UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE CONTE MERVEILLEUX (D')APRÈS DISNEY
LA RESÉMANTISATION D'UN GENRE

THÈSE
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN SÉMIOLOGIE

PAR
CARMÉLIE JACOB

DÉCEMBRE 2020

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Mes premiers remerciements vont à mes directeurs de thèse, Johanne Villeneuve et Jean-François Côté, qui m'ont soutenue dans ce long parcours avec patience et bienveillance, et ont su croire en mon projet. Cette thèse ne serait pas la même sans leurs lectures attentives, leurs commentaires judicieux et les discussions éclairantes que nous avons eues.

Plusieurs autres professeurs m'ont accompagnée au cours de ces années, et, quoique je ne puisse tous les nommer, je m'en voudrais de ne pas mentionner Anne Élaine Cliche et Robert Dion, dont les conseils, la confiance et l'amitié m'ont été précieux. Il me faut aussi souligner l'importance qu'ont eue mes collègues et amis au cours de ce cheminement. Je pense tout particulièrement à Marie-Noëlle Huet, à David Hébert, à Annie-Claude Boulianne et à Nelly Desmarais, qui ont été d'inestimables partenaires de discussion, de recherche et de rédaction. Merci aussi à Mathieu Charlebois et à Kevin Lalumière d'avoir si bien su comment être là pour moi dans les dernières étapes de cette thèse.

Et surtout, merci de tout cœur à mes parents, Denis et Joanne Jacob, pour leur soutien indéfectible et leurs tentatives renouvelées de comprendre et d'expliquer ce qu'est la sémiologie. Ma mère, tout particulièrement, a été la lectrice la plus attentive de mes moindres articles, l'auditrice la plus captive de mes communications, et je lui suis reconnaissante d'avoir été pour moi ce public qu'on trouve rarement chez les non-initiés. C'est aussi grâce à mes parents que j'ai pu visiter un parc Disney pendant ce doctorat et y faire des observations qu'un travail de recherche n'aurait pas égalées.

Enfin, je tiens à témoigner ma gratitude au Conseil de recherche en sciences humaines (programme des bourses d'études supérieures du Canada Joseph-Armand-Bombardier) et à la Faculté des Arts de l'UQAM (programme FARE) pour leur financement, sans lequel cette thèse n'existerait pas.

AVANT-PROPOS

Des passages de cette thèse, tirés du chapitre II, sont parus dans l'article suivant :

Jacob, Carmélie. 2018 (printemps-été). « La reine est morte. Reflets de la filiation dans *Trois princesses* de Guillaume Corbeil », *Voix et Images*, vol. XLIII, n° 3, p. 57-73.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS iv

LISTE DES FIGURES viii

RÉSUMÉ ix

ABSTRACT xi

INTRODUCTION 1

CHAPITRE I Walter Elias Disney : L'emblème du conte de fées hollywoodien 39

1.1 L'enfance de Walt 44

1.2 L'avènement artistique 50

1.3 Les premiers contes de Disney 53

1.4 Le nouveau départ hollywoodien 58

1.5 La genèse du *Classic Disney* 65

1.6 La fin de l'âge d'or 80

1.7 L'exil du monde 83

CHAPITRE II La sélection, première étape de la transformation 91

2.1 La diffusion du conte oral 94

2.2 Les transcriptions : une apparition dans la mémoire externe 109

2.2.1 Straparola et Basile, les plumes de l'oralité 112

2.2.2 La naissance du conte de fées sous le Roi Soleil 117

2.2.3 La subtile resémantisation des frères Grimm 129

2.3 Blanche Neige, Cendrillon et la Belle au bois dormant; persécutées et muses de Disney 133

2.3.1 Un premier topos : l'héritage de Psyché 134

2.3.2 Origines et variantes de *Blanche Neige* (AT709) 144

2.3.3 Origines et variantes de *Cendrillon* (AT510a) 155
2.3.4 Origines et variantes de *La Belle au bois dormant* (AT410) 164

CHAPITRE III Les transformations narratives 171

3.1 Une mise en valeur des hypotextes littéraires 173

3.1.1 De « Sneewittchen » à *Snow White and the Seven Dwarfs* 178
3.1.2 *Cendrillon*, de l'élite française au cinéma populaire 190
3.1.3 *Sleeping Beauty*, à mi-chemin entre « La Belle au bois dormant » et « Dornröschen » 196

3.2 Une destinée à accomplir 202

3.3 Un décentrement des personnages 210

CHAPITRE IV Les transformations formelles 219

4.1 L'avènement du conte animé filmique 224

4.2 Raconter à l'écrit; raconter à l'écran 230

4.3 Le dessin animé : parfait médium du merveilleux 244

4.4 Des films en peaux de mille bêtes 249

4.5 L'esthétique disneyenne 273

4.6 Les effets musicaux et sonores 280

CHAPITRE V Les transformations matérielles 288

5.1 La synergie et la thématisation : nécessaires clés de l'univers disneyen 291

5.2 Les produits dérivés 303

5.3 Une actualisation grandeur nature : les parcs d'attraction 319

CHAPITRE VI Les transformations culturelles 343

6.1 L'*American Dream* de trois princesses 345

6.2 Peut-on parler d'impérialisme? 359

6.2.1 Exporter l'*American Dream* 359
6.2.2 Exporter l'*American Way of Life* 364
6.2.3 Exporter l'Amérique : Disneyland au-delà de ses frontières 377

CONCLUSION 402

BIBLIOGRAPHIE 420

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
4.1	Illustration d'Arthur Rackham pour « The Old Woman in the Woods »	255
4.2	Illustration de Heinrich Kley tirée de son *Skizzenbuch*	257
4.3	Illustration de Wilhelm Busch tirée de *Max und Moritz*	257
4.4	Illustration de Helen Beatrix Potter tirée de *The Taylor of Gloucester*	258
4.5	Illustration de Hermann Vogel pour la couverture des *Kinder- und Hausmärchen*	260
4.6	La scène du balcon dans le *Romeo and Juliet* de George Cukor	264
4.7	Enluminure anonyme du calendrier des *Très riches heures du duc de Berry* (septembre)	270

RÉSUMÉ

Partant du constat que l'imaginaire collectif du conte merveilleux est aujourd'hui fortement imprégné des versions disneyennes, la présente thèse s'attache à relever, à décrire et à analyser les transformations que Disney a apportées au genre afin de montrer comment elle y a opéré une resémantisation. Si nous nous concentrons principalement sur trois contes, *Blanche Neige, Cendrillon* et *La Belle au bois dormant*, il ne s'agit pas seulement de faire l'analyse comparative de certaines versions de ces contes et de leurs adaptations filmiques. Nous faisons plutôt la démonstration que les modifications profondes qu'a opérées Disney sur la perception sociale du conte ne peuvent être appréhendées que si l'on considère les activités de l'entreprise dans leur ensemble. Ainsi, nous nous intéressons aux films *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937), *Cinderella* (1950) et *Sleeping Beauty* (1959), mais aussi aux produits dérivés qui en sont tirés ainsi qu'aux six parcs thématiques de l'entreprise : Disneyland, Walt Disney World, Disneyland Paris, Tokyo Disney, Hong Kong Disneyland et Shanghai Disneyland. Afin d'analyser cette diversité d'objets, nous convoquons la méthode sémiotique, qui autorise la lecture d'un langage qui se constitue au-delà du système linguistique.

Pour ce faire, nous nous intéressons à cinq types de transformations, qui font chacun l'objet d'un chapitre de cette thèse. Les transformations anthologiques, d'abord, désignent les incidences de la sélection qu'a effectuée Disney parmi le vaste corpus de contes merveilleux auquel elle pouvait puiser et révèlent sa mise en valeur d'un sous-genre traditionnellement marginal, celui de l'héroïne persécutée. Les transformations narratives, ensuite, montrent que les studios Disney, même s'ils se réclamaient des hypotextes grimmiens et perraltiens, ont pris par rapport à ces derniers certaines libertés qui les détournent de la structure du conte merveilleux. Les transformations formelles découlent quant à elles du passage de l'écrit au filmique, et contribuent à figer la représentation de personnages qui appartenaient jusque-là à une culture commune. Cette fixation est renforcée par les transformations matérielles apportées par la multitude de produits dérivés qui entourent les contes filmiques, le parc thématique se présentant à la fois comme lieu de vente de ces produits et comme produit lui-même, en tant qu'actualisation hétérotopique de l'univers disneyen. Enfin, les transformations culturelles révèlent que les contes de Disney sont sémantiquement chargés des valeurs du lieu et de l'époque qui les ont vus naître, et que leur diffusion à l'international entraîne des questionnements quant à la réception de cette culture dominante hors des frontières étatsuniennes. L'analyse de ces transformations est précédée d'un chapitre

qui présente la figure de Walt Disney et trace l'histoire de l'entreprise, de manière à montrer que cette dernière constitue en elle-même un conte similaire à ceux qui fondent l'univers disneyen.

Mots clés : Disney; contes de fées; Blanche Neige; Cendrillon; La Belle au bois dormant; folklore; Charles Perrault; frères Grimm; Walt Disney; Snow White and the Seven Dwarfs (1937); Cinderella (1950); Sleeping Beauty (1959); Disneyland; Walt Disney World; Disneyland Paris; Tokyo Disney; Hong Kong Disneyland; Shanghai Disneyland; resémantisation; contes merveilleux; sémiologie.

ABSTRACT[1]

Starting from an awareness that fairy tales, in today's collective imagination, are powerfully shaped by Disney versions, this thesis proposes to identify, describe, and analyze how Disney has transformed the genre and in fact redefined its meaning. While we focus chiefly on three tales (Snow White, Cinderella and Sleeping Beauty), our purpose is not simply to provide a comparative analysis of certain versions of these tales and their film adaptations. Rather, we argue that the deep changes brought about by Disney in the social perception of fairy tales can only be understood if we view the company's activities as a whole. Hence, we consider the films *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937), *Cinderella* (1950) and *Sleeping Beauty* (1959), but also the merchandise derived from these films, as well as the company's six theme parks: Disneyland, Walt Disney World, Disneyland Paris, Tokyo Disney, Hong Kong Disneyland and Shanghai Disneyland. We rely on the semiotic method, which allows us to read a language located beyond the linguistic system, to analyze this diverse range of objects.

Our analysis focuses on five kinds of transformations, each of which is covered by a chapter of the thesis. Anthological transformations embody the effects of Disney's selection within the vast corpus of available fairy tales: we show that the company chose to emphasize a traditionally marginal subgenre, the tale of the persecuted heroine. Next, analysis of narrative transformations indicates that Disney Studios, while claiming to follow Grimm and Perrault hypotexts, took certain freedoms with these versions that led it to redefine the fairy tale's structure. Formal transformations, produced by the transition from writing to film, are seen as part of a process tending to freeze the representation of characters who had belonged until then to a common culture. This immobilization is strengthened by material transformations brought about by the countless merchandise items tied in to the movie versions of the tales, with Disney theme parks presenting themselves both as sales outlets for these products and as products themselves: the heterotopic actualization of the Disney universe. Lastly, analysis of cultural transformations shows that Disney tales are semantically charged with the values of the time and place in which they appeared, and that their international distribution raises questions about the reception of this dominant culture outside the borders of the United States. Analysis of these transformations is preceded by a chapter

[1] Translated by Catherine Browne.

that presents the figure of Walt Disney and traces the history of the company, indicating that this story itself is a tale similar to those that are the basis of the Disney universe.

Keywords: Disney; fairy tales; folklore; Snow White; Cinderella; Sleeping Beauty; Charles Perrault; brothers Grimm; Walt Disney; Disneyland; Walt Disney World; Disneyland Paris; Tokyo Disney; Hong Kong Disneyland; Shanghai Disneyland; resemantization; semiotics.

