui est met à mal la cohérence du personnage, puisqu'elle formule très tôt l'idée de l'amour, intimement liée à l'idée de liberté. Elle formule dès l'introduction qu'elle souhaite un libre arbitre, celui de se marier *par amour*. Ce qui rend difficile une lecture cohérente de son personnage c'est le *moment* choisi dans la mise en scène pour annoncer cette romance. Plutôt que de faire le choix d'une reconnaissance mutuelle des protagonistes, le fait de lier le thème de Jasmine au regard et à l'exclamation d'Aladdin force cette emphase musicale thématique la romance à venir.

« Illustration retirée »

« Illustration retirée »

A92 fig. 60 - 01 : 21 : 05

A92 fig. 61 - 00 : 51 : 22

Changement de la thématique musicale « One Jump Ahead » pour retrouver une lecture résistante du personnage d'Aladdin

Si dans notre recomposition musicale nous décidons d'utiliser le thème « One Jump Ahead (Reprise) » (celui de la chanson d'Aladdin lorsqu'il rentre le soir chez lui, en chantant son espoir que l'on voit en lui autre chose qu'un « street rat » ([Figure 92](#))), alors il entrera en résonance avec la scène qui clôture le film. Il s'agit du moment où Aladdin, dans un trait d'humour, lance à Jasmine : « *call me Al'* » (« appelle-moi Al' »). Ce sera alors un thème qui appartient à la construction du personnage d'Aladdin.

« Illustration retirée »

A92 fig. 62 - 00 : 17 : 16.

En recomposant de cette manière, nous pouvons tenter de créer un espace équivoque. Nous pourrions alors lire la séquence comme le début de la romance évidente pour les deux protagonistes, mais il serait aussi possible de voir dans cet extrait le jeune homme qui tombe sous le charme de Jasmine à première vue, et que cela n'annonce pas pour autant une romance. Cette romance aura lieu plus tard,

lorsqu'Aladdin retrouve Jasmine et lui fait découvrir où il vit. Leurs échanges conduit à un moment d'intimité qui se ponctue presque par un baiser, avant qu'Aladdin ne soit arrêté par la garde au service de Jafar. Cette deuxième lecture possible serait celle du jeune homme tombant pour la belle demoiselle qui passait par là, mais contrairement à la proposition du film, s'émerveillerait seul, sans aucune annonce d'une romance future. Jasmine ne serait pas présente dans cet espace car son thème n'apparaîtrait pas. Cela redonnerait alors un espace à Jasmine car rien ne viendrait lier les protagonistes à cet instant. Jasmine pourrait alors vivre pleinement la séquence du marché pour ce que cela représente pour elle : un espace composé d'une explosion de couleurs, de parfums, de sons qui rendrait compte de son bonheur d'avoir bravé l'interdit en quittant le palais. Si les deux épisodes (celui de la fuite, et celui de la romance) sont distincts, alors l'interprétation qui en découle ne tombe pas dans une incompréhension sur le fait que Jasmine fuit le palais et où, comme pour la chanson dans la version du spectacle musical de Broadway, la quête de liberté semble être écourtée par la romance plutôt que de comprendre que la romance suit, et s'inscrit dans cette quête de liberté. Redonner de l'équivoque en proposant le thème associé à Aladdin dans la séquence en tension, c'est redonner une construction du personnage de Jasmine qui s'articule en deux temps : celle d'une volonté de liberté par sa fuite hors du palais, avant de rencontrer Aladdin dans la continuité de cet espace de liberté qui est *reconnu* par la mise en scène du film. Entendons par cette reconnaissance deux choses : la première est la recomposition musicale qui met l'emphasis musicale sur son émerveillement lorsqu'elle découvre les étalages et les interpellations des marchands. La seconde est qu'en mettant l'emphasis musicale sur Aladdin, l'interprétation qui peut en découler et que l'émerveillement de Jasmine se poursuit, hors de notre attention, à présent focalisée sur Aladdin. Le risque du thème musical associé à Jasmine est qu'en plus de participer au regard que lui porte Aladdin, il vienne interrompre l'enchantement de l'instant vécu par la princesse. Notre recomposition souhaite donc mettre l'emphasis sur le seul protagoniste Aladdin que nous voyons, tout ému, tomber sous le charme de la princesse ([Figure 63](#)). Nous mettons le thème de « One Jump Ahead (Reprise) » à la flûte et à la trompette avec sourdine, pour faire le lien avec le finale du film, et la couleur caractéristique associée à Aladdin dans

le mélange des timbres de ses deux instruments. Cette inscription de Jasmine dans la romance a pourtant bien lieu plus tard, lorsqu'elle découvre l'endroit où il habite et qu'ils discutent de leur vie respective. Dans un dialogue qui s'apparente à deux monologues (chacun parlant de sa propre expérience, sans vraiment prêter attention à ce que l'autre dit), leur conclusion va être dite en même temps avant un échange de regard, significatif d'une compréhension mutuelle (Figure 64). C'est également une scène que prend en compte Ryan Bunch alors même que ces analyses sont concentrées sur les numéros musicaux, il relève cet échange significatif entre Jasmine et Aladdin :

Ils se découvrent des points communs à travers les malheurs de l'autre, en décrivant leur situation respective en contrepoint lors de l'une de leurs premières conversation²⁹⁶.

- J. : *You're not free to make your own choices.* / Sans être libre de prendre une seule décision
- A. : *Sometimes you feel so...* / Parfois j'ai l'impression d'être...
- J. : *You're just...* / On est comme...
- J. et A. : *trapped.* / prisonniers.²⁹⁷

C'est par une mise en scène qui met l'accent sur leur ressenti qu'un lien opère, et que Jasmine, étonnée (Figure 65), s'attache à Aladdin (Figure 66). Nous pouvons lire à cet instant que sa fuite trouve une réponse ici, car pour la première fois elle est comprise. Sauf qu'en mettant forçant l'emphase musicale lors de la scène du marché lorsqu'Aladdin la voit pour la première fois, cette discussion devient bien moins significative puisqu'Aladdin aurait déjà compris que Jasmine était spéciale (puisqu'en la regardant avec le thème musical qui lui est dédiée, il aurait compris l'importance de l'instant et projetterait déjà une romance ou au moins un certain attrait pour elle, au-delà d'une simple fait qu'elle est belle) et.ou que Jasmine est déjà emportée par une romance avec le héros de l'histoire puisque son thème vient se lier au jeune homme. Si notre recomposition musicale redonne un espace à Jasmine dans cette séquence du marché, alors la séquence qui suit l'attachement de Jasmine retrouve tout son sens. Jasmine tombe amoureuse d'Aladdin à cet instant, et leur rapprochement avant le baiser

²⁹⁶ Ryan Bunch, « Soaring into Song: Youth and Yearning in Animated Musicals of the Disney Renaissance », *op. cit.*, p. 188.

« *They find company in each other's misery, describing their circumstances in counterpoint during an early conversation* ».

²⁹⁷ Traduction de ce dialogue tiré de la version française du film adaptés par Claude Rigal-Ansous. Philippe Videcoq.

(interrompu par la garde du palais venue capturer Aladdin sur ordre de Jafar) a pour thème musical « A Whole New World ». Dans la version originale cette séquence n'a plus le même impact car la romance est annoncée dès la séquence du marché. Dans la version recomposée, la romance devient un *choix* de Jasmine après l'émerveillement du marché et après la rencontre avec le héros, et c'est en cela qu'il peut ainsi devenir immédiatement politique car l'interprétation qui en découle est qu'elle choisit de s'enfuir et une fois cela acté, elle choisit la romance avec Aladdin en allant contre l'obligation d'un mariage arrangé. Dans la version originale, le film choisit de projeter une romance qu'elle n'a pas encore choisie qui réduit la projection du regard d'Aladdin à la romance. Ainsi, l'unilatéral (la projection d'Aladdin seul) devient, par l'orientation de l'emphase musical, un *rapport* (la romance annoncée d'Aladdin et Jasmine). Dans la recomposition de la séquence en tension, nous tentons de redonner une voix à chacun des protagonistes, à l'image de ce que va proposer l'adaptation du film en P.V.R. en 2019.

« Illustration retirée »

« Illustration retirée »

A92 fig. 63 - 00 : 20 : 42

A92 fig. 64 - 00 : 20 : 43

« Illustration retirée »

« Illustration retirée »

A92 fig. 65 - 00 : 20 : 45

A92 fig. 66 - 00 : 20 : 47

Dans la version en P.V.R., Aladdin entend une dispute éclater entre le marchand Jamal et Jasmine (Figure 67) et s'interpose (Figure 68). La mise en scène ne propose aucune musique à cet instant. Elle ne se déclenche qu'au moment où Aladdin dit à Jasmine « *trust me* » (Figure 69) et c'est la thématique « A Whole New World » qui se déclenche sur un zoom avant qui dramatise l'échange de regard (Figure 70). Ici, contrairement au film d'animation, la romance démarre à travers un regard entre les deux protagonistes. Cela peut être interprété soit comme un coup de foudre, soit comme une romance annoncée par le film qui joue sur un public qui connaît déjà l'histoire et les musiques. À la différence du film d'animation en revanche, cette version en P.V.R. annonce une romance qui est perçue ni par Aladdin ni par Jasmine car aucun des protagonistes ne s'exclame ni ne commente ce qu'il perçoit de l'autre, ce qui permet à chaque protagoniste d'éviter d'être enfermée dans une projection du regard de l'autre.

« Illustration retirée »

« Illustration retirée »

A19 fig. 67 - 00 : 06 : 50

A19 fig. 68 - 00 : 06 : 59

« Illustration retirée »

« Illustration retirée »

A19 fig. 69 - 00 : 07 : 19

A19 fig. 70 - 00 : 07 : 21

Dans le film d'animation, c'est d'ailleurs dans cet échange de regard, lorsqu'Aladdin invite Jasmine chez lui, que nous comprenons que Jasmine s'attache à

cette version authentique de la personne qu'est Aladdin (Figure 71), contrairement au déguisement pompeux du prince Ali. Aladdin ne le comprend pas, et à la suite de son son vœu d'être transformé en prince, il s'oublie, et finit par expliquer au Sultan et à Jafar d'un ton pompeux qu'il gagnera le cœur de Jasmine (Figure 72). Les trois protagonistes se disputent alors au sujet de la princesse et ne l'entendent pas arriver. Elle s'exclame alors : « *How dare you? All of you! Standing around and deciding my future. I am not a price to be won!* » (« Comment osez-vous ? Vous tous ! À échanger sur ce que doit être mon futur. Je ne suis pas un prix à gagner ! »). Et si le silence musical est le choix du compositeur Alan Menken sur cette tirade, le dernier mot et la sortie de Jasmine seront ponctués d'une percussion mélodique et d'une tenue de corde pour mettre une emphase sur l'importance et la gravité de l'instant (le silence musical est très rare dans les films d'animation Disney).

« Illustration retirée »

« Illustration retirée »

A92 fig. 71 - 00 : 21 : 36

A92 fig. 72 - 00 : 51 : 11

Après une tentative de séduction qui ne fera que conforter Jasmine qu'il est exactement le même que tous les autres prétendants, Aladdin a la première réaction qui rend perplexe la princesse, après qu'elle a rejeté ses avances (Figure 73) : « *You are right, you aren't just some prize to be won. You should be free to make your own choices* » (« Vous avez raison, vous n'êtes pas une sorte de prix à gagner. Vous devriez être libre de faire vos propres choix »). Sur ces mots, on entend une variation de son thème avec, entre autres, un violon solo sur l'ensemble des cordes. Cette couleur musicale très caractéristique met l'emphase sur la sincérité et l'importance du moment — avec un personnage d'Aladdin qui retrouve sa gestuelle et ses expressions qui lui

sont propres, très loin de l'attitude arrogante décrite plus tôt (ajoutons le fait que le violon solo est audible mais qu'il n'est pas seul au début de la ligne mélodique. Il est accompagné de l'orchestre et ne fait pas de liens aussi directs que ceux que nous avons proposés plus tôt entre l'introduction et le finale du film. Il exprime tout de même l'importance du moment). Cette variation est en rapport direct avec un changement du protagoniste et la remise en question infléchissant son discours qui influe immédiatement la variation thématique. Cela permettra de mieux comprendre également la perplexité de Jasmine (Figure 74) qui, à cet instant, est face à un discours *a priori* sincère auquel elle ne semble définitivement pas habituée.

« Illustration retirée »

« Illustration retirée »

A92 fig. 73 - 00 : 54 : 44

A92 fig. 74 - 00 : 54 : 45

C'est parce qu'Aladdin reconnaît son erreur, lui reconnaît son droit d'exister et lui reconnaît sa liberté de choix que Jasmine est interpellée. Si une attention est portée à Jasmine, malgré l'absence de numéro musical et le fait qu'elle ne soit pas héroïne principale comme Ariel ou Belle, nous pouvons tout de même retrouver un certain nombre d'éléments dans la mise en scène qui lui offrent des espaces de résistance, et affirmer ce que Ariel et Belle tentaient d'affirmer également : un exercice de libre arbitre.

Modifier l'orchestration pour refuser une emphase musicale qui force l'interprétation univoque

Dans cette séquence où Aladdin voit pour la première Jasmine, nous choisissons de modifier l'orchestration en plus de la thématique musicale. En refusant le violon solo, nous cassons l'importance de l'instant du regard car les résonances entre les séquences ne sont plus les mêmes. Dans la scène originale, ce violon solo est en lien directement avec deux autres passages où nous entendons le son du violon comme instrument soliste. Ils ont lieu au tout début du film et la fin : à savoir l'instant où le marchand présente la lampe (Figure 75) « *Wait don't go ! I can see that you are interested in the exceptionally rare* » (« Attendez, ne partez pas ! Je vois que vous n'êtes intéressés que par ce qui est d'une rareté exceptionnelle »), et le moment où Aladdin dit « *I got to stop pretending something I'm not* » (Je dois arrêter de prétendre être quelqu'un que je ne suis pas »), dans le finale du film (Figure 76).

« Illustration retirée »

« Illustration retirée »

A92 fig. 75 - 00 : 02 : 11

A92 fig. 76 - 01 : 19 : 29

En reprenant l'orchestration pour ne plus entendre distinctement la qualité sonore du violon solo, la mise en scène n'inscrit plus Jasmine dans la projection du regard que lui porte Aladdin. L'expression « *exceptionally rare* » (« particulièrement rare ») que nous décrit le marchand ne concernerait plus le personnage de Jasmine, ni cette scène du marché. Le lien serait alors ailleurs, entre cette scène d'introduction où la lampe est présentée et la scène de la conclusion où le Génie est libéré par Aladdin. Ce changement d'orchestration sort la seconde partie de la scène du marché de son lien à

l'introduction du film et fait ainsi résonner la dimension exceptionnelle d'Aladdin comme « le diamant brut » (« *diamond in the rough* ») qui se révèle dans le finale du film. C'est l'instant où le héros choisit comme troisième vœu de libérer le Génie de son asservissement, et non celui de rester un prince pour avoir le droit d'épouser Jasmine. C'est dans cet espace du finale du film que le violon solo s'insère pour faire apparaître un thème amoureux plaintif, qui sera la main tendue au thème de la liberté. Ce geste du violon solo est ensuite accompagné de l'ensemble des violons au moment où Aladdin se tourne vers le Génie pour lui dire qu'il est libre. Le Génie met un temps avant de le réaliser et c'est seulement quand Aladdin le répète « *Genie, you're free* » (« Génie, tu es libre ») que l'orchestration est plus affirmée, avec les cuivres et l'orchestre qui se font à présent entendre (Figure 77). Il est également important de noter qu'après la transformation d'Ariel puis de la Bête, l'instant de la « transformation » est ici celui du Génie. La composition musicale est similaire, car elle fait appel au *tutti* orchestral qui donne un élan puissant à la séquence. Le *tutti* orchestral va s'interrompre brutalement après la libération du Génie par la rupture de ses menottes, au moment où la lampe heurte le sol (Figure 78). C'est dans ce contraste orchestral que le Génie prend conscience, ému, qu'il est libre. Le thème se fait alors entendre au piano et à la flûte, de façon très intimiste, avant de reprendre de l'élan et de se faire entendre à nouveau, dans une explosion de couleurs, à laquelle se mêle la redite du thème accompagné d'un contrechant au cor en fa.

« Illustration retirée »

« Illustration retirée »

A92 fig. 77 - 01 : 19 : 38

A92 fig. 78 - 01 : 19 : 55

Enfin, après la grande explosion de joie du génie, la prise de conscience revient : le sacrifice d'Aladdin, qui a renoncé à sa vie avec Jasmine pour la liberté du Génie.

Après avoir entendu le point de départ de toute cette séquence au violon solo sur le thème amoureux, nous entendons à nouveau le violon solo lorsque le Génie enlace Aladdin, mais avec le thème de la liberté en lui disant « *you'll always be a prince to me* » (« tu seras toujours un prince pour moi). C'est ici qu'arrive le point d'orgue de l'histoire car c'est dans cet espace que le film fait le choix de la liberté comme *vitale*. C'est ici que l'on comprend qu'il ne peut y avoir d'amour sans liberté, et que si Jasmine et Aladdin s'imaginent un espace de liberté dans leur duo, c'est parce qu'il est inscrit dans cette idée plus grande qui est représenté par le thème musical qui libère le Génie.

Une construction laborieuse du personnage, et e difficile rétablissement d'une interprétation équivoque

Si on accepte ici que le film est incohérent vis-à-vis du personnage de Jasmine dans la séquence du marché qui suit sa fuite du palais, alors on peut comprendre que sa quête de liberté (avec l'hypothèse qu'elle sous-entend une protestation politique) est plus importante que l'arrivée d'un énième prince. À cela s'ajoute alors une meilleure compréhension de l'attachement de Jasmine à Aladdin lors du numéro musical en tapis volant : c'est l'importance de la liberté, que nous avons analysée plus tôt. D'ailleurs cette scène dans le film en P.V.R. est particulièrement intéressante car elle est complètement réécrite : Aladdin intervient entre Jasmine et l'homme qui l'accuse de voler à l'étalage, mais aucune emphase n'est mise lorsqu'Aladdin voit Jasmine avant d'intervenir. En revanche, lorsque leurs regards se croisent et qu'il lui demande de lui faire confiance, le thème de « A Whole New World », qui deviendra la balade amoureuse, se fait entendre. Cela réécrit complètement cette séquence, où il s'agit ici d'une *rencontre*. Pourquoi alors cette séquence du marché dans le film d'animation ne propose-t-elle pas une emphase musicale à cette soif de liberté formulée par Jasmine ? Peut-être parce que le film serait alors obligé de poursuivre la quête qu'initie Jasmine ; peut-être que Jasmine prendrait une importance considérable dans les enjeux du film, mettant alors l'emphase sur la liberté de choix. La production, préférant la romance

dans la réécriture du film²⁹⁸, rend difficile l'interprétation de l'importance du libre arbitre pour le personnage de Jasmine. L'absence d'emphase musicale casse la cohérence de Jasmine pour que la critique tombe sur son personnage. En effet, si cette emphase musicale avait eu lieu et que la virtualité du personnage apparaissait, alors le film aurait probablement dû accorder plus de place à la princesse (ce que choisit de faire le film en P.V.R. par exemple avec sa « *I want / I am song* » et le développement du scénario). Ou alors, le film aurait été obligé d'assumer une héroïne dont la quête ne trouve pas de réponse. Mettre en avant la puissance de l'émerveillement de Jasmine reviendrait à réaffirmer une place centrale de la princesse dans son désir de libre arbitre, qui va bien au-delà de la romance. Le risque serait de décevoir puisque « le chemin », « la quête » de cet ailleurs que Jasmine cherche ne trouverait pas d'aboutissement. Dans ce cas, plutôt que de prendre le risque de construire un personnage aux attentes audacieuses, celle d'un ailleurs rêvé qu'elle construirait chez elle par exemple, le film préfère rendre très vite inaudible Jasmine. Cela passe par un refus de l'emphase dans la scène du marché dans un premier temps, et par le regard d'Aladdin dans un second temps qui la dépossède de son propre thème au profit d'une romance dont elle ne sait encore rien. C'est comme cela que les analyses préfèrent emprunter ce chemin proposé par le film, en oubliant la cohérence de Jasmine très tôt. Rappelons-nous ce que disaient Henry Giroux et Grace Pollock lorsqu'ils qualifient Jasmine de princesse « complètement définie par les hommes »²⁹⁹. Il semble qu'ils prennent cette séquence du regard d'Aladdin pour rendre cohérent le reste de l'histoire. Ce regard du héros qui, en s'appropriant le thème de l'héroïne, fait d'elle une princesse totalement définie par les hommes pour qui la romance est annoncée. Si on présuppose la cohérence du récit, alors toute équivoque dans l'interprétation devient difficile, voire impossible. le constat d'une absence d'ouverture à un « accent concurrent » dont parle Stanley Cavell. L'interprétation qui découle de cette absence d'emphase musicale dans la version finale du film d'animation est que la sortie de Jasmine n'est plus qu'un caprice (puisqu

²⁹⁸ Assumée d'ailleurs, voir les notes d'Alan Menken dans le livret issu du coffret, *The Music behind the Magic, The Musical Artistry of Alan Menken Howard Ashman & Tim Rice*, op. cit.

²⁹⁹ Henry Giroux et Grace Pollock, *The Mouse that Roared: Disney and the End of Innocence*, op. cit., p. 105.

l'émerveillement n'a pas peu lieu comme un « évènement cinématographique », rappelons-nous la bibliothèque pour Belle). Si l'émerveillement de Jasmine avait été rendu perceptible par la musique, alors ses larmes auraient été bien plus significatives (Figure 79) lorsqu'elle apprend qu'Aladdin est mort (Jafar lui expliquant qu'Aladdin avait été exécuté pour avoir kidnappé la princesse (Figure 80), alors qu'en réalité Jafar a besoin de lui pour ouvrir la caverne aux merveilles). Jasmine serait alors résolue à ne plus quitter le palais, rongée par les remords. Ce serait alors sa peine pour avoir bravé les interdits. Le bonheur de la découverte de ce marché, mettant l'emphasis sur cette découverte de liberté et de libre arbitre seraient alors perçue par la princesse comme illégitime.

« Illustration retirée »

« Illustration retirée »

A92 fig. 79 - 00 : 23 : 32

A92 fig. 80 - 00 : 24 : 10

C'est dans ce contraste violent qu'on comprendrait que Jasmine se décide à ne plus quitter le palais. C'est aussi ce qui donnerait encore plus de poids au numéro musical « A Whole New World », car à cet instant, Jasmine serait libérée de sa culpabilité en reconnaissant Aladdin. Plus encore, on comprendrait que cette chanson serait la réaffirmation que sa quête initiale de libre arbitre est légitime. C'est en retrouvant confiance en elle que le changement aussi radical dans l'attitude de Jasmine après cette chanson devient cohérent. Elle comprend que la violence est celle d'un système. C'est aussi ce qui expliquerait qu'elle se laisse convaincre aussi facilement par le mensonge d'Aladdin lorsqu'elle lui demande s'il est cet homme qu'elle a rencontré au marché. Aladdin lui ment à nouveau en disant qu'il se déguise parfois pour échapper au protocole. C'est parce qu'elle veut voir dans l'attitude d'Aladdin cette quête de

liberté qu'elle accepte aussi vite ce mensonge. De même, Jasmine ne se laisse pas amadouer par le tapis volant d'Aladdin par simple fascination d'un objet magique. Les raisons qui la poussent à s'envoler avec Aladdin sont très différentes : le fait qu'Aladdin lui dise qu'elle a raison de pouvoir faire ses propres choix et qu'il lui offre un espace de liberté (accent concurrent). Ces accents concurrents disparaissent dans la séquence en tension, qui arrive très tôt dans le film, laissant très peu d'espace à Jasmine pour faire exister une lecture résistante.