INTRODUCTION

> « *Il était une fois* est bien comme le pensait E.T.A. Hoffmann le plus beau de tous les débuts, ou plus exactement c'est le seul début possible, celui-là même que le roman laisse toujours sous-entendu lorsqu'il croit mettre le plus d'art à le réinventer[1]. »
>
> - Marthe Robert

Son incipit l'annonce d'emblée : le conte merveilleux n'a ni lieu ni moment. S'il en a déjà eu, ils sont depuis longtemps oubliés dans un repli inaccessible du souvenir, et présentés de manière si vague qu'on s'assure que le fantôme même des protagonistes ne sera pas dérangé par des admirateurs curieux : « Il m'est revenu, ô Roi fortuné, ô doué de bonnes manières, qu'il y avait — mais Allah est plus savant — en l'antiquité du temps et le passé des âges et des moments, dans une ville d'entre les villes de la Chine, dont je ne me rappelle pas le nom pour l'instant [...][2] ». Et l'on sait, en lisant ces mots de Schéhérazade, que jamais l'instant ne viendra où elle se le rappellera. Ceux qui n'ont pas à occuper un roi indéfiniment afin de sauver leur tête se feront plus brefs dans leur discours, mais la signification sera la même : « Il était une fois », « *Es war ein Mal* », « *Once upon a time* », « *Una volta* »... Elles sont nombreuses les langues qui se sont entendues sur ce début traditionnel, ces quelques mots qui nous apprennent

---

[1] Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2009 [1972], p. 82.

[2] « Histoire d'Aladdin et de la lampe magique », *Les mille et une nuits,* t. II, traduction de Joseph Charles Mardrus, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2002 [1899-1904], p. 314.

non pas tant que ce n'était nulle part, que ce n'était jamais, mais plutôt que c'était partout et toujours à la fois, de tout temps.

Pourtant aujourd'hui, on se rend à Anaheim, à Orlando, à Paris, à Tokyo ou encore à Hong Kong, et il nous suffit de franchir un guichet pour voir le château de la Belle au bois dormant et demander un autographe à Blanche Neige. Nous ne sommes plus dans le conte folklorique, ni dans le conte de fées, mais dans le *conte de Disney*. En ce lieu, chaque protagoniste a un vêtement qui lui est propre, et ses adjuvants comme ses adversaires ont autant, voire plus, de personnalité que lui. Est-ce un genre à part? Une nouvelle transcription du conte original, à la manière de ce que faisaient Giambattista Basile, Charles Perrault et les frères Grimm? Voire, plus simplement encore, une illustration des contes de ces conteurs, comme il en naissait sous le couteau de Gustave Doré? Avant d'éclaircir cette question et, surtout, de présenter les corollaires d'une telle conception, on doit s'attarder un peu au conte tel qu'on le connaissait avant l'arrivée de Disney, et que l'on divise en deux types, historiquement marqués : le conte folklorique (ou populaire) et le conte de fées.

Il suffit d'une rapide observation étymologique pour comprendre en quoi consiste le premier. Le terme « folklore » est emprunté à l'anglais : le préfixe « folk » provient du protogermanique « fulka » — la foule ou, dans son extension actuelle, le peuple (*das Volk*, en allemand) —; le suffixe « lore », toujours du protogermanique, tire ses origines de « laisti- », qui renvoie à la passation des savoirs (le verbe allemand « lehren », « enseigner », en est un dérivé)[3]. Le folklore, c'est la connaissance des origines, des us, des coutumes. Le conte folklorique transmet donc à un groupe un

[3] « Folklore », à partir de : Centre national de ressources textuelles et lexicales, en ligne : https://www.cnrtl.fr/etymologie/ (page consultée le 26 août 2019); et « Folk » et « Lore », à partir de Online Etymology Dictionary, en ligne : http://www.etymonline.com/ (page consultée le 26 août 2019).

savoir sur ses propres traditions, à commencer par la tradition qu'il met *lui-même* en jeu, son autotransmission. Comme l'explique Nicole Belmont,

> les conteurs ne se considéraient que comme les véhicules d'une tradition qu'ils avaient reçue d'un autre conteur, et celui-ci d'un autre auparavant. Aucun conteur traditionnel, c'est-à-dire recevant et transmettant ses récits dans la pure oralité, ne s'estimait créateur. Tous se considéraient comme des *passeurs* de contes[4].

C'est un processus de collection et de circulation, qui se faisait de manière orale avant la diffusion de l'écriture, voire avant son invention. Le désir du conteur de communiquer ces récits, pour honorer ceux desquels il les a reçus autant que pour divertir ses auditeurs, assure la survie de ce genre malgré l'éphémérité à laquelle les contraint leur caractère oral. Les contes folkloriques sont sans cesse modifiés, actualisés et, surtout, adaptés à leurs destinataires :

> la véritable élaboration de l'œuvre se fait entièrement et uniquement dans la transmission, qui la modèle, l'enrichit, la transforme, l'adapte aux générations successives, sans que les transmetteurs aient conscience des modifications apportées. L'œuvre a deux "auteurs" : le transmetteur et les auditeurs[5].

Ces auditeurs sont plus généralement des adultes, ou du moins *considérés* adultes, puisque la genèse du conte oral précède de longtemps l'avènement de la notion d'enfance.

Ce sera toujours le cas au Moyen-Âge, où les classes dirigeantes considèrent même le conte « comme un service que l'on [est] en droit d'attendre de ses domestiques[6] ». La Renaissance verra quant à elle naître, avec l'invention de l'imprimerie, deux recueils italiens qui influenceront considérablement le conte de fées tel qu'on le connaît

---

[4] Nicole Belmont, *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale,* Paris, Gallimard, coll. « Nouvelle revue française », 1999, p. 14. L'auteure souligne.

[5] *Ibid*., p. 13-14.

[6] Michèle Simonsen, *Le conte populaire français,* Paris, Presses universitaires de France, 1986 [1981], p. 51.

aujourd'hui : *Le piacevoli notti* (« Les nuits facétieuses », 1550-1553) de Giovanni Fancesco Straparola et *Lo cunto de li cunti* (« Le conte des contes », ou le *Pentamerone,* 1634-1636) de Giambattista Basile. Le conte populaire est à partir de là fixé à l'écrit dans des ouvrages d'importance, mais, si son style est romancé, il conserve dans son contenu la dureté — certains diraient « la vulgarité » — des contes traditionnels : la violence et la sexualité sont au cœur de la majorité des histoires. Cela n'empêchera pas plusieurs des contes transcrits par Basile (« Gatta Cennerentola » [« Cendrillon »], « Gagliuso » [« Le chat botté »], « *L'orza* » [Peau d'âne]) de se retrouver dans les *Histoires ou Contes du temps passé* de Charles Perrault, et il en va de même pour Straparola, dont le « Galeotto » aurait inspiré Marie-Catherine d'Aulnoy pour « Le prince Marcassin » et la comtesse de Murat pour « Le roy Porc »[7]. Cette conjoncture amène Jack Zipes à conclure que « Straparola inventa, en Europe, le genre littéraire du conte de fées et le marqua de son empreinte ». Il s'empresse toutefois de nuancer son propos en ajoutant :

> [b]ien entendu, il serait erroné de se représenter le parcours diachronique du conte de fées comme une sorte de réaction en chaîne qui aurait commencé avec Straparola, serait passée par Basile et se serait poursuivie avec les écrivains français des années 1690, pour culminer enfin dans l'œuvre des frères Grimm. Il me semble cependant qu'à eux tous ils dessinent le cadre historique où furent fixées les caractéristiques des premiers contes de fées littéraires et où se produisit une institutionnalisation de ce que nous appelons aujourd'hui les personnages du conte de fées, ses situations, ses topoï, ses motifs et ses métaphores[8].

Le genre du conte de fées tirerait donc sa genèse en Italie, mais la locution, elle, est née en France du titre du recueil de Madame d'Aulnoy : *Les Contes des fées* (1697). Elle

---

[7] Jack Zipes, « Les origines italiennes du conte de fées : Basile et Straparola », trad. de l'anglais par Jacqueline Carnaud, Olivier Piffault (dir,), *Il était une fois les contes de fées,* Paris, Éditions du Seuil/Bibliothèque nationale de France, 2001, p. 68.

[8] *Ibid*., p. 69.

sera ensuite traduite dans plusieurs langues (*fairy tales, cuentos de hadas...*) pour désigner le genre.

Il nous semble encore que, dans cette brève chronologie, Zipes laisse de côté un élément capital de l'histoire du conte de fées, qui est sa présence dans la littérature de colportage. À partir du XVII^e^ siècle, en effet, les progrès technologiques permettent l'impression à bas prix de petits cahiers bleu gris dont la circulation à grande échelle signe les débuts de la littérature de masse. On y retrouve, à l'instar des hebdomadaires d'aujourd'hui, tout ce qui est susceptible d'intéresser l'homme moyen : des recettes de cuisine, des conseils pratiques (souvent en lien avec des superstitions), des prédictions astrologiques, des faits divers et, bien sûr, de petits récits fictionnels, souvent des contes folkloriques. La transcription du conte se fait donc en France, bien avant Perrault, au sein de ce qu'on appellera, vu la couleur des cahiers, la *Bibliothèque bleue*. Comme tous ne savent pas lire à l'époque, celle-ci ramène un peu au goût du jour la tradition du contage : le cahier n'est pas lu individuellement, mais à un groupe, auquel se mêlent souvent des enfants qui prennent un plaisir particulier à entendre les contes. Ce moment dans l'histoire de la littérature populaire, ou ce qu'on pourrait désigner comme la « fixation du populaire à l'écrit » est essentiel à la compréhension historique du conte de fées, puisqu'elle incite,

> à la fin du XVII^e^ siècle, les aristocrates « modernes » de la cour versaillaise et les lettrés parisiens, en quête de légitimité sociale et culturelle, [à inventer] une nouvelle notion : la tradition populaire. Pris entre la fascination et la condescendance, les courtisans, les érudits, les éditeurs lettrés consacrent la « résurrection » des productions populaires françaises, quitte à puiser en fait dans le vivier des conteurs italiens des XVI^e^ et XVII^e^ siècles, Basile et Straparola. Ils élaborent des conventions narratives pour les fables et les contes, au même titre qu'ils imaginent les pièces de théâtre, les « bergeries », les images d'intérieurs paysans représentant à leurs yeux la culture du peuple. Cette scène qu'on lui apporte en offrande, le peuple, alors convoqué, la contemplera, puis, à son tour, la foulera de ses pieds. Il s'emparera de ces arts « populaires ». En accord avec d'autres pratiques, celles-là même qui peuvent lui apporter un surcroît de légitimité, comme les rituels, l'on verra surgir au XVIII^e^ siècle des créations théâtrales, comme le théâtre de

> foire, et puis des domaines littéraires inédits : ainsi, après le peuple, l'on attribuera une place majeure à l'enfant[9].

C'est donc dans cette mouvance que les auteurs français écriront des contes de fées, qui seront d'abord lus dans les salons, puis réunis sous forme de recueils adressés à la jeunesse. Il est essentiel de comprendre qu'il y a dans l'esprit aristocratique d'alors un lien indéniable entre l'enfant et l'homme du peuple, les deux se situant en dehors de l'espace public à propension politique. Des auteurs tels Perrault, d'Aulnoy, la comtesse de Murat et Marie-Jeanne L'Héritier (*Les Enchantements de l'Éloquence,* 1696) se mettent donc à écrire des contes de fées non seulement parce qu'ils s'amusent des mièvreries de la culture populaire (comme en témoigne le ton parodique des contes de Perrault), mais aussi parce qu'ils souhaitent faire contrepoids aux « contes de nourrice ». Ils proposent ainsi aux enfants issus de familles aisées des contes jugés plus nobles, comprenant « une morale utilitaire qui enseigne à "bien agir", c'est-à-dire à s'insérer dans la société avec docilité, mais astuce, en évitant certes de créer des ennuis à la société mais en évitant de s'en créer à soi-même[10] ». C'est d'ailleurs ce que Perrault invoque dans sa préface pour se défendre d'écrire des « bagatelles » :

> N'est-il pas louable à des Pères et des Mères, lorsque leurs Enfants ne sont pas encore capables de goûter les vérités solides et dénuées de tous agréments, de les leur faire aimer, et si cela se peut dire, les leur faire avaler, en les enveloppant dans des récits agréables et proportionnés à la faiblesse de leur âge?[11]

Dans bien des cas, les idées sont puisées à même la Bibliothèque bleue, mais on affine la forme des contes et on en élimine, comme l'explique Jack Zipes, les idées jugées vulgaires ou peu appropriées à l'innocence enfantine : « Folktales were rewritten and made into didactic fairy tales for children so that they would not be harmed by the

---

[9] Catherine Velay-Vallantin, « Le conte de fées : une invention française », Olivier Piffault (dir.), *op. cit.,* p. 20.

[10] Denise Escarpit, *La littérature d'enfance et de jeunesse en Europe. Panorama historique,* Paris, Presses universitaires de France, 1981, p. 39.

[11] Charles Perrault, « Préface », *Contes*, édition établie par Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, 1981, p. 52.

violence, crudity and fantastic exaggeration of the originals[12].» Le destinateur est plus que jamais pris en considération lors de la composition de l'œuvre, mais il ne peut plus intervenir comme il le faisait avec le conte folklorique. Le conte de fées est destiné à être reçu passivement, et le fait qu'il soit fixé à l'écrit assure sa pérennité, mais présente aussi le défaut de le figer au cœur d'une époque, d'une culture. Il est teinté des valeurs aristocratiques et bourgeoises du moment, *encré* par la plume dans une société élitiste.

C'est ce qui fait déplorer à Zipes que ces versions littéraires laissent voir « a shift in the narrative perspective and style which not only altered the original folk perspective and reinterpreted the experience of the people for them but also endowed the contents with a new ideology[13] ». Or, cette idéologie, qui imprègne toujours les contes de fées auxquels nous avons accès de nos jours, est celle d'une classe française particulière de la fin du XVII^{e} siècle, et on peut se douter que plusieurs éléments ne concordent plus avec les mentalités d'aujourd'hui, à commencer par la question de la représentation féminine. Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, par exemple, admet dans nombre de ses récits la nécessité pour la femme d'avoir de l'esprit, mais celui-ci doit obligatoirement s'accompagner de beauté. Or, le même impératif ne s'applique pas pour l'homme, comme en témoigne *La belle et la bête,* son seul conte encore aujourd'hui connu. Les *Kinder- und Hausmärchen* de Jakob et Wilhelm Grimm, œuvres de folkloristes, se rapprochent quant à eux des contes populaires[14] : ils mettent en scène non seulement des membres de la royauté, mais aussi des paysans. Peut-être

---

[12] Jack Zipes, *Breaking the Magic Spell, Radical Theories of Folk & Fairy Tales. Revised and expanded edition,* Lexington, The University Press of Kentucky, 2002 [1979], p. 18.

[13] *Ibid*., p. 10.

[14] Marthe Robert insiste d'ailleurs sur cette différence fondamentale, qui influence les représentations féminines : « Le mot allemand Märchen, diminutif d'un mot ancien qui signifie à la fois "nouvelle" et "tradition", n'a pas du tout la même résonance merveilleuse que notre "conte de fées". Du reste le Märchen germanique ne conçoit pas la fée avec les attributs prestigieux propres à la tradition celtique, il en fait simplement une "femme sage" ou une "sage-femme" qui, en tant qu'accoucheuse et gardienne des rites de la naissance, veille sur l'enfant qu'elle a aidé à mettre au monde, et incarne son destin. » *Op. cit.,* p. 81.

en partie vu leur date de publication ultérieure (1812), on y retrouve des personnages féminins plus forts que chez Perrault, moins passifs. Et pourtant, ce sont rarement les contes de Grimm, souvent considérés comme violents ou effrayants, qui sont choisis dans les anthologies actuelles destinées à un jeune public. « Blanche Neige » (« Sneewittchen ») reste un incontournable, mais on l'a « perraltisé » : plus trace, dans nos versions actuelles, de cette scène finale où la marâtre doit danser avec des souliers de fer sur des charbons ardents. Lorsque les anthologies présentent leurs sources, elles maintiennent toutefois le nom des Grimm. De façon similaire, il arrive qu'on mentionne Perrault comme auteur d'un « Petit chaperon rouge » qui se termine par l'arrivée du chasseur ouvrant le ventre du loup pour en sortir la protagoniste; il s'agit de la version des frères Grimm, « Rotkäpchen ».

On comprend qu'une confusion s'installe dans la perception que le lecteur a des contes de fées et des contes folkloriques, deux genres entre lesquels la frontière demeure poreuse. D'une part, on admet que la transcription scripturale fige le conte de fées et fixe sa pérennité; d'une autre, on observe que même les contes de fées sont tour à tour repris, réécrits, remodelés pour se conformer à certains standards modernes et répondre aux attentes du public. Pour Zipes, cette équivoque aurait des conséquences non négligeables sur notre compréhension culturelle des contes :

> Over the last three centuries our historical reception of folk and fairy tales has been so negatively twisted by aesthetic norms, educational standards and market conditions that we no longer distinguish folk tales from fairy tales nor recognize that the impact of these narrative stems from their imaginative grasp and symbolic of social realities. Folk and fairy tales are generally confused with one another and taken as make-believe stories with no direct reference to a particular community or historical tradition. Their own specific ideology and aesthetics are rarely seen in the light of a diachronic historical development which has great bearing on our cultural self-understanding[15].

[15] Jack Zipes, *Breaking the Magic Spell, Radical Theories of Folk & Fairy Tales. Revised and expanded edition, op. cit.*, p. 6.

Il y a bel et bien une confusion, et les lois du marché n'y sont pas étrangères. Le conte folklorique, oral, s'adressait au peuple, et donc à une majorité. Il avait pour but de réconcilier l'humain avec son environnement naturel, par exemple en faisant des animaux ou des astres des alliés pour la quête, mais aussi de rassurer les destinataires quant à l'avenir et à leurs propres capacités. Lorsque le conte de fées s'est imposé au XVIII^{e} siècle, il n'a pas fait table rase : il a incorporé les scénarios des contes folkloriques en les remodelant pour les enoblir. En parallèle, le conte folklorique a continué d'être raconté de génération en génération. Nous avons là ce que nous pourrions appeler deux « moments » du conte merveilleux.

Mais au-delà de cette distinction perméable qui existait déjà entre les contes folkloriques et les contes de fées, il semble qu'il faille aujourd'hui considérer un troisième moment, une troisième catégorie : celle que nous avons nommée en début de parcours, c'est-à-dire les contes de Disney. Il peut *a priori* sembler exagéré d'associer à une seule compagnie, voire à une seule *personne* — nous reviendrons plus loin sur le lien métonymique qui unit Walter Elias Disney à l'entreprise qu'il a fondée —, la portion contemporaine d'une forme littéraire dont les origines sont aussi universelles qu'intemporelles. Et pourtant, on ne peut nier que le rapport que nous entretenons aujourd'hui avec le conte folklorique est teinté du filtre disneyen, au même titre qu'il l'avait d'abord été du filtre aristocratique. L'entreprise est parmi les plus importantes à avoir fixé ces conditions de marché dont parlent Zipes et les attentes d'un public réticent à découvrir de nouvelles représentations.

À l'époque du conte populaire, Cendrillon n'avait pas de visage; il en allait de l'imagination de chacun de lui en composer un. Peut-être le conteur pouvait-il ajouter des détails pour rendre son récit plus vraisemblable : l'état de ses haillons, la forme de ses lèvres, la couleur de ses cheveux... Mais on sait que la mémoire opère un travail de sélection, et il n'était pas dit que ses auditeurs maintiendraient ces éléments lorsqu'ils passeraient eux-mêmes l'histoire à d'autres. Les recueils de contes de fées se sont quant

à eux accompagnés d'illustrations dès leurs premières apparitions, comme en témoignent les *Histoires ou Contes du temps passé avec des moralitez* de Charles Perrault, parues chez Claude Babin en 1697, qui présentaient huit vignettes (une pour chaque conte) gravées par Antoine Clouzier. Les progrès techniques effectués par Thomas Bewick en gravure sur bois et l'invention allemande de la lithographie, tous deux vers la fin du XVIII[e] siècle[16], ont permis de développer la reproduction d'illustrations à grande échelle et de les rendre plus accessibles au public. Ces illustrations ont déjà des effets non négligeables sur la perception d'un conte, et les spécialistes du genre se font assez critiques à leur sujet. Denise Escarpit, par exemple, réprouve le travail de Walter Crane, représentant de la mode de son époque, qui

> ne laisse pas de blanc dans l'image, la remplit de personnages, de multiples détails qui, en lui donnant les qualités de réalisme et de lisibilité souhaitables pour de tels livres, ne laissent guère de place à l'imagination de l'enfant : la lecture du texte devient lecture de l'image, c'est-à-dire la *lecture d'une lecture du texte*[17].

Bruno Bettelheim, de manière similaire, croit que « [l]'enfant devrait avoir l'opportunité d'assimiler lentement le conte de fées en lui apportant ses propres associations » et que « [c]'est la raison pour laquelle […] les livres illustrés […] ne répondent pas aux plus vifs besoins des petits[18] ». L'illustration elle-même impose donc un imaginaire au moment de la lecture : à partir de la diffusion du livre illustré, Cendrillon a bien un visage, celui que lui donne Herbert Cole, Gustave Doré ou Arthur Rackham, mais il est chaque fois différent. Il en va de même des transpositions cinématographiques du conte en général, puisque Disney n'a pas inventé le genre. Comme le dit Zipes, l'utilisation de chaque nouveau média a entraîné des changements au conte sur le plan signifiant :

---

[16] Denise Escarpit, *op. cit.,* p. 106-107. Nous soulignons.

[17] *Ibid*., p. 109.

[18] Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées,* traduction de Théo Carlier, Paris, Robert Laffont, coll. « Pocket », 1976, p. 95.

> The fairy tale, as a memetic genre that retains its roots in oral traditions, has formed distinct patterns of action, employing other media such as print, electronics, drawing, photography, movies and digital technology to create counterworlds and gain distance from our world of reality so that we can know it as well as ourselves. In the process fairy tales have been changed while changing the media[19].

De nombreux cinéastes ont ainsi participé à faire évoluer les contes en les chargeant des traces de leur époque. Avec Disney, toutefois, nous assistons à l'imposition, à grande échelle, d'un imaginaire du conte, et telle est la raison qui nous a amenée à émettre l'hypothèse selon laquelle l'arrivée de ses contes constituerait un nouveau moment dans l'histoire du genre. Cendrillon, devenue Cinderella, n'a plus qu'*un* visage. C'est ce qu'a observé Katia Reyburn lorsque, dans le cadre de ses travaux de maîtrise[20], elle a demandé à des jeunes d'une dizaine d'années de dessiner Cendrillon : la quasi-totalité des dessins effectués étaient directement inspirés du film de Disney, sans pourtant qu'elle l'ait présenté au préalable. Une rapide recherche sur Internet, que ce soit avec le terme anglais « Cinderella » ou avec ses équivalents français (« Cendrillon ») ou italien (« Cenerentola »), ne nous renvoie qu'à un nombre rarissime d'illustrations qui ne soient directement issues du film de Disney ou qui n'en soient largement inspirées[21]. L'association est immédiate entre le personnage original et la représentation qu'en a générée l'entreprise. Zipes va même jusqu'à comparer cette situation à un crime culturel : « Disney's film is […] an attack on the literary tradition

---

[19] Jack Zipes, *The Irresistible Fairytale. The Cultural and Social History of a Genre,* Princeton/Oxford, Princeton University Press, 2012, p. 20.