Le film rend difficile la lecture d'un libre arbitre de Jasmine en forçant l'emphase sur le regard d'Aladdin qui la voit au marché et donne le sentiment que, quoiqu'il arrive, elle est prédestinée à cette romance. En faisant cela, le film ne permet pas non plus la possibilité d'une interprétation de l'importance d'un ailleurs puisque le monde hors des murs (« Beyond These Palace Walls » pour citer la chanson du musical de Broadway), ne sera jamais un enjeu reposé par le film. Le film fait donc le choix de forcer une orientation des emphases musicales très tôt pour pouvoir réécrire le personnage du Jasmine : ce qui lui permet alors d'ignorer complètement les enjeux initiaux propres à son personnage, sans s'inquiéter des bribes de résistances qui subsistent (comme nous l'avons évoqué plus tôt avec les accents concurrents qui sont alors totalement obscurcis à la suite de la séquence du marché). Si la dimension « orientalisante » de la ligne mélodique de la scène du marché donne une tonalité résolument exotique, cela semble être avant tout pour absorber complètement le personnage de Jasmine qui devient alors partie intégrante d'un décor et qui surtout se refuse à poursuivre la logique initialement posée : celle d'un conte, d'une histoire avant tout états-unienne dont l'espace de mise en scène orientale est un prétexte. Le choix musical à cet instant tend à soustraire la voix de Jasmine, et de ce fait, refuse un potentiel espace d'émerveillement cohérent dans la construction du personnage de la princesse. La virtualité qui s'est dessinée tout au long de la première séquence du film est mise à mal, et Jasmine devient objet d'un décor exotique puis objet d'un regard et il devient alors très difficile au film de défendre une posture progressiste dans les rapports de pouvoir. Si la possibilité de lecture équivoque ouvrant celle d'une héroïne états-unienne tombe, alors l'interprétation qui en découle s'inscrit irrémédiablement dans ce

que propose notamment Erin Addison, à savoir qu'Aladdin n'est qu'un riche entrepreneur Américain venu sauver la femme orientale³⁰⁰.

Le personnage de Belle semble avoir été construit dans le sillon posé par le personnage d'Ariel. Le potentiel de Belle, même s'il a été mis à mal par la séquence en tension que nous avons étudiée, se retrouve dans la construction du personnage de Belle aussi bien dans le scénario (par l'arrivée de la scénariste Linda Woolverton) que l'importance des numéros musicaux. Comme nous l'avons vu, en plus d'un numéro musical dédié à l'héroïne (« Belle ») et sa reprise, le morceau « Something There » donne un espace d'expression particulièrement important à Belle. Une avancée est donc notable entre *La Petite Sirène* et *La Belle et la Bête* dans le traitement de la construction de son héroïne. Concernant Jasmine, l'analyse s'est révélée beaucoup plus difficile. Tout d'abord, la production a fait le choix de ne pas garder de numéro solo. Et ajoutons que même si Jasmine n'est pas la protagoniste principale puisqu'il s'agit d'Aladdin, un numéro avait été proposé par le duo Alan Menken-Howard Ashman et refusé par la production (« Call Me a Princess »). Nous pouvons également ajouter que, dans la version Broadway de 2011, Alan Menken avait tenté de replacer ce morceau avant de le remplacer par « These Palace Walls ». Enfin, le film adapté en P.V.R. en 2019 propose un nouveau morceau pour Jasmine : « Speechless », ainsi qu'une reprise. Nous avons donc une évolution dans le temps de la construction du personnage (d'ailleurs beaucoup plus significative que l'évolution des morceaux concernant Belle dans les adaptations Broadway et P.V.R.), qui montre probablement la difficulté à construire ce personnage de Jasmine. En suivant les dialogues et l'introduction de Jasmine dans le film d'animation, nous aurions pu penser que son personnage allait se révéler encore plus émancipé, notamment par la confrontation directe avec son père. Mais sans numéro musical dédié et avec une séquence en tension qui arrive très tôt, la lecture résistante du personnage a été plus difficile que sur les deux premiers films du corpus. En effet, les allers-retours que nous avons pu faire dans *La Petite Sirène* et *La Belle et la Bête* entre les films et leurs adaptations (Broadway pour les deux et P.V.R. pour le second) se sont

³⁰⁰ Erin Addison, « Saving Other Women from Other Men: Disney's *Aladdin* », *op. cit.*, p. 5-6.

révélés beaucoup plus difficiles dans *Aladdin*. Pour entrevoir les potentialités inscrites dans le personnage de Jasmine, nous avons dû nous appuyer en grande partie sur les adaptations *a posteriori* et sur le numéro musical « Call Me a Princess » initialement prévu. Tous ces allers-retours nous ont aidés à formuler des hypothèses de recompositions musicales pour comprendre comment cette séquence pourrait redonner une voix à Jasmine. Par rapport aux deux premiers films de notre corpus, ces hypothèses sont plus fragiles et plus difficiles à tenir car elles ne reposent pas autant sur le film lui-même. Les résonances à l'intérieur du film sont plus faibles et nous pensons que retrouver les potentialités inscrites dans la scène du marché aurait été beaucoup plus difficile à mettre au jour sans l'apport de notre travail sur Ariel et Belle, sans l'apport du matériel de type génétique et sans l'apport des adaptations ultérieures. Nous pouvons ainsi noter que, si Belle voit son personnage évoluer par rapport à celui d'Ariel, nous ne pouvons en dire autant du personnage de Jasmine. Il semble que la construction plus chaotique du film à laquelle s'ajoute l'absence de numéro musical dédié rendent l'héroïne moins avancée en termes d'affirmation et d'émancipation que celles qui l'ont précédée. La multiplication des pistes par des allers-retours entre les différentes adaptations et le matériel de type génétique est bien la preuve de la difficulté de reconstituer les potentialités inscrites dans la construction du personnage de Jasmine.

Le film présente une héroïne du film qui est *a priori* moderne et émancipée car elle s'oppose à son père très tôt et n'a jamais peur de hausser le ton face aux hommes qui pensent pouvoir décider pour elle. Cette lecture est pourtant rendue difficilement compréhensible par les choix de la mise en scène, particulièrement par les emphases musicales qui pousse l'orientation du film dans une direction où le désir initial de Jasmine devient illisible. Si le film a pour personnage principal Aladdin, l'accent concurrent qui donnerait une virtualité puissante au personnage de Jasmine pourrait tout de même exister pour qu'une lecture équivoque soit possible. C'est le cas du film en P.V.R. qui permet par analyse comparée de proposer une recomposition musicale de la séquence en tension pour rouvrir l'équivoque. Cette équivoque est également lisible dans les différents numéros musicaux concernant Jasmine mais ouvrent des nuances aux espaces de résistance. Le style musical et les paroles permettent de comparer les

différentes interprétations qui peuvent découler des choix de composition entre les différentes versions (« Call Me a Princess », « These Palace Walls » et « Speechless »).

Conclusion

La recomposition musicale comme possibilité de rouvrir un réseau signifiant

Les virtuels ont la force du problématique. La force d'un problème, ce n'est pas sa tension interne, c'est *l'incertitude qu'il introduit dans la (re)distribution de la réalité*. On entre dans une zone où l'on ne sait plus ce qui doit être tenu pour réel. Une nouvelle perspective fait irruption, qui bouleverse l'ordre d'un plan d'existence donné, déplace le centre de gravité des existences³⁰¹.

En travaillant les trois films du duo Alan Menken et Howard Ashman, nous pouvons retracer une évolution de la mise en scène des héroïnes Ariel, Belle et Jasmine. La structure de *La Belle et la Bête*, très proche d'un *musical* Broadway nous fait comprendre que le succès de *La Petite Sirène* a eu un impact dans la direction artistique du film présentant Belle, notamment par le temps et le nombre de numéros musicaux qui apparaissent dans le film. En revanche, cela n'est pas le cas pour *Aladdin* où Jasmine n'a pas de numéro musical dédié. Il devient ainsi plus difficile de retrouver des espaces de résistance comme pour les héroïnes précédentes. Ajoutons à cela que la construction du personnage de Jasmine semble plus difficile car les styles musicaux et les paroles sont très différents entre les différentes adaptations du film d'animation, comme nous avons pu le voir dans le chapitre 3. L'évolution entre les héroïnes n'est donc pas une progression linéaire évidente sur cette période du début des années 1990. En revanche nous pouvons noter que l'impact du parolier Howard Ashman est important puisque la structure des films orientée vers un style Broadway est corrélée à son implication dans la production du film. En effet, même s'il a eu un impact important pour *La Petite Sirène*, il est fort probable qu'à la suite du succès de l'histoire de la sirène, il ait eu plus de poids dans les décisions artistiques de *La Belle et la Bête*. Son décès avant la production officielle d'*Aladdin* (il aura participé à la pré-production qui se déroulait en parallèle de *La Petite Sirène*) explique probablement en partie les changements dans le déroulé de l'histoire, par les changements dans le scénario mais aussi des numéros musicaux. Nous pouvons donc supposer que son importance dans la production des films qui les a orientés vers une structure proche d'un *musical* a permis de construire des lectures résistantes à travers les numéros musicaux. Ces mêmes numéros musicaux

³⁰¹ David Lapoujade, *Les Existences moindres*, op. cit., p. 59.

qui ont permis de dessiner la virtualité des héroïnes et de comprendre que les potentialités inscrites dans la construction des personnages se retrouvaient bloquées par certaines séquences, que nous avons appelées « en tension ».

La Petite Sirène nous a permis de comprendre l'importance de la *I want song* dans le processus de construction d'une virtualité du personnage. Son rêve se transformant peu à peu en désir d'ailleurs à travers son chant et sa reprise permet de nous faire comprendre l'importance du moment. Sa rencontre avec le prince Éric, une fois qu'elle a assumé ce désir d'appartenir au monde des humains, donne à sa romance la forme d'une protestation politique puisqu'elle va à l'encontre de l'ordonnance paternelle (mais également royale). C'est en défiant son père lorsqu'elle lui lance « *But father, I love him!* » (« Mais père, je l'aime ! ») et que nous comprenons par la mise en scène que ces mots lui ont échappé que nous percevons à quel point cet amour est difficile à formuler et que nous comprenons la difficulté concernant Belle d'avouer son amour pour la Bête. C'est la peur d'un système représenté par la colère du roi Triton à la suite de la révélation de sa fille ou par la violence de Gaston qui persuade le village d'aller tuer la Bête. C'est un système qui ne voit en la personne aimée par les héroïnes qu'un monstre (la Bête), un étranger dangereux (Éric) ou un vaurien (Aladdin), et à partir du moment où les héroïnes tombent amoureuses, elles remettent en cause un système car elles ne voient pas ces hommes par définition comme monstrueux, dangereux ou inférieurs.

La Belle et la Bête est le film qui nous a permis de réfléchir à l'importance de la voix, puisque le travail sur les numéros musicaux et particulièrement « *Something There* » nous fait comprendre que l'interprétation, la « *persona* vocale » se sont révélées déterminantes. C'est ainsi que le chant d'Ariel et la reprise de son chant dessinent avec force ses aspirations et que le relief de son expression vocale permet d'entrer dans le monde qu'elle nous présente. C'est la voix de Jasmine qui, dans le film d'animation, devient difficilement perceptible car elle n'a pas de numéro musical dédié et surtout que dans le seul numéro où elle chante en duo avec Aladdin, l'interprète n'est pas la même. Les liens sont ainsi plus durs à percevoir. En revanche, le numéro rejeté « *Call Me a Princess* » ou le numéro composé pour le film en P.V.R. « *Speechless* » nous ont permis

d'analyser pour le premier sa théâtralité, et pour le second les textures de la voix de Jasmine qui donnent de la profondeur aux paroles et à la mise en scène.

Enfin *Aladdin* met en avant l'importance de la dimension intermédiaire puisque ce sont par les allers-retours avec les éléments de types génétiques mais également par l'analyse des adaptations à Broadway et en P.V.R. que nous comprenons les différentes orientations possibles du film et les nuances qu'elles offrent dans l'interprétation des rapports de pouvoir. C'est en comprenant l'intérêt de l'éclairage apporté par tous ces éléments concernant la construction du personnage de Jasmine que nous avons pris le temps des analyses comparatives concernant Ariel et Belle. Les adaptations en *musical* à Broadway nous ont permis d'affiner nos recompositions. En effet, le finale de *La Petite Sirène* à Broadway met en scène une réelle compréhension du père concernant sa fille et Belle avoue son amour à la Bête en chantant dans la séquence où la Bête meurt dans les bras de Belle. Les allers-retours ont participé au geste de recomposition musicale des séquences en tension. Et pour *Aladdin*, l'adaptation en *musical* à Broadway a ouvert une réflexion intéressante sur les différentes constructions possibles de Jasmine puisque le numéro « Call Me a Princess » a finalement été remplacé par « These Palace Walls ». Enfin, les allers-retours entre les films d'animation et les versions P.V.R. concernant *La Belle et la Bête* et *Aladdin* nous ont permis d'analyser les changements parfois très discrets de mise en scène concernant leurs héroïnes. Ajoutons que les changements dans les versions P.V.R. n'ouvrent pas toujours à une interprétation plus complexe ou résistante à l'idéologie dominante par rapport aux films d'animation, comme nous avons pu le constater avec l'interprétation du numéro « Something There » (dans *La Belle et la Bête*) ou avec le numéro « Call Me a Princess » (par rapport à « Speechless ») si celui-ci avait été retenu (dans *Aladdin*).