[20] Katia Reyburn, Cendrillon : *Analyse comparative du conte de Charles Perrault et du film de Walt Disney,* mémoire de maîtrise en communication, Université du Québec à Montréal, 1999,

[21] Bien que certaines illustrations issues du film de Disney apparaissent au nombre des occurrences lorsqu'on fait la recherche avec le terme « Aschenputtel », le titre que les frères Grimm ont donné à leur version du conte, les résultats sont beaucoup moins probants qu'avec les termes français et italiens. Ce phénomène s'explique sans doute en majeure partie du fait que le titre « Cinderella » a été maintenu pour le film, permettant ainsi aux Allemands de conserver une distinction entre l'œuvre de Disney et celle qui s'est imposée au sein de leur culture nationale. Dans le cas de Blanche Neige, l'orthographe moderne « Schneewittchen » laisse apparaître de nombreux résultats liés au film de Disney (*Snow White and the Seven Dwarfs*, traduit littéralement en allemand par « *Schneewittchen und die Sieben Zwerge* »), mais on retrouve des illustrations plus traditionnelles lorsqu'on emploie l'orthographe ancienne « Sneewittchen ».

of the fairy tale. He robs the literary tale of its voice and changes its form and meaning[22]. » Si les termes du chercheur nous paraissent un peu trop radicaux, nous constatons qu'il y a bel et bien transposition du conte disneyen sur les formes traditionnelles du conte merveilleux. Celle-ci n'est pas que négative puisque, comme l'ajoute Zipes tout juste après avoir accusé Disney des infractions patrimoniales mentionnées plus haut, « [s]ince the cinematic medium is a popular form of expression and is accessible to the public at large, Disney actually returns the fairy tale to the majority of people[23] ». Ainsi, le conte de fées avait détourné le conte folklorique de son caractère populaire pour l'ancrer au sein de l'idéologie et des valeurs aristocratiques, alors que Disney, dans cette troisième phase, permettrait un retour de balancier en démocratisant le conte.

Est-ce à dire que le conte, sous la tutelle de Disney, est maintenant épuré de toute teneur idéologique? La réponse est évidemment : non. L'entreprise, d'abord dans le choix des contes qu'elle a retenus, ensuite dans les adaptations qu'elle en a faites, a ciblé certaines thématiques qui lui paraissaient plus importantes que d'autres, a conservé certains symboles pour en rejeter d'autres, a prisé certaines valeurs au détriment d'autres. Au centre de ces valeurs, on trouve sans étonnement celle de la réussite individuelle, à laquelle le genre du conte prédispose, puisque son héros

> ne souhaite pas être mis à mort pour connaître une glorieuse résurrection; ni sauver un peuple entier au prix de son propre anéantissement; ni renoncer à tout bonheur personnel pour servir d'exemple à des temps nouveaux. Il veut bien plus modestement une femme, « beaucoup d'enfants », la richesse et, après les orages de son enfance éprouvée, la paix idéale du foyer[24].

---

[22] Jack Zipes, *Fairy Tales and the Art of Subvertion. The Classical Genre for Children and the Process of Civilization*, 2e édition, New York, Routledge, 2006 [1983], p. 199.

[23] *Ibid*.

[24] Marthe Robert, *op. cit.,* p. 95.

C'est pourquoi, nous le verrons, Disney a privilégié au sein de son corpus d'inspiration le thème de l'ascension sociale, sans prendre en considération un vaste choix de contes, tels que *Hänsel und Gretel, Fitschers Vogel* et *Hans im Glück*[25], des frères Grimm. Il arrive aussi souvent qu'on élimine des versions originales les échecs répétés (généralement au nombre de deux), destinés à intensifier le succès de la dernière tentative. Toute cette insistance sur le succès individuel rappelle évidemment ce que James Truslow Adams a été le premier à nommer l'« *American Dream* »,

> that dream of a land in which life should be better and richer and fuller for every man, with opportunity for each according to his ability or achievement [...][,] a dream of a social order in which each man and each woman shall be able to attain to the fullest stature of which they are innately capable, and be recognized by others for what they are, regardless of the fortuitous circumstances of birth or position[26].

Le travail et l'effort personnel seront, de fait, au cœur des valeurs promues par Disney, comme en témoignent l'un de ses courts-métrages les plus connus, *Three Little Pigs* (1933), dont la chanson *Who's Afraid of the Big Bad Wolf* se transformera en véritable hymne post-1929. D'autres chansons, comme *Whistle While You Work* et *Heigh-Ho*, tirées de *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937), traduiront aussi cette valorisation du travail.

À travers ces quelques exemples, on comprend que Disney ne s'est pas simplement consacré à une transcription du conte folklorique, et encore moins à son illustration. Bien sûr, il mêle un peu ces deux techniques à travers ses adaptations cinématographiques, puisque le septième art force à un amalgame des langages textuel et visuel. Mais — et c'est peut-être cet amalgame qui rend la chose inévitable — il ne fait pas que diffuser le conte : il en modifie substantiellement le message. C'est ce

---

[25] Le plus souvent traduits, respectivement, par : « Hansel et Gretel » ou « Jeannot et Margot »; « L'oiseau d'Ourdi »; et « Jean le Veinard ».

[26] James Truslow Adams, *The Epic of America,* avec illustrations de M. J. Gallagher, Boston, Little, Brown, and Company, 1941 [1931], p. 415.

constat qui nous a amenée à vouloir relever, décrire et analyser les transformations que les studios Disney ont fait subir au conte populaire, qui leur est parvenu par le truchement du conte de fées, afin de montrer comment ils y ont opéré une *resémantisation*. Ce terme, nous l'employons dans son sens le plus pragmatique, c'est-à-dire qu'il ne s'agira pas ici de faire intervenir la théorie sémantique, qui se consacre d'abord et avant tout au signe linguistique[27], mais bien de comprendre comment la signification individuelle et collective des contes de fées s'est modifiée sous l'influence des versions disneyennes. Cette resémantisation passe nécessairement d'abord par une actualisation, et nous croyions dès le début de notre travail que celle-ci, comme celle qui s'est opérée lors de l'avènement du conte de fées, se situerait sur le plan idéologique, de manière à intégrer des schèmes propres à l'époque et au lieu dans lesquels ils s'inscrivent, soit le vingtième siècle et les États-Unis. Mais comme le précise Yves Citton,

> les lectures actualisantes ne sauraient se borner à « plaquer » les soucis présents sur les textes passés pour les y retrouver projetés à l'identique. Toute leur dynamique repose sur *la puissance de l'hétérogène* : […] ce sont autant les points de déphasage que ceux de coïncidences entre des phases de longue durée qui fournissent leur matériau le plus riche aux lectures actualisantes. […] Et c'est parce que les lectures actualisantes sollicitent *productivement les problèmes* posés par cette hétérogénéité et par ces déphasages (au lieu de les *neutraliser* par une « explication » historiciste) qu'elles se mettent en position de favoriser l'émergence de dimensions inédites de l'être[28].

Ainsi, la resémantisation est le résultat non intentionnel d'une actualisation du conte merveilleux par Disney, qui est faite d'allées et venues entre le contexte de l'hypotexte (lui-même le résultat d'une série d'actualisations, puisqu'il découle d'un long processus de transmission orale) et celui de l'hypertexte[29]. Pour comprendre en quoi

---

[27] Voir Roger Ledent, *Comprendre la sémantique,* Verviers, Marabout, 1974, p. 8.

[28] Yves Citton, « Actualisation », *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2017 [2007], p. 401-402.

[29] Ces deux termes, que nous empruntons à Gérard Genette (*Palimpsestes. La littérature au second degré,* Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 13), nous accompagneront tout au long de cette thèse et nous éviteront de nombreuses confusions et lourdeurs périphrastiques. L'hypertexte correspond à une production qui découle d'une œuvre antérieure, désignée comme l'hypotexte, sans en constituer un commentaire. Pour

elle consiste, il nous a d'abord fallu passer par un travail de description, qui nous a permis d'observer que ces transformations, avant d'être idéologiques, étaient présentes à cinq différents niveaux préalables : anthologique, formel, narratif, culturel et matériel. Nous définirons bientôt ces cinq types de transformation afin d'en dégager certains problèmes qui seront résolus dans cette thèse, mais il nous paraît important de présenter, dans un premier temps, le corpus d'étude que nous nous sommes donné, et, dans un deuxième temps, les outils qui nous ont permis de mener à bien notre recherche.

ÉTABLISSEMENT DU CORPUS

La constitution de notre corpus d'étude nous a posé plusieurs problèmes, le premier d'entre eux reposant sur la difficulté, voire l'impossibilité, de trouver une définition satisfaisante du conte merveilleux. Reportons-nous dans un premier temps à cette expression, « conte merveilleux », que nous avons choisie pour désigner indifféremment — ou plutôt pour *réunir* — les deux moments du conte dont nous avons traité plus haut, le conte folklorique et le conte de fées. Catherine Rondeau, dans un ouvrage qui traite précisément du merveilleux[30], écarte rapidement les ennuis liés à la définition du genre : s'appuyant sur le fait que la distinction établie par Tzvetan Todorov entre le fantastique et le merveilleux « ne dure que le temps d'une hésitation[31] », elle décide « d'ignorer ce débat lexicologique et d'utiliser […] les termes *fantastique* et *merveilleux* de manière équivalente[32] ». Ce choix témoigne d'une incompréhension non seulement du texte todorovien, mais de la notion de merveilleux en général, dans lequel l'hésitation n'a pas droit de cité. André Jolles est parmi les

---

nous, le premier correspondra le plus souvent aux productions disneyennes, tandis que le deuxième renverra généralement à la version grimmienne ou perraltienne dont se revendiquent les studios.

[30] Catherine Rondeau, *Aux sources du merveilleux. Une exploration de l'univers des contes,* Québec, Presses de l'Université du Québec, 2011, 151 p.

[31] Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique,* Paris, Éditions du Seuil, 1976, p. 46, cité dans Catherine Rondeau, *op. cit.,* p. 3.

[32] Catherine Rondeau, *op. cit.,* p. 3. Rondeau souligne.

auteurs qui ont su le mieux exprimer cette caractéristique : « Quand la réalité, dans une disposition mentale, contrarie la moralité naïve, aucune "aventure" ne doit ressembler à la réalité; ce qui donne lieu à un paradoxe qui constitue la base véritable du conte : *dans cette forme, le merveilleux n'est pas merveilleux, mais naturel*[33] . » Les événements merveilleux sont à ce point intrinsèques au genre du conte (*Märchen*[34]) que « ce qui serait merveilleux à l'intérieur de cette forme et donc dénué de sens, ce serait que ces choses n'arrivent pas[35] ». Ainsi, ni Cendrillon ni le lecteur ne s'étonnent de voir apparaître une fée marraine capable de changer une citrouille en carrosse : le surnaturel est une loi de cet univers au même titre que la gravité en est une dans le nôtre, et il travaille toujours à anéantir l'injustice. Le merveilleux se retrouve ainsi dans les personnages (la fée, l'ogre, la sorcière), les objets magiques, la métamorphose, le temps et le lieu, mais aussi dans ce que Jolles appelle le « geste verbal », qui consiste pour le conte en la relation entre l'injustice, le tragique et la justice rétablie, et qui est merveilleux parce que « toujours chargé du pouvoir qui anéantit la réalité immorale[36] ». Mais une suite de motifs merveilleux et le rétablissement de la justice ne suffisent pas à créer le conte, et Jolles précise qu'au merveilleux doit se mêler « l'amour du vrai et du naturel[37] » pour donner lieu au genre. Ce deuxième critère, il faut en convenir, est

---

[33] André Jolles, « Le conte », *Formes simples,* trad. de l'allemand par Antoine Marie Buguet, Paris, Éditions du Seuil, 1972 [1930], p. 192. Jolles souligne.

[34] C'est ce terme que Jolles emploie dans le texte original, et que Buguet aurait à l'occasion dû maintenir dans sa traduction française. La traduction la plus adéquate du terme serait certainement « conte merveilleux », mais elle donnerait, dans le cadre de nos explications, l'impression que le texte de Jolles est fortement tautologique! Le mot « Märchen », souligne l'auteur, contient le « sens étymologique qu'on trouve dans le mot *mari* ou dans le gothique *mers* ("connu, célèbre") » et est un « diminutif dépréciatif de *Märe* (récit, rapport, tradition) » (*ibid*., p. 174). Or, « Märchen », au contraire des termes que nous avons en français (« conte de fées », « conte merveilleux ») ne contient pas en lui-même l'idée du merveilleux, raison pour laquelle l'auteur s'efforce de la faire ressortir dans sa définition. Ce faisant, il insiste sur une notion que les chercheurs francophones tendent à mettre de côté sous prétexte, semble-t-il, qu'elle constitue un truisme.

[35] *Ibid*., p. 192.

[36] *Ibid*., p. 194.

[37] *Ibid*. p. 182.

plutôt métaphysique, et c'est à ce genre de généralités qu'on se heurte souvent lorsqu'on cherche une définition du conte qui ne soit pas que structuraliste.

Bettelheim, par exemple, nous dit que « pour décider si telle ou telle histoire est un conte de fées ou quelque chose de tout à fait différent, il suffit de se demander si on peut à bon droit l'appeler un "cadeau d'amour" destiné à un enfant. C'est une assez bonne façon de parvenir à une classification[38] ». Outre l'embarras méthodologique évident dans lequel nous place cette proposition, il faut préciser que l'auteur renvoie ici à la préface rédigée par Lewis Carroll pour *Through the Looking-Glass :* « Child of the pure unclouded brow/And dreaming eyes of wonder!/Though time be fleet, and I and thou/Are half a life asunder,/Thy lowing smile will surely hail/*The love-gift of a fairy-tale* [39] . » Ainsi, Carroll considérait lui-même son œuvre comme un conte merveilleux, ce que nous accueillons avec perplexité. Ce genre peut-il avoir la complexité narrative, la richesse de langage et l'humour spirituel d'*Alice*? À bien des niveaux, ce dernier s'apparente davantage au courant surréaliste qui lui succédera qu'au conte merveilleux. D'ailleurs, Bettelheim ne semble pas réaliser que l'œuvre de Carroll ne rassemble pas les caractéristiques narratives qu'il mentionne lui-même dans son essai[40] :

1. « Les contes de fées ont pour caractéristique de poser des problèmes existentiels en termes brefs et précis. » (20)
2. « Les personnages de contes de fées ne sont pas ambivalents. » (21)
3. « Le mal, dans les contes de fées, est aussi répandu que la vertu. » (21)

---

[38] Bruno Bettelheim, *op. cit.,* p. 45.

[39] Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland* and *Through the Looking-Glass*, New York, Signet Classic, 2000 [1896], p. 121. Nous soulignons.

[40] Bruno Bettelheim, *op. cit.* Les numéros de pages seront ici indiqués entre parenthèses après chaque citation afin d'alléger le texte et par souci de clarté.

4. « Le châtiment, ou la peur qu'il inspire, n'a [dans le conte de fées] qu'un faible effet préventif contre le crime; la conviction que le crime ne paie pas est beaucoup plus efficace […]. » (21)

5. « [L]es méchants des contes finissent toujours par perdre. » (21)

6. « [Les contes de fées] indiquent qu'il n'y a qu'une façon de moins souffrir de la brièveté de la vie : en établissant un lien vraiment satisfaisant avec l'autre. » (23)

7. « Le héros de conte de fées […] ne peut se trouver qu'en explorant le monde extérieur. » (24)

8. « [L]e héros de conte de fées […] est aidé par les choses primitives avec lesquelles il est en contact : un arbre, un animal, la nature […]. » (25)

9. « Dans les contes de fées, les faits les plus extraordinaires sont racontés comme des événements banals, quotidiens. » (60)

10. « La conclusion […] est toujours heureuse dans les contes de fées. » (60)

Il nous a donc paru pertinent de limiter notre corpus aux œuvres qui répondaient à ces critères narratifs, et plus particulièrement aux impératifs de concision et de simplicité, sur lesquels insistent ceux qui, outre Bettelheim, se sont essayés à une définition du conte, tels que Michel Butor[41] et Marthe Robert[42]. Toutefois, cette décision faisait surgir une nouvelle interrogation : devait-on examiner, pour parvenir à notre sélection, les versions cinématographiques proposées par Disney ou les contes sur lesquels celles-ci sont basées? Comme le remarquent Elizabeth Bell, Lynda Haas et Laura Sells, « the naturalized Disney text is reducible to animated fairy-tale classics, even when only six

---

[41] Partant du présupposé selon lequel « le conte est un récit destiné aux enfants » – que nous ne discuterons pas ici –, Butor insiste sur le fait qu'« on est obligé, pour se faire comprendre, de se limiter à des notions familières, ou à d'autres qui soient intelligibles à partir des premières, grâce à des rapports simples, par exemple des rapports d'opposition ». Michel Butor, « La balance des fées », *Répertoire*, Paris, Les éditions de minuit, 1960, p. 62.

[42] « Je voudrais seulement, en écartant délibérément les problèmes de la genèse, de la datation, de la diffusion et de l'interdépendance des contes, qui, depuis l'apparition de la littérature populaire dans le champ de la recherche, provoquent d'innombrables controverses, m'attacher au conte comme à un modèle littéraire simple ou, si l'on veut, comme à un *patron* élémentaire de récit. Le conte, en effet, affirme dans l'espace qu'il se donne, dans le choix et l'agencement de ses motifs, dans l'immuabilité de ses formules et les limites de ses variantes, des intentions claires et constantes dont il ne peut dévier sans enfreindre sa propre loi et du même coup sa spécificité. » Marthe Robert, « Un modèle romanesque : le conte de Grimm », *Preuves*, n° 185, juillet 1966, p. 24. L'auteure souligne.

feature films in the Disney canon fulfill this criterion[43] ». Ce constat met en relief un phénomène auquel il vaut de s'attarder : si Disney est à ce point associé au conte de fées bien que le genre ne concerne qu'une faible proportion de ses productions, c'est sans doute que des éléments du conte se retrouvent ailleurs au sein de son œuvre. Par exemple, *Fantasia* (1940), qui ne se base sur aucune œuvre littéraire[44], comprend de nombreux éléments merveilleux, à commencer par les objets magiques. *Pinocchio*, quant à lui, est basé sur un roman de Carlo Collodi[45] dont la complexité narrative dépasse de beaucoup celle du film de Disney, et où le protagoniste est présenté comme fortement ambivalent. Ce faisant, on pourrait dire que la version disneyenne est bel et bien un conte merveilleux, et qu'elle contrevient en cela à l'œuvre originale.

Il serait intéressant de se pencher sur cet aspect dans le cadre d'une autre recherche, en examinant, par exemple, la conformité des récits disneyens au schéma morphologique hérité des fonctions proppiennes. Cependant, comme le présent projet visait à analyser les *transformations* du conte merveilleux, il nous a fallu renoncer à cette entreprise et nous concentrer sur les récits dont la version originale présentait les caractéristiques recherchées. Mais notre problème ne s'en trouvait pas complètement résolu : pour reprendre l'exemple de *Pinocchio*, nombreux sont les chercheurs qui le rangent parmi les contes de fées, à commencer par Zipes[46]. Cette conception est sans doute en partie attribuable à la présence d'une fée au sein du récit, mais il s'agit là d'une confusion

---

[43] « Introduction », Elizabeth Bell, Lynda Haas et Laura Sells (dir.), *From Mouse to Mermaid. The Politics of Film, Gender and Culture,* Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1995, p. 4. Les chercheuses incluent le plus probablement parmi ces six contes *Snow White and the Seven Dwarfs, Cinderella, Sleeping Beauty, The Little Mermaid, Beauty and the Beast* et *Aladdin*. Pour des raisons que nous expliquerons bientôt, notre propre liste ignore *The Little Mermaid*, mais, ayant été constituée plus tard, tient aussi compte de *Tangled*, paru en 2010.

[44] À l'exception du segment « The Sorcerer's Apprentice », inspiré d'un poème éponyme de Goethe (« Der Zauberlehrling », en allemand).

[45] Carlo Collodi, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino,* Florence, Libreria Editrice Felice Paggi, 1881.

[46] Jack Zipes, « Breaking the Disney Spell », *op. cit.,* p. 37.

lexicale : le « conte de fées », malgré son nom, n'implique pas nécessairement la présence d'une fée, et ce n'est pas parce qu'il y a une fée dans un récit que ce dernier est automatiquement à classer au sein de ce genre. On n'a qu'à penser, par exemple, au cycle arthurien et à sa fée Morgane, qu'il ne viendrait à l'esprit de personne de désigner comme un « contes de fées ».

La valeur initiatique de *Pinocchio* est un autre argument qui pourrait pousser certains à le classer parmi les contes de fées. Or, si on retrouve cette valeur dans le conte merveilleux, elle est aussi présente dans le *Bildungsroman*[47], genre qui nous paraît mieux seoir à Pinocchio. Afin de trancher cette question et d'écarter par la même occasion une quantité significative d'œuvres posant un problème similaire[48], nous nous sommes reportée à ce critère qui « oppose le conte, ainsi que tous les genres de la tradition orale, aux œuvres littéraires issues de l'écriture : leur absence d'auteur[49] ». Dans l'application de cette contrainte, nous avons toutefois écarté les films de Disney inspirés de légendes (*Robin Hood* [1973], *Pocahontas* [1995], *Mulan* [1998]) et de mythes (*Hercules* [1997]) pour réduire notre inventaire à six récits qualifiés de « merveilleux » par la table des contes types d'Antti Aarne et de Stith Thompson[50] : *Blanche Neige* (709) (*Snow White and the Seven Dwarfs*, 1937), *Cendrillon* (510A) (*Cinderella*, 1950), *La Belle au bois dormant* (410) (*Sleeping Beauty,* 1959), *La Belle et la bête* (425C) (*Beauty and the Beast,* 1991), *Aladdin* (561) (*Aladdin*, 1992), et

---

[47] Pierre Röthlisberger, *Entre l'âme et le bois : une lecture totémique du* Pinocchio *de Collodi,* mémoire de maîtrise en études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2008, f. 12.

[48] Dont « La petite sirène » et « La reine des neiges » de Hans Christian Andersen (adaptés par Disney dans *The Little Mermaid* [1989] et *Frozen* [2013]), que certains auraient pu s'étonner de ne pas retrouver au sein de ce corpus. D'ailleurs, si Andersen lui-même désignait ses histoires comme des « contes de fées » (« *eventyr* », en danois), leur appartenance au genre se voit souvent contestée, puisqu'il n'hésite pas à présenter des protagonistes et des dénouements fort ambivalents. Ainsi Disney a-t-il pris énormément de liberté sur les versions d'Andersen, ce qui rendrait difficile une analyse comparative similaire à celle des contes que nous avons retenus, les invariants narratifs n'étant pas assez nombreux.