La mise à distance qu'offre la recomposition musicale dans notre rapport aux héroïnes

Nous avons également écouté longuement les compositions d'Alan Menken, depuis ces premières compositions comme *Little Shop of Horrors* jusqu'à toutes les

versions possibles des musiques et des numéros musicaux des films de notre corpus et de leurs adaptations — y compris les maquettes préparatoires au piano. Cela ne veut pas dire que nous ne prenons pas en compte l'ensemble des rapports audio-visuels lorsque nous analysons les séquences des films, mais plutôt que cette écoute prolongée et attentive nous a sensibilisés au discours musical du compositeur. Cela nous a permis d'être au plus proche d'une alternative crédible dans notre travail de recomposition musicale. Pourtant, le fait de recomposer nous donne-t-il un droit sur l'œuvre ? Donne-t-il une voix à Ariel, Belle et Jasmine dans notre lecture de l'œuvre originale ? Non. Il met en lumière le fait que les choix de composition de l'œuvre originale ne nous permettent plus d'entendre les héroïnes. Aussi fortement que nous pouvons entendre qu'elles avaient un désir, aussi fortement que nous pourrions souhaiter que l'équivoque soit possible, nous ne pouvons pas faire exister cette voix dans l'œuvre originale. Alors, pourquoi recomposer si nous ne rendons pas sa voix vraiment au personnage ? Ce que nous faisons dire au film, ce *si cette recomposition avait eu lieu*, n'est certes pas le film ; mais aurions-nous pu voir le film aussi clairement sans cette mise à distance que permet la recomposition musicale ? Non, car la recomposition de la séquence devient ici un rêve, un possible. Nous en avons imaginé les conséquences sur le film. Nous avons obligé l'œuvre à se révéler. Si nous ne faisons rien elle se déroule, mais se déroule sans heurts. Là, nous l'obligeons à se défendre, à mettre des mots sur ce qu'elle fait, ce qu'elle fait à Ariel, Belle et Jasmine. Nous la tenons pour responsable. Et parce que nous savons maintenant que l'*ailleurs* chanté par les héroïnes aurait pu être possible, alors nous crions à l'injustice, à la réparation. *Trop tard*, bien sûr, mais c'est bien là tout le processus : retracer la virtualité d'Ariel, Belle et Jasmine permet de dégager ce qui fait œuvre de ce qui la condamne (l'œuvre, mais finalement aussi les héroïnes).

Peut-être qu'aussi notre incapacité à voir l'œuvre, ou plutôt notre refus de la voir, repose sur cette idée qu'une *alternative* serait impossible. C'est pour cela que nous sommes spontanément portés à nous *accommoder* de cette fin, en y trouvant différentes lectures peut-être, mais toujours dans le refus de celle qui se révèle ici. La recomposition, c'est ce qui fait exister cette alternative, ce possible autre pour Ariel, Belle et Jasmine. Et d'un coup, nous pouvons accepter de regarder ce qui est réellement

en jeu, ces remises en cause de la souveraineté des héroïnes, car autrement, si aucune lumière à l'horizon ne peut apaiser notre mal, pourquoi accepter de regarder en face ce qui inéluctablement nous heurte ? C'est une des questions, peut-être, de notre rapport au monde.

L'ouverture vers le reste des productions du studio d'animation Disney

Nos conclusions de chapitre se sont limitées aux films eux-mêmes et aux liens entre les trois films de notre corpus. La comparaison avec d'autres films, y compris de Disney (hors des adaptations), ne nous semblaient pas pertinente, car nous l'avons vu, nos interprétations se sont démarquées de la littérature pourtant abondante concernant *La Petite Sirène*, *La Belle et la Bête* et *Aladdin*. Nous pensons donc qu'un travail doit être entrepris sur chaque film du studio Disney avant toute comparaison. Il faudrait pouvoir analyser en détails les numéros musicaux, notamment dans un rapport intermédial : l'opérette pour *Blanche-Neige*³⁰², ou le lien à la musique symphonique romantique pour *La Belle au Bois Dormant*³⁰³ par exemple, sans oublier ce qu'apporte le jazz au *Livre de la Jungle*³⁰⁴. Il faudrait également prêter une attention particulière à la « *persona* vocale » des acteurs qui incarnent les personnages, notamment par exemple les choix qui sont fait dans les adaptations plus récentes de l'histoire de Mowgli, comme l'incarnation du serpent Kaa par Scarlett Johansson en 2016³⁰⁵ (ou Cate Blanchett, dont le timbre est lui aussi immédiatement reconnaissable, faisant le doublage de ce même serpent pour l'adaptation du film de la Warner Bros Picture *Mowgli : La Légende de la jungle*³⁰⁶). Une fois les films creusés en ayant conscience des enjeux idéologiques, passant notamment par cette « *persona* vocale », les emphases musicales et les numéros

³⁰² *Blanche-Neige et les Sept Nains (Snow White)*, *op. cit.*

³⁰³ *La Belle au bois dormant (Sleeping Beauty)*, réalisé par Clyde Geronimi en 1959.

³⁰⁴ *Le Livre de la Jungle (The Jungle Book)*, réalisé par Wolfgang Reitherman en 1967.

³⁰⁵ *Le Livre de la Jungle (The Jungle Book)*, réalisé par Jon Favreau, produit par Walt Disney Pictures en 2016.

³⁰⁶ *Mowgli : La Légende de la jungle (Mowgli: Legend of the Jungle)*, réalisé par Andy Serkis, produit par Warner Bros Pictures en 2018.

musicaux, alors une comparaison des évolutions idéologiques au sein du studio aux grandes oreilles sera possible ; et particulièrement sur les rapports de pouvoir.

Une posture d'écoute attachée à ce que les personnages ont à nous dire

Ajoutons que dans notre recherche, nous avons dû faire attention à deux éléments : le premier était de ne pas utiliser de description supposée objective qui ne serait suivie d'aucune inclinaison interprétative, car ce serait là une analyse vide de sens, dépouillée de sa dimension critique. Le second était de faire attention aux termes utilisés qui présupposent un contexte de compréhension : ne pas considérer ce contexte comme évident. Pas tant pour faire de la pédagogie pour un lecteur non-averti des spécificités plus ou moins complexe de l'entreprise analytique à laquelle nous nous livrons. Non, nous pensons plutôt à la nécessité de faire attention à *notre* propre conscience de ce contexte, pour être en mesure soit de le déconstruire, soit de l'assumer (le rapport aux personnages, à leurs dires, à leurs actions, au complexe audio-visuel). Une présupposition n'est pas forcément une idée partagée : ce qui peut alors provoquer un problème de compréhension mutuelle, ou alors un problème qui consiste à poser mal ou différemment une problématique ; ce qui peut parfois devenir un révélateur pour le critique qui souhaite déplacer son regard et son écoute. Si on suppose un changement d'état d'esprit, de souhaits ou de désirs, c'est que l'on part du principe que le récit qui nous est livré est un instant de vérité, et qu'il présuppose donc qu'Ariel, Belle ou Jasmine deviennent incohérentes, soit parce qu'elles changeaient brusquement d'avis, soit parce qu'elles n'étaient pas vraiment sincères au départ de leur histoire ; alors même que sortir de cette présupposition peut nous amener bien plus loin, c'est-à-dire poser le problème d'une incohérence du film face à son personnage — à qui le film, dans sa mise en scène, ne permet plus d'entendre la voix dans un instant fatidique. C'est pour cela, qu'il a fallu reprendre une analyse du film en conscience des choix que nous faisons dans le rapport que nous avons au film, et à la perspective critique qui nous semble émerger au contact de l'œuvre. Tout l'enjeu de notre travail de thèse aura été de

reprendre un travail analytique qui part du principe qu'il faut accepter de revoir notre méthodologie lorsque nous sommes face à une incohérence supposée. En prenant le parti d'Ariel, Belle et enfin Jasmine, nous avons pu dessiner un paradigme méthodologique partant d'une posture d'écoute attachée à ce que *elles* ont à nous dire. Mais cela ne se limite pas à leurs actions ni à leurs paroles : c'est à travers leur chant et le choix des emphases musicales dans la mise en scène qui redistribue les rapports audio-visuels que nous pouvons suivre une virtualité.

Cette virtualité, c'est ce qui rouvre l'interprétation équivoque de ces films dans le rapport à leur héroïne. Et c'est parce que ce niveau de lecture est retrouvée par la mise au jour des potentialités de ces personnages que nous comprenons que le film fait des choix dans la mise en scène qui rendent difficiles (voire impossibles) une lecture équivoque. C'est en acceptant que le film puisse faire le choix délibéré de bloquer la virtualité grandissante de son héroïne que nous pouvons comprendre la logique des rapports de pouvoir à l'œuvre. Ainsi, ce n'est pas le personnage qui est mis en cause dans l'histoire parce qu'il serait incohérent et que ses actions et paroles seraient alors trompeuses, mais bien la mise en scène du film, qui a instant donné, s'emploie à bloquer l'actualisation de la virtualité puissante de son personnage. Et cela change tout notre rapport au film. Ariel, Belle et Jasmine ne seraient pas alors une mauvaise représentation d'héroïne plus ou moins « *empowered* », mais des femmes dont les aspirations sont volontairement réduites au silence, ou rendues incohérentes ou inconsistantes dans leurs émotions. Et cela empêche une lecture qui ferait de leurs aspirations une immédiate expression d'une protestation politique.

Penser la musique comme inscrite au cœur des relations audio-visuelles

En pensant la musique du film comme étant au cœur des relations audio-visuelles permettant de comprendre l'idéologie présente par les emphases musicales de la mise en scène, les paroles de Anahid Kassabian pose un constat qui nous semble fondamental : « la musique de film constitue la société autant qu'elle est constituée par

elle »³⁰⁷. Accepter que la musique dans un film peut être révélatrice des tensions idéologiques inhérente à la société, c'est également s'inscrire dans ce que nous dit Caryl Flinn lorsqu'elle parle des liens à faire entre idéologie et musique³⁰⁸, pour sortir de cette illusion que la musique ne génère aucune idéologie, et que dans son rapport au film, elle est éminemment complexe.

Pour comprendre ces enjeux idéologiques, il nous a fallu retrouver une virtualité des personnages par des procédés de recherche que nous avons croisés : l'épellation mimétique, la recomposition musicale, l'intermédialité et la recherche de type génétique. Par l'épellation mimétique, nous nous sommes moulés au film pour le décrire au plus proche de ses composantes, « en mettant toute [notre] énergie à pousser l'écriture jusqu'aux limites de sa capacité à transposer, à adapter, à littéraliser les procédés de production de sens de l'image »³⁰⁹. De cela a émergé une posture d'écoute nécessaire pour « prêter une âme » à Ariel, Belle et Jasmine grâce à laquelle nous avons pu esquisser une virtualité (parfois ténue, comme pour Jasmine). Virtualité que nous avons pu suivre jusqu'à un certain point, celui des séquences en tension. Une fois à ce point, c'est le « pas de côté » qu'offre l'intermédialité qui nous a permis de circuler à travers le film, en prenant en compte l'importance des numéros musicaux pour comprendre à quel point la voix des héroïnes étaient devenue difficilement audible. C'est dans ces allers-retours entre chants et séquences en tension que nous avons pu entamer le geste de recherche-crédation qu'est la recomposition musicale de la séquence, issue des matériaux musicaux du compositeur lui-même. C'est par la puissance de leur « *persona* vocale » qu'a pu se dessiner la cohérence des personnages que nous avons essayé de retrouver par la recomposition musicale et le déplacement des emphases. Ce geste de recherche-crédation a ainsi mis au jour qu'une différence d'accents pouvait faire « toute la différence du monde ». C'est également dans le « pas de côté » intermédial

³⁰⁷ Anahid Kassabian, *Hearing film: tracking identifications in contemporary Hollywood film music*, op. cit., p. 29.

« *Film music constitutes society while being constituted by it* ».

³⁰⁸ Caryl Flinn, *Strains of Utopia: Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music*, op. cit., p. 5.