[49] Nicole Belmont, *op. cit.,* p. 13.

[50] Stith Thompson, *The Folktale*, New York, Dryden Press, 1946, 510 p.

Rapunzel (310) (*Tangled,* 2010). Cet échantillon avait déjà, en outre, le côté pratique de ne proposer que des films d'animation, car il aurait été difficile de traiter des transformations formelles à partir de deux types de langage dont les codes ne sont pas les mêmes. Toutefois, ce corpus ne nous semblait toujours pas suffisamment homogène, et deux raisons nous ont amenée à éliminer les trois derniers pour ne conserver finalement que *Snow White and the Seven Dwarfs, Cinderella* et *Sleeping Beauty*.

Tout d'abord, il nous est apparu que le traitement du conte opéré dans *Beauty and the Beast, Aladdin* et *Tangled* n'était pas le même que pour leurs prédécesseurs, Disney y ayant effectué des transformations beaucoup plus importantes. Dans le premier, non seulement on a personnifié les objets domestiques pour en faire des amis de la Bête (ce qui n'est pas si éloigné, sur le plan narratif, de l'individualisation des nains dans *Snow White*), mais on a ajouté à l'histoire un nouvel antagoniste, le prétendant Gaston, qui modifie en profondeur le schéma actantiel du conte et la structure de l'intrigue. L'opposant de la protagoniste, qui ne devrait être que sa crainte des apparences, semble très vite éliminé dans la version de Disney, et la menace repose entièrement sur Gaston, qui s'allie tout le village pour emprisonner le père de Belle et tenter de tuer la Bête. Les objets domestiques deviendront autant d'adjuvants qui n'étaient pas présents dans les versions de Francesco Straparola (1550), de Gabrielle-Suzanne de Villeneuve (1740) ou de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (1757), transformant un conte initiatique en un récit de rivalité guerrière opposant deux clans. L'« Histoire d'Aladdin et de la lampe magique », appartenant aux récits des *Mille et une nuits*, est quant à elle un conte pour adultes que Disney a largement simplifié et transformé en une romance à la *Roméo et Juliette*, dans laquelle le couple agit comme une équipe dans le but de sceller son union. L'accent n'est plus mis sur la quête d'Aladdin de combler son désir (celui d'épouser la princesse), mais sur celui des deux protagonistes de modifier la fatalité à laquelle ils semblent voués, d'échapper aux rôles qui leur échoient : celui de pauvre pour Aladdin, celui de princesse pour Jasmine. Nous reviendrons néanmoins sur la version disneyenne dans notre dernier chapitre, mais il s'agira seulement de cibler

certaines modifications qui concernent le plan culturel, et non d'observer, comme nous le ferons avec les trois films de notre corpus, la resémantisation profonde qui s'est opérée au cours de leur reprise par Disney. Enfin, *Tangled* (2010) reprend le conte folklorique *Rapunzel* rapporté par les Grimm dans leurs *Kinder- und Hausmärchen*, mais le traitement en est fortement parodique, sans doute inspiré du *Shrek* de DreamWorks (2001), dont le succès semble avoir confirmé le désir du public pour une réactualisation moderne des contes de fées, dans une perspective plus féministe et moins axée sur les apparences — nous laissons à d'autres de voir si *Tangled* y parvient. Paradoxalement, c'est l'ambivalence des personnages de *Tangled* qui les rend caricaturaux en regard du conte folklorique : Rapunzel apparaît névrosée et cyclothymique, tandis que son prince, d'abord blasé et prétentieux, se transforme au fil du récit en timide romantique. Le conte ne conserve presque rien de ses origines folkloriques, hormis les longs cheveux de la princesse et le motif de l'enfermement dans une tour.

La deuxième raison qui nous a motivée à écarter *Beauty and the Beast, Aladdin* et *Tangled* est leur contemporanéité, qui rend difficile l'analyse d'une resémantisation. Les films que nous avons retenus, *Snow White and the Seven Dwarfs, Cinderella* et *Sleeping Beauty,* ont marqué trois, voire quatre générations, et initient ainsi un nouveau canon. Comme le note Geneviève Djénati, si les parents « se souviennent avoir aimé un dessin animé dans leur enfance, ils ressentent le besoin de partager leur plaisir, de le transmettre à leurs enfants[51] », ce qui rejoint les pratiques ancestrales de passation des contes. L'auteure ajoute que c'est particulièrement vrai dans le cas de la compagnie Disney, qui « avait pratiquement le monopole jusqu'aux années soixante-dix[52] »; nous avons donc de bonnes raisons de croire que l'importance de ses longs-métrages

[51] Geneviève Djénati, *Psychanalyse des dessins animés. Ce que voient les tout-petits et leurs aînés,* Paris, L'Archipel, coll. « Pocket », 2001, p. 148.

[52] *Ibid*.

d'animation sur la création d'un imaginaire collectif du conte, d'un point de vue sociologique, se vérifie mieux sur un corpus précédant cette décennie. Les films de Disney ont en effet connu un déclin important entre la mort de Roy Disney en 1971 et l'arrivée d'une nouvelle équipe de gestionnaires (appelée communément *Team Disney*) en 1984, allant jusqu'à représenter moins de 4 % du *box office* au début des années 1980[53]. Le *Team Disney*, avec à sa tête Michael Eisner, est ensuite parvenu à redresser les profits de l'entreprise, mais une partie de la magie que proposait Disney dans ses premières années, sous l'égide de la figure paternelle de Walt, est restée perdue : même si plusieurs ont effectué une comparaison entre ce dernier et Eisner, « observing that both represented (or at least projected the image of) strong family men and charismatic leaders », il reste que, sur certains points, « Eisner is not at all like Walt — he is upper class, from the East Coast, urban and Jewish[54] ». Le charme de l'entreprise se détache donc maintenant un peu du mythe d'Horatio Alger[55] qui la chapeautait à ses débuts, selon lequel

> Walt Disney and others downplayed his role as a capitalist, presenting him and his company as interested primarily in creating innovative forms of entertainment, diverting attention away from the Disney company as a profit-motivated enterprise[:] [a]ltough the new Disney company attempts to perpetuate the traditional Disney image, other goals seem far more apparent[56].

En effet, l'entreprise subit depuis les deux dernières décennies de plus en plus de critiques relatives à sa gestion capitaliste, que plusieurs jugent exacerbée. Cette observation de Naomi Klein, au sujet du travail en *sweatshop* commandé par Disney

---

[53] Janet Wasko, *Understanding Disney. The Manufacture of Fantasy*, Cambridge/Malden, Polity Press, 2001, p. 30-32.

[54] *Ibid*., p. 32.

[55] Horatio Alger est un écrivain étatsunien qui a écrit plus d'une centaine de livres mettant en vedette la réussite individuelle et le parcours du *self made man*; son mythe renvoie au contenu de ses romans, qui transmettent l'idée qu'il ne suffit que de travail acharné pour réaliser ses rêves.

[56] *Ibid*., p.37.

pour ses produits dérivés, n'est ainsi qu'un des nombreux exemples de contradictions qu'on a reprochées à l'entreprise :

> Disney CEO Michael Eisner earns $9,783 an hour while a Haitian worker earns 28 cents an hour; it would take a Haitian worker 16,8 years to earn Eisner's hourly income; the $181 million in stock options Eisner exercised in 1996 is enough to take care of his 19,000 Haitian workers and their families for fourteen years[57].

Il ne s'agit pas pour nous de faire la critique du capitalisme, ni globalement ni au sein de Disney, et c'est l'une des raisons qui nous poussent à nous contenter, pour notre corpus filmique, des contes merveilleux produits avant la mort de Walter Elias Disney. Nos deux derniers chapitres, qui traiteront des produits dérivés et de la présence de Disney à l'international, feront davantage intervenir cette question de la perception actuelle de l'entreprise et nous nous ouvrirons davantage à certaines productions contemporaines dans une perspective comparatiste, mais il nous semblait important que notre corpus de base échappe à ces questions pour éviter une forme d'éparpillement chronologique.

Il est important, à ce stade, de mentionner que notre corpus d'étude ne sera effectivement pas qu'un corpus *cinématographique,* car lorsque nous parlons des *contes* de Disney, nous ne nous référons pas qu'aux films. Nous ne pouvons trop insister sur cet aspect de notre recherche : la resémantisation du conte qu'opère selon nous Disney ne passe pas que par le filmique, mais aussi par des transformations matérielles d'un autre niveau, qui rendent essentielle l'analyse du paratexte et des produits dérivés, produits dont le parc thématique constitue le phénomène le plus imposant. Nous nous intéresserons à la manière dont se distillent dans le parc les traces des trois contes que nous avons retenus, en ne conservant du reste que ce qui est en mesure de se répercuter sur les *topoï* du conte merveilleux en présence. En outre,

---

[57] Les chiffres pris en compte datent de la fin des années 1990. Naomi Klein, *No Logo,* édition du dixième anniversaire, Toronto, Vintage Canada, 2009 [2000], p. 352.

comme notre étude ne porte pas précisément sur les parcs thématiques de Disney, il nous semblait superflu de visiter chacun d'entre eux (Disneyland en Californie [1955], Walt Disney World en Floride [1971], Tokyo Disney [1983], Disneyland Paris [1992], Hong Kong Disneyland [2005] et Shanghai Disney Resort [2016]), et nous avons choisi de nous contenter de Disney World pour effectuer notre travail de terrain, puisqu'il est en quelque sorte une version « améliorée », du point de vue de Walt Disney, du parc initial situé à Anaheim, car il règle certains problèmes du premier, que nous décrirons plus en détails dans la thèse. Comme il ne s'agit pas d'un parc unique mais d'un ensemble de parcs, nous parlerons principalement de Magic Kingdom, soit celui qui se rapproche le plus du Disneyland initial et des parcs hors États-Unis mais qui, surtout, est celui qui se recentre le plus sur le merveilleux. Cela dit, cette thèse se base aussi abondamment sur la littérature scientifique pour traiter de ces autres parcs, puisqu'une compréhension juste de la resémantisation opérée par Disney passe par une description de la façon dont ceux-ci ont été accueillis dans leur lieu d'origine comme à l'international.

APERÇU DES TRAVAUX SUR LA QUESTION ET MÉTHODOLOGIE

Notre étude, il va sans dire, ne sera pas la première à se pencher sur le phénomène Disney, pour laquelle le seul moteur de recherche de la bibliothèque de McGill nous propose plus de dix mille résultats. Évidemment, Disney n'est pas le point central de toutes ces recherches : on fait souvent référence à l'entreprise dans des ouvrages qui traitent de sujets aussi divers que l'architecture, l'économie, la mondialisation, le contrôle de l'espace public, le cinéma, la publicité, la gestion d'entreprise, l'édition, la télévision, l'urbanisme, etc., une liste qui pourrait encore s'allonger. Outre les nombreuses études concernant la gestion économique de l'entreprise, dont nous ferons fi, les textes (articles et monographies) qui ont Disney pour point central s'attardent principalement aux sujets suivants : l'histoire de l'entreprise et de son fondateur; les

films réalisés par les studios; les parcs thématiques et la ville de Celebration Town (qui appartient à Disney); et, enfin, la sémantique culturelle associée au phénomène.

La première catégorie est l'une de celles qui proposent le plus de monographies, Walter Elias Disney étant présenté, de manière apologétique, comme un modèle d'inspiration américain (Bob Thomas, *Walt Disney. An American Original*; Steven Watts, *The Magic Kingdom. Walt Disney and the American Way of Life*; Neal Gabler, *Walt Disney. The Triumph of the American Imagination*; Pat Williams, *How to Be Like Walt: Capturing the Disney Magic Every Day of Your Life*[58]) ou, plus rarement, comme un personnage dont la candeur cachait en réalité de noirs desseins (Marc Eliot, *Walt Disney: Hollywood's Dark Prince*[59]). À partir de ces ouvrages, dont une lecture croisée a permis de nuancer certaines conceptions plus subjectives des événements, nous avons pu effectuer un balayage historique préliminaire à notre thèse, puisqu'il y est abondamment question des premières productions de Disney et qu'il nous a fallu jeter un regard sur celles-ci pour voir ce qui a mené à l'esthétique de *Snow White, Cinderella* et *Sleeping Beauty*. Nous souhaitions aussi extraire de ces biographies un portrait général de la figure de Walt, car nous avions depuis le début de nos recherches l'intuition qu'elle n'était pas étrangère à la resémantisation du conte de fées, qui passe par une valorisation du travail acharné et du mythe du *self-made man* dont Walt Disney constitue l'un des modèles américains les plus prégnants. Notre premier chapitre s'intéressera à cette figure et montrera comment le parcours de Walt Disney s'est en quelque sorte imposé comme un conte de fées typiquement étatsunien.

Du côté des analyses filmiques, les études se divisent principalement en deux catégories, l'une s'attachant à décrire l'esthétique disneyenne, et l'autre à en dégager

---

[58] Pat Williams, *How to Be Like Walt: Capturing the Disney Magic Every Day of Your Life,* Deerfield Beach, Health Communications Incorporated, 2004, 384 p.

[59] Marc Eliot, *Walt Disney: Hollywood's Dark Prince,* Secaucus, Carol Publishing Group, 1993, 305 p.

la teneur idéologique. Dans la première catégorie, Giannalberto Bendazzi situe le travail de Disney dans l'histoire du cinéma d'animation et explique que le rôle crucial qu'il y a joué a été à la fois un accélérateur et un frein pour le genre :

> For a long time, Disney was the only standard: not only did he defeat competition, he also erased it, because in the mind of his viewers, his animation was accepted as the only possible one. On the negative side, his work fed the general public's reluctance to accept alternative proposals for a more cultured, stimulating or simply different animated cinema. Disney, himself, contributed in reinforcing his "cartoon monopoly" by publicly describing animation and by theorizing about it as if it had never existed in any other forms but those he himself had created [...][60] .

Disney serait donc parvenu à élaborer une esthétique singulière et originale, mais aurait fini par l'imposer, de sorte qu'elle teinte la perception que la plupart des gens ont des contes de fées. Il aurait été impossible de négliger cet aspect dans le cadre de nos recherches, car il contribue à l'imposition d'une conception particulière des personnages de contes merveilleux, disséminée dans l'imaginaire. D'autres ouvrages se sont concentrés plus précisément sur les sources d'inspiration de Disney, par exemple *Walt Disney and Europe* de Robin Allan et *Il était une fois Walt Disney. Aux sources de l'art des studios Disney*, le catalogue d'une exposition éponyme commissionnée par Bruno Girveau, qui a été présentée en 2006 au Grand Palais de Paris et l'année suivante au Musée des beaux-arts de Montréal. Ces ouvrages laissent entendre que la resémantisation opérée par Disney sur le conte merveilleux passe en fait par un retour aux sources européennes, ce qui mène parfois à l'introduction de *topoï* se rattachant davantage au Vieux Continent qu'à un univers fantaisiste. Enfin, si ce n'est pas un thème qu'on observe souvent dans les monographies, plusieurs chercheurs se sont penchés sur l'esthétique disneyenne en adéquation avec son contenu idéologique, de manière à en dégager les principaux éléments rhétoriques : c'est le cas notamment de Richard Neupert, qui montre dans « Painting a Plausible World:

---

[60] Giannalberto Bendazzi, *Cartoons. One Hundred Years of Cinema Animation,* traduit de l'italien par Anna Taraboletti-Segre, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1994, p. 70.

Disney's Color Prototypes » comment ce qui allait devenir un standard en matière d'animation a été décidé à partir de restrictions arbitraires et culturelles, et de Steven Watts qui, dans « Walt Disney: Art and Politics in the American Century », explique comment l'esthétique victorienne mêlée à de subtils relents politiques rejoignait chez Disney les tendances modernistes et populistes de l'Amérique des années trente. Le réalisateur soviétique Sergueï Eisenstein a quant à lui consacré un essai à l'art de Disney, dont il vante la capacité d'offrir à son spectateur un « instant saturé de la négation de tout ce qui est lié aux souffrances engendrées par les conditions sociales d'un gros état de classes capitaliste[61] », grâce d'une part aux couleurs, qui permettent une « révolte […] contre la lividité et la grisaille[62] » et, d'autre part, à l'animation, qui rappelle de manière animique la « personnification mythologique des phénomènes naturels[63] ». Du côté des recherches sur le pan idéologique, la plupart visent à analyser la représentation (ou *sous*-représentation) d'un groupe particulier ou d'un thème au sein des films de Disney. Les recherches féministes sont nombreuses (England, Descartes et Collier-Meek, « Gender Role Portrayal and the Disney Princesses »; Allison Craven, « Beauty and the Belles: Discourses of Feminism and Femininity in Disneyland[64]»; Karen E. Wohlwend, « Damsels in Discourse: Girls Consuming and Producing Identity Texts through Disney Princess Play[65] ») de même que celles qui s'attachent à la surreprésentation des personnages de race blanche (Celeste Lacroix, « Images of Animated Others[66] »; Monika Kin Gagnon, *Race-ing Disney. Race and*

---

[61] Sergueï Eisenstein, *Walt Disney,* Strasbourg, Circé, 1991, p. 19.

[62] *Ibid*., p. 14.

[63] *Ibid*., p. 60.

[64] Allison Craven, « Beauty and the Belles: Discourses of Feminism and Femininity in Disneyland », *European Journal of Women's Studies,* vol. 9, nº 2, 2002, p. 123-142.

[65] Karen E. Wohlwend, « Damsels in Discourse: Girls Consuming and Producing Identity Texts through Disney Princess Play », *Reading Research Quarterly*, vol. 44, nº 1, janvier à mars 2009, p. 57-83.

[66] Celeste Lacroix, « Images of Animated Others: The Orientalization of Disney's Cartoon Heroines From *The Little Mermaid* to *The Huntchback of Notre-Dame* », *Popular Communication*, vol. 2, nº 4, 2004, p. 213-229.

Culture in the Disney Universe[67] ; Dorothy L. Hurley , « Seeing White: Children of Color and the Disney Fairy Tale Princess [68] ») ou encore qui joignent les deux thèmes (Bell, Haas, Sells [dir.], *From Mouse to Mermaid*; Douglas Brode, *Multiculturalism and the Mouse*[69]; Mia Adessa Towbin *et als*., « Images of Gender, Race, Age, and Sexual Orientation in Disney Feature-Length Animated Films [70] »). D'autres chercheurs se sont intéressés à la religion (Mark I. Pinsky, *The Gospel according to Disney*[71]) ou encore à la famille (Darlene Juschka, « Disney and fundamentalism: The fetishisation of the family and the production of American family values[72] »), mais étonnamment, bien qu'on associe fréquemment Disney au conte merveilleux, rares sont les chercheurs qui se sont concentrés précisément sur ce sujet et ont tenté de voir le traitement qui était fait de ce genre chez Disney.

Parmi les études qui se rapprochent de cette question, on retrouve sans grande surprise bon nombre d'analyses comparatives d'un conte avec sa version disneyenne (Katya Reyburn, Cendrillon : *Analyse comparative du conte de Charles Perrault et du film de Walt Disney*; M. Thomas Inge, « Walt Disney's *Snow White and the Seven Dwarfs*: Art, Adaptation and Ideology[73] »), mais nos recherches n'ont pas fait ressortir d'études d'importance traitant de la spécificité du genre féerique au sein des trois contes de notre

---

[67] Monika Kin Gagnon, *Race-ing Disney. Race and Culture in the Disney Universe*, thèse de doctorat en communication, Université Simon Fraser, 1998, 175 f.

[68] Dorothy L. Hurley, « Seeing White: Children of Color and the Disney Fairy Tale Princess », *The Journal of Negro Education*, vol. 74, nº 3, été 2005, p. 221-232

[69] Douglas Brode, *Multiculturalism and the Mouse, Race and Sex in Disney Entertainment,* Austin, University of Texas Press, 2005, 292 p.

[70] Mia Adessa Towbin *et als.*, « Images of Gender, Race, Age, and Sexual Orientation in Disney Feature-Length Animated Films », *Journal of Feminist Family Therapy,* vol. 15, nº 4, 2003, p. 19-44.

[71] Mark I. Pinsky, *The Gospel according to Disney. Faith, Trust and Pixie Dust,* Louisville/London, Westminster John Knox Press, 2004, 286 p.

[72] Darlene Juschka, « Disney and fundamentalism: The fetishisation of the family and the production of American family values », *Culture and Religion: An Interdisciplinary Journal*, vol. 2, nº 1, 2001, 21-39.

[73] M. Thomas Inge, « Walt Disney's *Snow White and the Seven Dwarfs*: Art, Adaptation and Ideology », *Journal of Popular Film and Television,* 2004, vol.32, nº 3, p.132-142.

corpus. Les travaux qui s'en approchent le plus seraient le mémoire d'Alessia Maria Vallerin déposé en 2019 à l'Université de Padoue[74], qui s'intéresse plus spécifiquement à la figure de la fée dans une analyse comparative des versions disneyennes avec différents hypotextes, et l'intéressant article « La féerie est un long fleuve tranquille. Les mutations du merveilleux des frères Grimm à Disney » de Christian Chelebourg[75], qui postule comme nous la domination par Disney de notre imaginaire actuel du conte merveilleux. Cependant, ces deux études, dont nous n'avons pas pu nourrir notre réflexion vu leur parution récente, ne s'intéressent pas aux extensions des films disneyens que sont les parcs et les produits dérivés. Pour le reste, l'appartenance des films de Disney au genre merveilleux semble à ce point tenue pour acquise qu'elle apparaît souvent dans des titres sans être justifiée. Par exemple, Tracey Mollet, dans « "With a smile and a song . . .": Walt Disney and the Birth of the American Fairy Tale », consacre exclusivement son analyse à la place que tient la Grande Dépression dans *Snow White and the Seven Dwarfs*, sans aborder spécifiquement, comme le laisse entrevoir son titre, la notion de « *fairy tale* ». Jamais en reste, Jack Zipes prétend, en préface de *The Enchanted Screen*, un ouvrage sur le conte de fées filmique : « Of course, there are numerous essays and reviews about fairy-tale films, and many, if not too many, books and articles about the Disney fairy-tale films[76]. » Pourtant, et bien qu'il consacre une quinzaine de pages aux films de Disney, l'imposante biographie qu'il propose ne fait mention d'aucune recherche portant précisément sur leur nature de « fairy-tale film ». Zipes n'a donc pas tort : il y a effectivement une quantité impressionnante de recherches qui ont été faites sur les films de Disney, mais pas sur leur appartenance au genre du conte de fées. Cela dit, *The Enchanted Screen* constituera un ouvrage

---

[74] Alessia Maria Vallerin, *Des contes de fées littéraires aux classiques d'animation Disney : focalisation sur l'univers magique et ses figures féériques,* mémoire de maîtrise en langues et littératures européennes et américaines, Padoue : Università degli Studi di Padova, 2019, 116 f.