³⁰⁹ Voir le post-scriptum de Marie Eve Loyez « The Beautiful Opportunity in the Very Irresistibility of the Call for Words » qui prolonge la réflexion sur l'épellation mimétique proposée par Serge Cardinal, in LOYEZ Marie Eve, *Au Beau Milieu de la Lettre S*, à paraître aux éditions Circé, dans la collection « Penser le cinéma ».

avec la scène du *Off-Broadway* (dans le travail de Howard Ashman et Alan Menken en amont de leur arrivée au studio Disney) et de *Broadway* (dans les adaptations *a posteriori*), que nous avons pu penser notre geste de recomposition musicale pour retrouver la voix des héroïnes que nous avons suivies. La recherche intermédiaire et notre geste de recomposition musicale ont été intimement liées à la recherche de type génétique puisque nous avons pu trouver nombre d'éléments non-utilisés dans la version définitive des films, et particulièrement concernant la musique, laissant entendre que des choix ont été opérés avec des conséquences sur l'idéologie à l'œuvre dans le film (particulièrement vis-à-vis des héroïnes).

Notre recomposition musicale n'est donc pas un acte de création isolé qui serait ensuite discuté par rapport aux films, mais bien une partie intégrante d'une méthodologie plus large, permettant d'être au plus proche des « détails signifiants » du film qui se révèlent déterminants dans la lecture que nous faisons des œuvres et de leurs personnages. Ce geste de recherche-crédation n'est pas à reprendre comme un protocole, mais plutôt comme une invitation à rouvrir les possibles que le film, après en avoir fait la promesse dans ses numéros musicaux, referme pour forcer une lecture du film résolument conservatrice. Grâce au lien que nous retissons avec le personnage en lui prêtant une âme, nous comprenons les tensions existantes au sein de l'œuvre aussi bien dans sa construction que dans sa réception critique.

Bibliographie

Disney

- ADDISON Erin, « Saving Other Women from Other Men: Disney's Aladdin », p. 4-25, *Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies*, vol. 11, n° 1, 1993.
- BELL Elizabeth, HAAS Lynda, et SELLS Laura, *From Mouse to Mermaid: the Politics of Film, Gender, and Culture*, Etats-Unis, Bloomington, Indiana University Press, 1995.
- BEST Joel et LOWNEY Kathleen S., « The Disadvantage of a Good Reputation: Disney as a Target for Social Problems Claims », p. 431-449, *The Sociological Quarterly*, vol. 50, n° 3, 2009.
- BOHAS Alexandre, *Disney : un capitalisme mondial du rêve*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- BONHOMME Bérénice, « Disney, remakes et reprises », *Mise au point* [En ligne], n° 10, 2018, mis en ligne le 15 janvier 2018, consulté le 03 juin 2021. URL : <http://journals.openedition.org/map/2423>.
- BUNCH Ryan, « Soaring into Song: Youth and Yearning in Animated Musicals of the Disney Renaissance », p. 182-195, *American Music*, vol. 39, n° 2, été 2021.
- BRODE Douglas et BRODE Shea T. (dir.), *It's the Disney Version!: Popular Cinema and Literary Classics*, Lanham/Boulder/New York/ Londres, Rowman & Littlefield, 2016.
- CUMMINS June, « Romancing the Plot: The Real Beast of Disney's Beauty and the Beast », p. 22-28, *Children's Literature Association Quarterly*, vol. 20, n° 1, 1995.
- DALY Steve, « An Oral History of the Animated Beauty and the Beast », *Entertainment Weekly*, le 14 mars 2017 (consulté sur <http://ew.com/movies/2017/03/14/beauty-and-the-beast-oral-history/> le 26/06/2018).
- DO ROZARIO Rebecca-Anne, « Reanimating the Animated: Disney's Theatrical Productions », p. 164-77, *TDR*, vol. 48, n° 1, 2004.
- DOWNEY Sharon D., « Feminine Empowerment in Disney's Beauty and the Beast », p. 185-212, *Women's Studies in Communication*, vol. 19, n° 2, 1996.
- EISENSTEIN Sergei Mikhaïlovitch, *Walt Disney*, Strasbourg, Circé, 1991.
- ENGLAND Dawn Elizabeth, DESCARTES Lara et COLLIER-MEEK Melissa A., « Gender Role Portrayal and the Disney Princesses », p. 555-567, *Sex Roles*, vol. 64, n° 7,

2011.

- ERB Cynthia, « Another World or the World of an Other the Space », p. 50-70, *Cinema Journal*, vol. 34, n° 4, 1995.
- FLOWER Joe, *Disney, les managers du rêve*, Boulogne, Maxima, 1992.
- FRASL Beatrice, « Bright Young Women, Sick of Swimmin', Ready to ... Consume? The Construction of Postfeminist Femininity in Disney's *The Little Mermaid* », p. 341-354, *European Journal of Women's Studies*, vol. 25, n° 3, 2018.
- GIROUX Henry A., « Animating Youth: the Disnification of Children's Culture », p. 23-55, *Socialist Review* (San Francisco), vol. 24, n° 3, 1994, p. 23 à 25 [version de son texte en ligne sur son site, https://www.humanities.mcmaster.ca/~girouxh/online_articles/animating_youth.htm, consulté le 7 novembre 2020].
- GIROUX Henry A. et POLLOCK Grace, *The Mouse that Roared: Disney and the End of Innocence*, Lanham, États-Unis, Rowman & Littlefield Publishers, 2010.
- GREENHILL Pauline et MATRIX Sidney Eve, *Fairy Tale Films: Visions of Ambiguity*, Utah State, University Press, 2010.
- Griffin Sean, *Tinker Belles and Evil Queens: The Walt Disney Company from the Inside Out*, New York, New York University Press, 2000.
- HASTING Waller A., « Moral Simplification in Disney's *The Little Mermaid* », p. 83-90, *Lion and the Unicorn*, vol. 17, n° 1, 1993.
- HOERRNER, Keisha L.. « Gender Roles in Disney Films: Analyzing Behaviors from Snow White to Simba », p. 213-228, *Women's Studies in Communication*, vol. 19, n° 2, 1996.
- LACROIX Celeste, « Images of Animated Others: The Orientalization of Disney's Cartoon Heroines from *The Little Mermaid* to *The Hunchback of Notre Dame* », p. 213-219, *Popular Communication*, vol. 2, n° 4, 2004.
- NEUPERT Richard, « Colour, Lines and Nudes: Teaching Disney's Animators », p. 77-84, *Film History*, vol. 11, n° 1, 1999.
- O'BRIEN Pamela Colby, « The Happiest Films on Earth: A Textual and Contextual Analysis of Walt Disney's *Cinderella* and *The Little Mermaid* », p. 155-183, *Women's Studies in Communication*, vol. 19, n°2, 1996.

- PALLANT Chris, *Demystifying Disney: a History of Disney Feature Animation*, New York, Continuum, 2011.
- PALMER Janet P., *Animating Cultural Politics: Disney, Race, and Social Movements in the 1990s*, Thèse de l'Université du Michigan, 2000.
- PIGOT Pierre, *L'assassinat de Mickey Mouse: trois essais en disneylogie*, Paris, Presses universitaires de France, 2011.
- Christian, *De Blanche-Neige à Hercule: 28 longs métrages d'animation des studios Disney*, Paris, Dreamland, 1997.
- RENAUT Renaut, *Les Héroïnes Disney*, Paris, Dreamland, 2000
- ROTH Raphaël, *Bande originale de film, bande originale de vie : pour une sémiologie tripartite de l'emblème musical : le cas de l'univers Disney*, thèse de doctorat (sous la direction de Emmanuel Ethis et Damien Malinas), Université d'Avignon, 2013.
- SELF Rebecca Lynn, *Mickey and Minnie Aren't Married? Disney, Family Values and Corporate America*, thèse de doctorat (sous la direction de Michael Tracey), Université du Colorado, 1999.
- SHAHEEN J. G., *Aladdin: animated racism*, Cineaste, 1993 (XX, 1; FIAF International Index to Film Periodicals Database).
- SPERB Jason « How (Not) to Teach Disney », p. 47-60, *Journal of Film and Video*, vol. 70, n° 1, 2018.
- STEWART James B., *Le Royaume enchanté*, Paris, Sonatine, 2011.
- STOVER Cassandra, « Damsels and Heroines: The Conundrum of the Post-Feminist Disney Princess », p. 1-10, *LUX*, vol. 2, n° 1, 2013.
- TAVIN Kevin M. et ANDERSON David, « Teaching (Popular) Visual Culture: Deconstructing Disney in the Elementary Art Classroom », p. 21-24 et p. 33-35, *Art Education*, vol. 56, n° 3, 2003.
- TRITES Roberta, « Disney's Sub/Version of Andersen's "The Little Mermaid" », p. 146-152, *Journal of Popular Film and Television*, vol. 18, n° 4, 1991 (FIAF International Index to Film Periodicals Database).
- THOMAS Bob, *L'Art de l'animation, Disney : de Mickey à La Belle et la Bête*, Paris, Walt Disney Company : Hachette, 1993.

- WARNER Arielle, *Disney's Renaissance Era: The Evolution of Female Heroines in the 1990s*, mémoire de licence sous la supervision de Joan Coutu, Université de Waterloo, 2014.
- WASKO Janet, *Understanding Disney: The Manufacture of Fantasy*, Cambridge, UK: Malden, MA Polity / Blackwell, 2011.
- ZANOTTO Piero, « Petite histoire du cinéma d'animation I : Walt Disney », p. 56-64, *Séquence*, n° 42, 1965.

Articles de presse sur Disney

- BEIFUSS John, « Poor Hercules Isn't Taken Seriously — Witty lines Substitute for Old Disney Grandeur », *The Commercial Appeal*, Memphis, le 27 juin 1997.
- CHAN Daniel, « Disney Magic at the Oscars », *The Malay Mailou*, Kuala Lumpur, le 15 juin 2000.
- HARMETZ Aljean, « After the Lean Years, a Triumph », *Special to The New York — The New York Times NYTF Late Edition Times*, 11 décembre 1989.
- RICH Frank, « THE YEAR IN THE ARTS: THEATER/1991 ; Throw Away Those Scripts. Some of the Greatest Moments Were Wordless », *The New York Times*, New-York, le 29 décembre 1991 (*Late Edition - Final*).

Histoire de la musique des studios Disney

- BOSC Michel, *L'Art musical de Walt Disney: l'animation de 1928 à 1966*, Paris, L'Harmattan, 2013.
- NOYER Jérémie, *Entretiens avec un empire : rencontres avec les artistes Disney. Volume 1, Les grands classiques de l'animation de « Blanche-Neige et les sept nains » à « Tarzan »*, Paris, l'Harmattan, 2010.
- NOYER Jérémie, *Entretiens avec un empire : rencontres avec les artistes Disney. Volume 2, Les grands classiques de l'animation de « Dinosaur » à « Toy story 3 »*, Paris, l'Harmattan, 2010.
- NOYER Jérémie, *Entretiens avec un empire : rencontres avec les artistes Disney. Volume 3, Disneyland Paris raconté par ses créateurs*, Paris, l'Harmattan, Paris, 2012.

Le mickey-mousing

- CARE Ross, « Cinesymphony - Music and Animation at the Disney Studio - 1928-1942 », p. 40-44, *Sight & Sound*, vol. 46, n° 1, 1976-77.
- NEUMEYER David, « Melodrama as a Compositional Resource in Early Hollywood Sound Cinema », p. 61-93, *Current Musicology*, vol. 57, 1995.
- POND Steve, « John Powell Goes Epic to Score 'Dragon' », dans *The Wrap*, le 10 février 2011, (consulté sur <https://www.thewrap.com/john-powell-goes-epic-score-dragon-24619/> le 05/04/2018).
- SCHREIBMAN Myrl A., « On *Gone with the Wind*, Selznick, and the Art of "Mickey Mousing": An Interview with Max Steiner », p. 41-50, *Journal of Film and Video*, vol. 56, n° 1, 2004.

La comédie musicale hollywoodienne

- ALTMAN Rick, *La Comédie musicale hollywoodienne : les problèmes de genre au cinéma*, traduit par Jacques Lévy, Paris, A. Colin, 1992.
- BEURE Fanny, *Let's Face the Music and Dance*, thèse de doctorat (sous la direction de Jacqueline Nacache), à l'université Paris-Diderot, 2015.
- CHABROL Marguerite et TOULZA Pierre-Olivier (dir.), *Stars et solistes du musical hollywoodien*, Saint-Denis, France, Labex Arts-H2H, 2017.
- CHABROL Marguerite, « Au Prisme de Broadway : une réflexivité ironique ? » postface dans l'ouvrage de FEUER Jane, *Mythologies du film musical*, Dijon, Les Presses du Réel, 2016.
- FEUER Jane, *Mythologies du film musical*, préface de Laurent Guido, postface de Marguerite Chabrol, Dijon, Les Presses du Réel, 2016.
- Projet de recherche Musical MC² (Labex Arts-H2H, Paris, <http://labex-arts-h2h.univ-paris8.fr/mc2/>, 2015-2017), qui développe une plateforme numérique indexant les numéros musicaux des films à partir de certaines de leurs caractéristiques formelles. La plateforme, pour l'instant réservée au groupe de chercheurs internationaux associés au projet, sera rendue publique à l'adresse <http://mc2.labex-arts-h2h.univ-paris8.fr/>.

Remixage

- BURROUGH, Xtine, GALLAGHER Owen, et NAVAS Eduardo (dir.), *The Routledge Companion to Remix Studies*, New York / London, Routledge, 2015.
- DALLAIRE, Frédéric, « Le (re)mixage musical de George Martin et Francis Dhomont : la modulation, le chevauchement, l'interférence », *Intermédialités : Histoire et Théorie Des Arts, Des Lettres et Des Techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 23, 2014.
- GAYLOR Brett, *RiP: Remix Manifesto*, ONFB, 2008 (https://www.onf.ca/film/rip_remix_manifesto/ consulté le 17 juillet 2019).
- GUNKEL David J. (dir.), 2016, *Of Remixology: Ethics and Aesthetics after Remix*, coll. MyiLibrary, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2016.
- STEIN Louisa, « Vidding: Remix as Affective Media Literacy » dans *Intermédialités : Histoire et Théorie Des Arts, Des Lettres et Des Techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 23, 2014.

Philosophie

- CARDINAL Serge, chapitre IV « Fabulation de l'image » p. 201-231, in CARDINAL Serge, *Deleuze au cinéma : une introduction à l'empirisme supérieur de l'image-temps*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2010.
- CAVELL Stanley, *La Projection du monde : réflexions sur l'ontologie du cinéma*, Coll. Extrême contemporain, Paris, Éditions Belin, 1999.
- CAVELL Stanley, « Words for a Conversation, Introduction », p. 1 à 42, in CAVELL Stanley, *Pursuits of Happiness the Hollywood Comedy of Remarriage*, Harvard University Press, 1981.
- CAVELL Stanley, « Introduction : des mots pour une conversation », p. 9 à 46, in CAVELL Stanley, *À la Recherche du Bonheur, Hollywood et la Comédie du Remariage*, Éditions de l'étoile / Cahiers du cinéma, 1993 [1981], traduit de l'anglais par Christian Fournier Sandra Laugier.
- CAVELL Stanley, chapitre X « The Avoidance of Love, A Reading of *King Lear* », p. 267 à 353 in CAVELL Stanley, *Must We Mean What We Say?: A Book of Essays*, 2^e éd. Cambridge University Press, 2002.

- CAVELL Stanley, chapitre X « L'Évitement de l'amour — Une lecture du *Roi Lear* » p. 413 à 518, in CAVELL Stanley, *Dire et vouloir dire : Livre d'essais*, traduction de Sandra Laugier et Christian Fournier, Le Cerf, 2009.
- CAVELL Stanley, *A Pitch of Philosophy: Autobiographical Exercises*, Coll. The Jerusalem-Harvard Lectures, Cambridge, Harvard University Press, 1994.
- CAVELL Stanley, *Un Ton pour la philosophie*, traduction de Sandra Laugier et Élise Domenach, Paris, Bayard, 2003.
- CLÉMENT Catherine, *L'opéra ou la défaite des femmes*, Paris, Bernard Grasset, 1979.
- COURTOIS-L'HEUREUX Fleur, et WIAME Aline (dir.), *Étienne Souriau : une ontologie de l'instauration*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 2015.
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, chapitre 3 « Les Personnages conceptuels », p. 72-99, dans DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Qu'est-ce que la Philosophie ?*, Paris, Éditions de Minuit, 2005 [1991].
- HONNETH Axel, *La Lutte pour la reconnaissance*, coll. Passages, Paris, Éditions du Cerf, 2007.
- LAPOUJADE David, *Les Existences moindres*, coll. Paradoxe, Paris, Les Éditions de Minuit, 2017.
- NANCY Jean-Luc, *À l'Écoute*, Coll. La philosophie en effet, Paris, Galilée, 2002.
- SOURIAU, Étienne, *Les Différents modes d'existence*, Paris, Presses Universitaires de France, 1943.

Études culturelles et études de genre

- DE BEAUVOIR Simone, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1949.
- KILLICK Andrew P., « Music as Ethnic Marker in Film - The "Jewish" Case », p. 185-201, in WOJCIK Pamela Robertson et KNIGHT Arthur, *Soundtrack Available: Essays on Film and Popular Music*, Durham, Duke University Press, 2001.
- KOSUT Marie (dir.), *Encyclopedia of Gender in Media*, Thousand Oaks, California, SAGE Publications, 2012.
- MAYNE, Judith, *Framed: Lesbians, Feminists, and Media Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000.

- MCCLARY Susan, *Feminine endings: music, gender, and sexuality*, Minneapolis, Etats-Unis d'Amérique / Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, 2002.
- MCLEAN Adrienne L., *Being Rita Hayworth: Labor, Identity, and Hollywood Stardom*, Rutgers University Press, 2004.
- MULVEY Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », p. 833-844, *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, New York, Oxford UP, 1999.
- NADEL Alan, « A Whole New (Disney) World Order: Aladdin, Atomic Power, and the Muslim Middle East », p. 184-203, in BERNSTEIN Matthew, et STUDLAR Gaylyn (dir.), *Visions of the East: Orientalism in Film*, New Brunswick, N.J., Rutgers University Press, 1997.

Cinéma

- AUMONT Jacques et MARIE Michel, *L'Analyse des films*, Paris, coll. Nathan-Université, 1988.
- BORDAT Francis, « Le Code Hays. L'autocensure du cinéma américain », p. 3-16, *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, vol. 15, n° 1, 1987.
- BOURGET Jean-Loup et FERRER Daniel, « Genèses cinématographiques », p. 7-27, *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, n° 28, 2007.
- BURCH Noël, « *Double Speak*. De l'Ambiguïté tendancielle du cinéma hollywoodien », p. 99-130, *Réseaux*, vol. 18, n° 99, 2000.
- CONDIT Celeste Michelle, « The Rhetorical Limits of Polysemy » p. 103-122, *Critical Studies in Mass Communication*, vol. 6, n° 2, 1989.
- ELSAESSER Thomas, et HAGENER Malte, *Film Theory: An Introduction Through the Senses*, New York, Routledge, 2015 [Second edition].
- FISKE John, « Television: Polysemy and Popularity », p. 391-408, *Critical Studies in Mass Communication*, vol. 3, n° 4, 1986.
- KUNTZEL Thierry, « Le travail du film », p. 25-39, *Communications*, vol. 19, n° 1, 1972.

- LE BIHAN Loig, *Shining au miroir : surinterprétations*, Coll. « Raccords », Aix-en-Provence, Rouge Profond, 2017.

Musique & Cinéma d'animation

- CARE Ross B., « Threads of Melody - The Evolution of a Major Film Score - Walt Disney's *Bambi* », p. 76-98, *The Quarterly Journal of The Library of Congress*, printemps 1983.
- HÉBERT Pierre, « Musicalité ou oralité ? (Réflexions d'un cinéaste qui voulait "faire comme un musicien") », p. 43-63, *Cinémas : Revue d'études cinématographiques*, vol. 3, n° 1, 1992.
- O'NEIL Eithne, « Réflexions liminaires : la musique dans le cinéma d'animation. », p. 97-99, dans *Positif*, n° 502, décembre 2002.
- PRENDERGAST Roy, chapitre 5 « Music in the Cartoon and Experimental Animated film », in PRENDERGAST Roy, *Film Music: a Neglected Art : a Critical Study of Music in Films*, New York / Londres, éditions Norton, 1992 [1977].

Musique & Cinéma

- ADORNO Theodor et EISLER Hanns, *Composing for the Films*, New York, Oxford University Press, 1994 [1947].
- ANTHEIL George, *Bad Boy of Music*, New York, Da Capo Press Music Reprint Series, 1981.
- BERTHOMIEU Pierre, *La Musique de film*, Paris, Klincksieck, 2004.
- BINH N. T. (dir.) *Musique & cinéma: le mariage du siècle ?*, Arles, France, Actes Sud, 2013.
- BINH N. T., MOURE José et SOJCHER Frédéric, (dir.) *Cinéma et musique: accords parfaits : dialogues avec des compositeurs et des cinéastes*, Bruxelles, les Impressions Nouvelles, 2014.
- BOULEZ Pierre, « Chemins vers Parsifal », chapitre 24, p. 257-73, *Points de repère*, du Seuil, Coll. musique/passé/présent, Christian Bourgeois, 1981.

- CARAYOL Cécile, « *La Ligne rouge de Hans Zimmer. Matrice d'un « nouvel Hollywood » électro-minimaliste et contemplatif* », *La Revue musicale OICRM*, vol. 5, n° 2, nov. 2018 (<http://revuemusicaleoicrm.org>).
- CARDINAL Serge, *Profondeurs de l'écoute et espaces du son : Cinéma, radio, musique*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2018.
- CHION Michel, « Points de synchronisation accentués et élasticité temporelle » p. 71-72, in CHION Michel, *L'audio-vision : son et image au cinéma*, Malakoff, Armand Colin, 2017.
- CHION Michel, *La Musique au cinéma*, Fayard, 2002 [1995].
- DELÈGE Célestin, *Invention musicale et idéologies*, Coll. Musique, passé, présent, Paris, C. Bourgeois, 1986.
- FLINN Caryl, « A Tale of Two Cowgirls: Songs, Western Novelty Acts, and 1950s Hollywood », p. 94-113, in KALINAK Kathryn (dir.), *Music in the Western: Notes from the Frontier*, New York, Coll. Routledge Music and Screen Media Series, 2012.
- GORBMAN Claudia, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Londres, BFI books, 1987.
- HELLÉGOUARCH Solenn, *Musique, cinéma, processus créateur. Norman McLaren et Maurice Blackburn, David Cronenberg et Howard Shore*, coll. « Musicologiques », Paris, Vrin, 2020.
- HUVET Chloé, « *Interstellar* de Hans Zimmer : plongée musicale au cœur des drames humains, par-delà l'infiniment grand. Pour une autre approche de l'esthétique zimmerienne », *La Revue musicale OICRM*, vol. 5, n° 2, nov. 2018 (<http://revuemusicaleoicrm.org>).
- HUVET Chloé, « La Musicologie du cinéma : enjeux disciplinaires et problèmes méthodologiques », p. 53-84, dans *Intersections: Canadian Journal of Music*, vol. 36, n° 1, 2016.
- JARDONNET Evelyne et CHABROL Marguerite, « *Pickpocket* » de Robert Bresson, Neuilly, France, Atlante, 2005.
- KALINAK Kathryn, *How the West Was Sung: Music in the Westerns of John Ford*, Berkeley, University of California Press, 2007.
- KASSABIAN Anahid, *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*, New York / Londres, Routledge, 2001.

- LOYEZ Marie Eve Loyez, post-scriptum « The Beautiful Opportunity in the Very Irresistibility of the Call for Words », in LOYEZ Marie Eve, *Au Beau Milieu de la Lettre S*, à paraître aux éditions Circé, dans la collection « Penser le cinéma ».
- MOUËLLIC Gilles, *La Musique de film : pour écouter le cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, SCEREN-CNDP, 2003.
- MEYER Stephen C., « “Leitmotif”: On the Application of a Word to Film Music », p. 101-108, *Journal of Film Music*, vol. 5, n°1-2, 2012.
- NAËCK Krishvy, *Narration musicale et cinéma d’animation : question(s) de construction ?*, mémoire de master sous la direction de Georges Bloch, Université de Strasbourg, 2017.
- NEUMEYER David (dir.), *The Oxford Handbook of Film Music Studies*, Oxford, Royaume-Uni, Oxford University Press, 2014.
- ROSSI Jérôme, « Essai de caractérisation de l’évolution des musiques super-héroïques de Batman (1989) à The Dark Knight Rises (2012) », *La Revue musicale OICRM*, vol. 5, n° 2, nov. 2018 (<http://revuemusicaleoicrm.org>).
- ROSSI Jérôme (dir.), *La musique de film en France: courants, spécificités, évolutions*, Lyon, France, Symétrie, 2016.
- TAGG Philip, « An Anthropology of Stereotypes in TV Music? », p. 1-19, disponible sur son site internet <https://tagg.org/texts.html>, (mise en ligne le 10/01/2008) [Première publication dans *Svensk tidskrift för musikforskning*, 1989, pp.19-42].

Cinéma d’animation

- DENIS Sébastien, *Le cinéma d’animation*, Paris, Armand Colin, 2011.
- COTTE Olivier, *100 ans de Cinéma d’animation: la fabuleuse aventure du film d’animation à travers le monde*, Paris, Dunod, 2015.
- FLOQUET Pierre (sous la direction), « CinémAnimationS », *CinémAction* n° 123, Corlet, Condé-sur-Noireau, 2007.
- JEAN Marcel, *Le Langage des lignes et autres essais sur le cinéma d’animation*, Montréal, Les 400 coups, 2006.

- SIFIANOS Georges, *Esthétique du cinéma d'animation*, Paris / Condé-sur-Noireau, Du Cerf / Corlet, 2012.

Musique

- FLINN Caryl, *Strains of Utopia: Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music*, New Jersey, Princeton University Press, 1992.
- GRABÓCZ Márta et ROSEN Charles, *Musique, narrativité, signification*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- KRAMER Lawrence, *Music and Poetry: The Nineteenth Century and After*, Berkeley, University of California Press, 1984
- MCKERRELL Simon et WAY Lyndon C.S., « Understanding Music as Multimodal Discourse », in MCKERRELL Simon et WAY Lyndon C.S, *Music as Multimodal Discourse: Semiotics, Power and Protest*, Coll. Bloomsbury Advances in Semiotics, London / New York, Bloomsbury Academic, 2017.
- NICOLAS François, « Quand l'œuvre écoute la musique... Pour une théorie de l'écoute musicale », p. 147-175, in SZENDY Peter (dir.), *L'Écoute*, coll. « Les cahiers de l'IRCAM », Paris, L'Harmattan, 2000.
- SÈVE Bernard, *L'Altération musicale ou ce que la musique apprend au philosophe*, Paris, Editions du Seuil, 2002.
- SZENDY Peter, *Écoute : une histoire de nos oreilles*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001.

Intermédialité

- ALTMAN Rick, « De l'intermédialité au multimédia : cinéma, médias, avènement du son », p. 37-53, *Cinémas*, vol. 10, n°1, 1999.
- BESSON Remy, « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité », *Cinémadoc — images animés, archives visuelles et intermédialité*, publié le 29 avril 2014, disponible sur <http://cinemadoc.hypotheses.org/2855>.
- CHABROL Marguerite, *De Broadway à Hollywood : stratégies d'importation du théâtre new-yorkais dans le cinéma classique américain*, Paris, CNRS éditions, 2016.

- CHABROL Marguerite, *Katharine Hepburn : paradoxes de la comédienne*, Presses universitaires de Rennes, 2019.
- GUMBRECHT Hans Ulrich, « Why Intermediality — If at All? », p. 173–178, *Intermédiatités*, n°2, 2003.
- HEINRICHS Jürgen et SPIELMANN, Yvonne, « What is Intermedia? », Éditorial, *Convergence*, vol. 8, n° 4, Hiver, 2002.
- MÉCHOULAN Éric, « Intermédialités : le temps des illusions perdues. », p. 9–27, *Intermédiatités*, n°1, 2003.
- MÜLLER Jürgen E., « L’Intermédiatité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l’exemple de la vision de la télévision. », p. 105–134, *Cinémas*, vol. 10, n°2-3, 2000.
- VILLENEUVE Johanne, « La Symphonie-histoire d’Alfred Schnittke — Intermédialité, cinéma, musique. », p. 11–29, *Intermédiatités*, n°2, 2003.

Montage et rythme

- GUIDO Laurent. *L’Âge du rythme : cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Lausanne, Suisse, 2014.
- VINCENT Amiel, *Esthétique du montage*, Paris, Éditions A. Colin, 2014.

Documentation sur Alan Menken et Howard Ashman

- « How Alan Menken "scored" 8 Oscars », film documentaire, ajouté le 26/02/2012 sur Youtube par CBS News pour l’émission *Sunday Morning*.
- « La Story Disney : La magie musicale », film documentaire, diffusé le mercredi 14 décembre 2016 sur CSTAR à 20h50.
- Interview d’Alan Menken dans *Theater Talk*, le 20/05/2011, enregistrée à *CUNY TV in The Graduate Center of University of New York*.
- Le site <https://www.chroniquedisney.fr/> qui propose une biographie détaillée du compositeur Alan Menken, par Aurélien Takahira (consulté le 17 septembre 2017).

Support médiatique

- *Aladdin Special Edition DVD - Special features: Alan Menken : Musical Renaissance Man* - (sorties U.S et Canada seulement).
- *Beauty and the Beast Platinum Edition, Special Edition DVD*, DVD sorti le 8 octobre 2002 (sorties U.S et Canada seulement) - *Tale as Old as Time: The Making of 'Beauty and the Beast'*, réalisé par Jeff Kurtti.
- *La Petite Sirène*, DVD sorti le 17 février 2014, Walt Disney France - Bonus (Scène coupées classiques : « Dans les profondeurs de l'océan » - version alternative, Le combat contre Ursula / fin alternative).
- *The Making of Aladdin: A Whole New World*, un documentaire présenté par John Rhys-Davies, réalisé par les studios Disney, diffusé à la télévision le 25 novembre 1992 pour la promotion du film.
- *The Making of 'The Little Mermaid'*, TV movie, 1989, réalisé par Robert Heath, diffusé sur Disney Channel.
- *The Music behind the Magic, The Musical Artistry of Alan Menken Howard Ashman & Tim Rice*, Walt Disney Records, 1994 (coffret et livret).
- *Waking Sleeping Beauty*, DVD sorti le 28 février 2012, réalisé par Don Hahn.
- *Walt Disney*, documentaire réalisé par Sarah Colt, 2015, diffusé pour la première fois sur PBS les 14 et 15 septembre 2015 (disponible en VOD sur ARTE au 12/09/2019).

Films (par ordre chronologique)

- *The Little Shop of Horror* film de Frank Oz (scénario de Howard Ashman), adapté du musical de *Broadway* écrit par Howard Ashman et dont les chansons sont composées par Alan Menken (mais pas le score, qui est de Miles Goodman), sorti en salle en 1986.
- *La Petite Sirène (The Little Mermaid)* de John Musker et Ron Clements, musique composée par Alan Menken, sorti en salle en 1989.
- *La Belle et la Bête (Beauty and the Beast)* de Gary Trousdale et Kirk Wise, musique composée par Alan Menken, sorti en salle en 1991.

- *Aladdin* de John Musker et Ron Clements, musique composée par Alan Menken, sorti en salle en 1992.

Youtube

- Chaîne *Youtube* de Mike Ring relative aux musiques Disney, consulté le 26/06/2018. (<https://www.youtube.com/playlist?list=PLBB2E3B46F6C5411B>)

Annexes

Annexe I : Point juridique : remixage et droit d’auteur

Difficultés méthodologiques

Avant même toute action de recomposition, la question même de savoir si cette méthode d’analyse peut être envisageable, se pose. Comme évoqué en introduction, la question du *copyright* avec Disney est un sujet hautement sensible. L’exploitation des œuvres est déjà particulièrement difficile, alors modifier des séquences à des fins critiques est probablement tout autant (si ce n’est plus) délicat. Eric S. Faden décrit dans son article « A Fair(y) Use Tale » son travail de remixage portant le même nom, qui utilise des extraits de films Disney. Ces extraits sont construits par collage pour faire dire aux personnages l’argumentaire juridique du *fair use*. Il recourt à des extraits de films Disney car il explique vouloir choisir « le “pire scénario possible” pour le *fair use* ; quelque chose de si dépendant du *fair use*, que, à l’avenir, n’importe quel éditeur ou distributeur trouveront facile de s’approprier du matériel quel que soit le film »³¹⁰. Le *fair use* ou « utilisation équitable »

prévoit que, dans certaines circonstances, l’utilisation d’une œuvre ne constitue pas une violation du droit d’auteur. L’utilisation équitable compte parmi ces exceptions. Celle-ci dispense l’utilisateur de devoir obtenir l’autorisation d’utiliser une œuvre protégée ou de devoir payer des redevances³¹¹.

Cette utilisation peut se faire - entre autres - à des fins de parodie, de critique ou encore de recherche. Il est très important de noter que ce n’est pas un droit, mais une défense, stipulant que l’utilisation qui est faite est également « équitable » (nature de l’utilisation, but, ampleur etc.) et que cela reste à l’appréciation du juge. Autrement dit, même dans « notre droit », il peut être dangereux de critiquer Disney, notamment parce que le coût d’une action en justice nous obligerait à renoncer. La façon dont nous

³¹⁰ Voir également le film de Brett Gaylor, *RiP: remix manifesto*, ONFB, 2008. (https://www.onf.ca/film/rip_remix_manifesto/ consulté le 17 juillet 2019).

« “[A] worst case scenario” for fair use; something so dependent on fair use, that any future films that appropriated material would seem uncomplicated to publishers and distributors ».

³¹¹ « Article 29 Utilisation équitable », loi sur le droit d’auteur Canadien, mais l’idée est la même pour la loi aux États-Unis.

envisageons et posons le problème est *déjà* un problème en soi : en effet, le remixage permet une possibilité d'analyse approfondie permettant une nouvelle méthodologie d'approche pour comprendre la complexité du débat (autrement dit : sortir du scénario pour entrer dans le complexe audio-visuel, et donc sortir de la confrontation binaire que nous impose Disney, avec son scénario et ses "intentions"), mais, nous nous rendons à l'évidence que travailler par le remixage pour atteindre cette réflexion au plus près du complexe audio-visuel (à la fois par le travail des matériaux, et par la vibration de l'original par l'arrangement) devient littéralement problématique (juridiquement). Cela a pour conséquences : soit de nous obliger à surmonter ce problème en prenant un risque (et donc nous prenons une position politique), soit - ce qui est pour Disney la solution idéale - nous reculons de nous-même. Le risque est alors de perdre un outil d'analyse nous permettant de nous affranchir de l'écueil de l'analyse du scénario : ce qui nous fait revenir à notre problème initial. Ce risque fait écho aux propos de Patricia Aufderheide qui explique que « la raison la plus commune qui fait que les utilisateurs trouvent difficile d'affirmer le droit au fair use est qu'ils ne sont pas sûrs de comment sera interprétée la loi »³¹².

Disney et le droit d'auteur - le cadre universitaire

Les recherches concernant Disney sont particulières dans la mesure où Disney a fondé un espace avec ses propres archives dans les années 1970, avec une division pour l'animation, appelée *Animation Research Library*. Dans cet article de 1998, il est expliqué, par le fondateur Dave Smith, que le but de ces archives est

de collecter et préserver toute l'histoire de Disney et la rendre disponible pour les gens qui en ont besoin. C'est principalement pour l'usage de la compagnie mais les étudiants et les écrivains qui font des recherches sur des sujets relatifs à Disney pourront prendre rendez-vous et utiliser la

³¹² Patricia Aufderheide, « 18. Copyright and fair use in remix - From Alarmism to Action », dans l'ouvrage de Xtine Burrough, Owen Gallagher et Eduardo Navas (dir.), *The Routledge Companion to Remix Studies*, New York / London, Routledge, 2015, p 257.
« *The most common reason that users find it difficult to assert their fair use rights is that they are unsure how to interpret the law* ».

collection également³¹³.

Tel était probablement le but initial, mais vingt-deux ans plus tard, même si le numéro de téléphone inscrit dans l'article est le même (!)³¹⁴, le contact que nous avons eu à l'autre bout du fil nous a précisé qu'il n'était pas possible d'admettre des étudiants pour l'accès aux archives. Cela est réservé aux auteurs, *via* leurs maisons d'éditions. Ce resserrement est peut-être pour éviter une prise d'assaut par un nombre croissant d'étudiants s'intéressant au sujet, ou alors on pourrait pencher pour un contrôle plus assuré de l'utilisation de ces archives. En effet, en matière de droit d'auteur, Disney est particulièrement féroce, et le risque d'ouvrir ses archives aux travaux de recherches universitaires, c'est la difficulté juridique du contrôle qui en sera fait. En effet, dans la mesure où ces travaux n'obéissent pas à une logique de rentabilité économique, il est juridiquement plus difficile pour Disney d'attaquer un universitaire sur ses travaux³¹⁵. Ces travaux peuvent donc s'inscrire dans une logique d'« utilisation équitable »³¹⁶ ou de *fair use*, qui, bien que dépendant des pays et donc pouvant être plus ou moins restrictifs, qui est la possibilité d'utiliser une œuvre dans certains cas particuliers.

³¹³ Voir article Katie Mason, « Inside Disney: The Archives and Animation Research Library », dans *Animation World Magazine*, issue 3.6, publié en septembre 1998. Consulté le 11 février 2020 (<https://www.awn.com/mag/issue3.6/3.6pages/3.6masondisney.html>).

« [t]o collect and preserve all the history of Disney and make it available to the people who need it. It is primarily for company use but serious students and writers doing research on Disney subjects can make an appointment to use the collection as well ».

³¹⁴ Il est très étonnant que cette information soit encore disponible sur Internet, car il est impossible de retrouver ce numéro sur une page officielle de Disney. Il existe des formulaires de contact, ou un courriel générique (à laquelle je n'ai jamais eu de réponse), mais un numéro de téléphone directe pour tomber au choix sur les archives ou sur les bureaux de Disney (c'est la beauté d'Internet).

³¹⁵ Ce qui n'est pas le cas des ouvrages publiés, comme nous avons pu le voir dans le chapitre introductif, où les maisons d'éditions sont obligées de passer par les studios Disney pour leur accords concernant les droits d'auteurs. Il est possible de contourner ce problème dans le cadre d'un ouvrage uniquement s'il n'y a aucune image (ou partitions), extraits sonores ou vidéos, et que le titre ne contienne pas explicitement le terme « Disney », car dans ce cas, il n'y a pas d'autorisation nécessaire. Tout autre cas de figure devient un parcours juridique impossible, car insoutenable financièrement.

³¹⁶ Voir les articles de loi sur <https://lois-laws.justice.gc.ca/fra/>, consulté le 17/02/2020 sur <https://lois-laws.justice.gc.ca/fra/lois/C-42/section-29.html>.

Utilisation équitable au Canada

Le remix

Au Canada par exemple, l'article 29.21 et 29 sur l'« utilisation équitable » définissent les limites de cette utilisation³¹⁷ :

Article 29.21 Contenu non commercial généré par l'utilisateur

Une exception à la *Loi sur le droit d'auteur* permet à une personne physique:

- d'utiliser une œuvre ou une copie de celle-ci pour créer une autre œuvre;
- d'utiliser la nouvelle œuvre ou d'autoriser un intermédiaire à la diffuser;

mais seulement si:

- la nouvelle œuvre est utilisée à des **fins non commerciales** et des autorisations de diffusion ne sont donnés qu'à de telles fins;
 - la **source de l'œuvre utilisée** est mentionnée (selon les possibilités dans la nouvelle œuvre);
 - la personne croit, pour des motifs raisonnables, que l'œuvre ou la copie de celle-ci ayant servi à la création n'était **pas contrefaite**;
 - l'utilisation de la nouvelle œuvre ou l'autorisation de sa diffusion n'a **aucun d'effet négatif important, pécuniaire ou autre, sur l'exploitation** de l'œuvre ayant servi à la création.
- L.R., 1985, ch. C-42 (article 29.21)

La *Loi sur le droit d'auteur* prévoit que, dans certaines circonstances, l'utilisation d'une œuvre ne constitue pas une violation du droit d'auteur. L'utilisation équitable compte parmi ces exceptions. Celle-ci dispense l'utilisateur de devoir obtenir l'autorisation d'utiliser une œuvre protégée ou de devoir payer des redevances.

Éléments pour qu'une utilisation soit considérée équitable

1) L'utilisation doit être faite dans l'un des contextes suivants définis dans la Loi:

- l'étude privée;
- la recherche;
- l'éducation;
- la parodie ou la satire;
- la critique;
- le compte rendu;
- la communication des nouvelles.

³¹⁷ Un grand merci à Catherine Bernier (bibliothécaire à la bibliothèque des lettres et sciences humaines - Université de Montréal), Diane Sauvé (directrice | soutien à la réussite, à la recherche et à l'enseignement - Direction des bibliothèques - Université de Montréal) et Emmanuel Château-Dutier (Professeur adjoint à la Faculté des arts et sciences, Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques) pour leurs précieux conseils.

L.R., 1985, ch. C-42 (articles 29-29.2)

2) L'utilisation doit **aussi** être « équitable ».

La Loi ne définit pas ce qui est « équitable ». Ce sont donc les tribunaux qui ont élaboré les critères permettant d'évaluer le caractère équitable d'une utilisation (CCH Canadienne Ltée c. Barreau du Haut-Canada, 2004 CSC 13). L'étudiant, l'enseignant ou le chercheur qui souhaite se prévaloir de l'utilisation équitable doit évaluer si l'utilisation envisagée répond bien à ces critères; ils sont listés ci-dessous avec exemples.

Critères	Moins équitable	Plus équitable
But	Commercial	Caritatif ou Éducation
Nature de l'utilisation	Multiplés copies; distribué largement et répétitivement	Une seul copie; distribution limitée et unique
Ampleur de l'utilisation	Œuvre complète ou partie importante	Partie non-importante
Nature de l'oeuvre	Confidentiel	Non-publié ou d'intérêt public
Présence de solutions de rechange	Présence d'une œuvre équivalente non protégée	Aucune alternative; nécessaire dans le contexte
Effet de l'utilisation	Diminution des ventes	Aucun préjudice

Une note spécifique au Canada existe concernant l'«exception remixage », qui s'inscrit dans l'article 29.21³¹⁸ :

L'article 29.21 de la *Loi sur le droit d'auteur* stipule que l'utilisation d'une œuvre existante aux fins de la création – au moyen de remixages, de collages, de *mash-up* ou d'autres techniques artistiques – d'une autre œuvre, nouvelle et unique, ne constitue pas une violation du droit d'auteur, si les conditions suivantes sont réunies :

- vous ne l'utilisez pas à des fins commerciales;
- l'œuvre originale a été publiée ou mise à la disposition du public;
- la source et le ou les créateurs de l'œuvre originale sont mentionnés, tant que les circonstances le permettent;
- vous êtes raisonnablement persuadé que l'œuvre (ou le matériel provenant de celle-ci) qui a servi à votre création n'était pas une contrefaçon;
- votre nouvelle œuvre n'a aucun effet négatif sur l'exploitation de l'œuvre originale.

Du moment que vous respectez ces conditions, vous pouvez même publier votre œuvre (remixage ou autre création unique) sur Internet. Toutefois, vous ne pouvez en retirer un bénéfice pécuniaire : par exemple, vous ne devez pas utiliser les récompenses de YouTube pour les créateurs ni associer des publicités à ce genre de contenu.

Les partitions

Nous souhaitons mettre à disposition les partitions de la séquence de *La Belle et la Bête*, ainsi que les partitions de notre recomposition, car d'une part les déplacements

³¹⁸ <https://droit-auteur.uottawa.ca/droit-auteur/exceptions-au-droit-dauteur>, consulté le 17/02/2020.

effectués sont infimes (nous pensons que l'apport des partitions peut faciliter la lecture comparative de ces deux séquences), et d'autre part pour montrer l'exemple de notre méthode avant son application aux deux autres films de notre corpus. Ces partitions sont des retranscriptions à l'oreille de la séquence car nous n'avons pas accès aux partitions des films³¹⁹. La loi stipule dans les lignes directrices de l'utilisation équitable en général qu'on entend par « court extrait » :

- environ 10 % d'une œuvre protégée par le droit d'auteur (y compris une œuvre littéraire, une partition musicale, un enregistrement sonore ou une œuvre audiovisuelle);

Nous entrons donc sans aucune difficulté dans ces 10% dans la mesure où notre extrait ne dépasse pas cinq minutes, pour aucune des trois œuvres.

Utilisation équitable en France

Le remix

En France, cela semble plus compliqué, car s'il est possible d'utiliser des extraits vidéos à des fins pédagogiques ou dans le cadre d'une thèse³²⁰, rien n'est spécifié pour l'utilisation de remix dans ce même cadre. En 2010, Emmanuelle Bruch explique dans son article « Samples, remix, covers: de quoi a-t-on le droit ? »³²¹ que

[I]es autres exceptions légales permettant une utilisation de l'œuvre sans autorisation ne semblent pas s'appliquer à l'utilisation d'un sample dans une œuvre nouvelle, il s'agit : du droit de citation (article L122-5 du CPI) ; de la parodie, la caricature, le pastiche ; et de l'exception d'usage privé (articles L122-5 & L211-3 du CPI).

Cela nous confirme que la question n'est pas clairement réglée avec la formulation incertaine, mais qu'elle ne semble pas pencher en notre faveur de

³¹⁹ Merci à Mike Ring qui nous a autorisé à utiliser la retranscription réduite au piano de la séquence. Cela nous a permis de gagner un temps considérable et de confronter nos deux écoutes pour gagner en précision. Ainsi l'essentiel du travail a été de retranscrire l'orchestration.

³²⁰ Voir <https://ethiquedroit.hypotheses.org/1485> par Anne-Laure Stérin « L'exception pédagogique et de recherche », publié le 26/07/2017

³²¹ <http://owni.fr/2010/08/27/25905/index.html> « Samples, remix, covers : de quoi a-t-on le droit ? » par Emmanuelle Bruch, publié le 27 août 2010.

l'utilisation d'un remix, même court et en citant la source, dans le cadre d'une recherche universitaire.

Les partitions

En France, autant le doute peut être permis concernant l'utilisation du remix dans le cadre de notre thèse (même si, comme énoncé précédemment, il est fort à parier que le doute ne soit pas en notre faveur), autant la mention concernant les partitions ne peut laisser de place au doute³²² :

3. Utilisation dans une thèse

Les doctorants peuvent insérer dans leur thèse des extraits (textes, images, vidéos, musiques enregistrées), et mettre leur thèse en ligne (sur Intranet ou Extranet mais aussi sur Internet), dans les mêmes limites qu'indiqué ci-dessus (longueur ou nombre/proportion des extraits)... Toutefois des réserves sont précisées :

- Aucune partition (même sous forme d'extrait) ne doit figurer dans une thèse lorsque celle-ci est diffusée sur Internet.

Il semble donc que notre travail de publication de thèse devra prendre en compte les disparités juridiques entre le Canada et la France. Autrement dit, la publication pourra se faire intégralement à l'Université de Montréal, alors que la thèse publiée en France devra faire des renvois à notre publication disponible à l'UdeM. Il apparaît donc évident que par la coopération entre universités (les partenariats se développant), il est possible de faire avancer la réflexion sur le droit d'auteur, mon travail en est l'exemple : si notre thèse s'était limitée à la France seule, il nous aurait été impossible de publier ce travail de recherche-crédation, alors que dans le cadre de cette cotutelle, cela devient possible : il est donc possible de donner malgré tout, une *visibilité* à ce travail et aux difficultés rencontrés, dans la sphère de la recherche française également ; en espérant faire progresser ces sujets. Nous précisons aussi qu'il s'agit cependant de ne pas tomber dans l'écueil du « pour ou contre le *copyright* » et, une fois la décision prise de considérer la recomposition musicale malgré les risques, de reprendre notre travail pour envisager la dimension singulière du remixage. Comme nous invite à le penser Frédéric

³²² Voir <https://ethiquedroit.hypotheses.org/1485> par Anne-Laure Stérin « L'exception pédagogique et de recherche », publié le 26/07/2017 *op. cit.*

Dallaire, cela est pour lui le préalable indispensable pour ne pas tomber dans un débat généralisé sur le droit d'auteur, et surtout à ce qui est perçu comme étant le remixage dans ce débat ; qui tend à en généraliser la définition :

Bien que ce paradigme nous aide à penser la dimension légale (notion de propriété) et la dimension collective (démocratisation des outils de création) du remixage, il a tendance à occulter la singularité des oeuvres en les réduisant à des symptômes de la crise des institutions culturelles et de l'émergence d'une nouvelle économie³²³.

³²³ Frédéric Dallaire, « Le (re)mixage musical de George Martin et Francis Dhomont : la modulation, le chevauchement, l'interférence », dans *Intermédialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 23, 2014, p. 2.

Annexe II : Partitions de notre reconstitution de la *La Petite Sirène*

« Illustration retirée »

« Illustration retirée »

« Illustration retirée »

« Illustration retirée »

Annexe III : Partitions de séquence en tension de la *La Belle et la Bête* (V.D.)

« Illustration retirée »

« Illustration retirée »

Annexe III : Partitions de notre recomposition de la *La Belle et la Bête* (V.E.)

« Illustration retirée »

« Illustration retirée »

Annexe IV : Partitions de notre recomposition de *Aladdin*

« Illustration retirée »

« Illustration retirée »

« Illustration retirée »