[75] Christian Chelebourg, « La féerie est un long fleuve tranquille. Les mutations du merveilleux des frères Grimm à Disney », *Cahiers d'études nodiéristes,* 2019, vol. 2, nº 8, p. 199-209.

[76] Jack Zipes, *The Enchanted Screen. The Unknown History of Fairy-tale Films,* New York, Routledge, 2011, p. xi.

important pour notre recherche, puisqu'il est parmi les seuls[77] à s'intéresser au conte merveilleux filmique et qu'il dresse un bon historique de ce qui s'est fait depuis l'invention du cinéma jusqu'à 2009.

La considération des topoï féériques est encore moins présente dans les études qui s'intéressent aux parcs thématiques de Disney. Les chercheurs qui se sont penchés sur le sujet ont accordé une place particulièrement importante à la notion de simulacre (Umberto Eco, « Voyage dans l'hyperréalité »; Louis Marin, « Dégénérescence utopique : Disneyland »), à la gestion de l'espace public par Disney (Steve Mannheim, *Walt Disney and the Quest for Community*[78]; Douglas Frantz et Catherine Collins, *Celebration, U.S.A. Living in Disney's Brave New Town*[79]; Charles Perraton, « Du cinéma à la ville : Disney, maître des lieux[80] ») ou se sont penchés sur les deux questions (Stephen M. Fjellman, *Vinyl Leaves. Walt Disney World and America*[81]; Alan Bryman, *Disney and his Worlds*[82]). Les thèmes de l'utopie et de la temporalité tiennent aussi une place de choix dans les études sur les parcs thématiques, mais la question du

---

[77] Les autres principaux travaux sur le sujet sont : Jack Zipes, Pauline Greenhill et Kendra Magnus Johnston (dir.), *Fairy Tale Films Beyond Disney. International Perspectives,* New York, Routledge, 2016, 373 p.; Pauline Greenhill et Sidney Eve Matrix, *Fairy tale films: Visions of ambiguity,* Logan, Utah State University Press, 2010, 163 p.; Marina Warner et Duncan J. Petrie, *Cinema and the Realms of Enchantment,* London, British Film Institute, 1993, 140 p.; et le dossier « Contes et légendes à l'écran » de la revue *CinémAction*, dirigé par Carole Aurouet (juin 2005, 285 p.).

[78] Steve Mannheim, *Walt Disney and the Quest for Community,* 2e édition, [s. l.], BookLocker, 2010, 265 p.

[79] Douglas Frantz et Catherine Collins, *Celebration, U.S.A. Living in Disney's Brave New Town,* New York, Henry Holt and Company, 2000, 352 p.

[80] Charles Perraton, « Du cinéma à la ville : Disney, maître des lieux », Charles Perraton, Étienne Paquette et Pierre Barrette (dir.), *Un monde merveilleux. Dispositifs, hétérotopies et représentations chez Disney,* Montréal, Cahiers du gerse, 2004, p. 13-27.

[81] Stephen M. Fjellman, *Vinyl Leaves. Walt Disney World and America,* Boulder, Westview Press, 1992, 491 p.

[82] Alan Bryman, *Disney and his Worlds*, New York, Routledge, 1995, 209 p.

conte merveilleux en tant que genre, si elle apparaît de manière diffuse dans plusieurs travaux, ne semble au cœur d'aucune recherche d'envergure.

Le conte merveilleux n'apparaît pas davantage comme point focal des études qui, considérant Disney dans sa totalité (à travers son histoire, ses films, ses produits dérivés et ses parcs thématiques), se sont attelées à une compréhension du potentiel sémantique global de l'entreprise. Michael Real, par exemple, se base entre autres sur les théories d'Eco et de Marin pour montrer comment Disney s'imprègne d'une charge idéologique qui, grâce à l'expansion des médias de masse qui a marqué le XX^{e} siècle, sera naturellement transférée à ses destinataires[83]. Alan Bryman, dans un autre essai[84], inscrit aussi ses recherches dans ce croisement entre l'analyse sémiotique et les *cultural studies* pour pointer que la société subit, à divers niveaux, l'influence de Disney au quotidien. Sa *Disneyization of Society* a toutefois le défaut de ne pas se distinguer suffisamment de la *McDonaldization of Society*[85] dont elle s'inspire ouvertement, en ce sens que, si Alan veut montrer comment Disney fournit un nouveau modèle économique et social, il se voit constamment forcé de rappeler que Disney est peut-être moins le modèle d'inspiration des pratiques actuelles que leur plus évidente effigie — autrement dit, que l'entreprise n'est sans doute pas aussi *avant-gardiste* que simplement *de son temps*. Enfin, Janet Wasko s'inscrit dans la lignée de Real et de Bryman pour montrer que : « [i]n spite of official intent, the *result* of Disney's efforts is a value-laden environment, which extends and expands Classic Disney into a material or physical existence, as well as providing a strong dose of all-American ideology[86] ». Professeure en économie politique dans le champ des communications, la chercheuse, comme Real et Bryman, ne se concentre pas spécifiquement sur le conte

---

[83] Michael Real, *op. cit.*, p. 45-89.

[84] Alan Bryman, *op. cit.,* 2004, 190 p.

[85] George Ritzer, *The McDonaldization of Society,* Thousand Oaks, Pine Forge Press, 2000, 278 p.

[86] Janet Wasko, *op. cit.,* p. 153.

de fées; toutefois, elle admet l'existence, souvent tenue pour acquise mais rarement formulée, d'un « Classic Disney », qui renvoie aux « company's animated films, cartoons, and some live-action films, plus the stable of characters which emerge from these productions, as well as the consistent set of themes and values that generally represent "Disney" to the general public and critical analysts[87] », par opposition à des films comme *Pretty Woman* et à des réseaux de télé tels qu'ESPN qui, bien qu'appartenant à Disney, ne connotent pas l'entreprise au même titre que Mickey Mouse ou Snow White, par exemple. Cette catégorie d'ouvrages nous a été utile pour comprendre le rôle symbolique de Disney et la signification qui lui est associée, mais il nous revenait de voir comment cette signification pouvait être transposée au conte de fées.

Pour ce faire, nous avons travaillé à partir d'une approche sémiotique, qui nous a permis de voir comment agissait le changement de signes auquel force le passage de l'écrit à l'écran, puis de l'écran à d'autres matérialités. La relation de l'objet à son *representamen*[88], de strictement symbolique à l'origine du conte populaire, est passée à une iconicité partielle avec l'avènement du conte de fées illustré, devenue impérieuse dans le conte disneyen. Il ne s'agit plus d'utiliser l'image pour consolider la relation symbolique préexistante, mais de faire en sorte que cette dernière naisse elle-même de l'image : à force de martèlement, le dessin de Snow White, de Cinderella ou d'Aurora fait à lui seul naître dans l'imaginaire le souvenir du conte tel que narré par Disney. Dans sa matérialité, ce dernier prend le pas sur les versions orales ou écrites, phénomène qui se voit intensifié par la réification de l'univers du conte au sein du monde matériel. À Disneyland, la relation iconique en vient à frôler l'indiciaire, puisque chaque signe se charge d'une palpabilité : le château de la Belle au bois

---

[87] *Ibid*., p. 110.

[88] Peirce, Charles S., *Collected Papers*, vol. I-VI : 1931-1935 par Charles Hartshorne, Paul Weiss; vol. VII-VIII : 1958 par Arthur Walter Burks, Harvard, Harvard University Press, 1960.

dormant a la grandeur d'un lieu habitable; Cendrillon nous salue de sa main gantée; la forêt de Blanche Neige s'anime autour de nous. Si nous voyons ces signes comme partiellement indiciaires, ce n'est pas que nous croyions qu'ils témoignent, pour leurs interprétants, de la réalité : même l'enfant ne se laisse pas entièrement duper par ces éléments. Cependant, ils rendent compte d'une supériorité de la représentation disneyenne sur les autres possibilités de représentation : *la Belle au bois dormant d'Edmund Dulac n'est pas la « vraie » Belle au bois dormant parce qu'elle a les cheveux noirs, alors que celle qui m'a donné son autographe a les cheveux blonds.* Un glissement s'opère ainsi dans l'imaginaire, qui fonde la « vérité » du conte sur des particularités qui étaient secondaires dans les versions orales ou écrites (l'apparence des personnages) alors que le potentiel symbolique et initiatique de ces contes se voit relégué à l'arrière-plan dans cette nouvelle sémiose. Ce sont tous ces aspects que nous avons considérés dans notre analyse des transformations du conte de fées, afin de comprendre comment la resémantisation apportée par Disney tissait sa toile en prenant appui sur une multitude de signes qui opèrent à des niveaux différents. Notre tâche a été l'observation minutieuse de chacun des fils de cette toile, et un méticuleux travail de description a été de mise.

C'est pourquoi il nous a paru logique de procéder à partir de *niveaux* de transformation, qui sont pour nous au nombre de cinq : les transformations anthologiques, narratives, formelles, matérielles et culturelles. Ces types de transformations, qui sont abordés dans notre thèse en autant de chapitres, sont hiérarchisés au sens où le dernier niveau suppose une imposition plus importante des représentations disneyennes que les précédents et ne pourrait fonctionner sans la préexistence des autres niveaux.

Ainsi, le travail de resémantisation de Disney commence dès la sélection des contes transposés au cinéma, qui constitue une transformation de nature anthologique. Ces transformations concernent par exemple la décision des studios de s'être basés sur des versions écrites et signées, alors que leurs trois contes puisent leurs origines dans la

tradition folklorique de plusieurs pays — voire continents, dans le cas de *Cinderella* — et auraient par conséquent pu constituer un kaléidoscope d'une multitude de ces variantes plutôt que de mettre en valeur les versions déjà bien connues de Charles Perrault et des frères Grimm. Et au-delà de ça, nous verrons que le fait d'avoir retenu trois contes qui s'inscrivent dans le sous-genre de l'héroïne persécutée n'est absolument pas anodin, puisque les contes de ce type, si l'on se fie à la classification Aarne-Thompson[89], ne constituent que 3,6% des contes merveilleux, dont il existe 450 types. Disney accorde par conséquent une importance démesurée à un type de conte particulier, et ce faisant laisse dans l'ombre une portion très importante du corpus contique folklorique.

Le deuxième type de transformations que nous décrirons concerne les décisions narratives qu'a prises Disney sur les versions retenues. On s'étonnera par exemple que *Sleeping Beauty*, annoncé dès le début du film comme étant basé sur un conte de Perrault, emprunte finalement bien davantage à la version des frères Grimm. Mais ce qui retiendra avant tout notre attention, c'est qu'en plus d'avoir opté pour trois contes qui appartiennent au même sous-genre du merveilleux, Disney a fait dans chacun des modifications qui visent à les rapprocher au maximum les uns des autres, de sorte que les trois contes filmiques sont tout compte fait très similaires en ce qui concerne leurs motifs, et se rapprochent parfois davantage du roman grec que du conte merveilleux.

Évidemment, il aurait été absurde de ne pas tenir compte, dans cette thèse, du changement de média qu'opère Disney par rapport à ses sources écrites (qui avaient elles-même opéré un changement de média par rapport à leurs sources, orales) et des conséquences qu'entraîne ce changement. En nous attachant à ces transformations formelles, nous verrons comment ce qui est d'abord esthétique (les traits, le mouvement,

---

[89] Antti Aarne, *The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography,* deuxième révision traduite et augmentée par Stith Thompson, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1961, 588 p.

les couleurs, les plans) s'organise selon une rhétorique qui en vient à édicter les normes d'un nouveau genre et à surimposer les premières assises d'une signification culturelle à ce qui pouvait, dans une relation symbolique, être interprété et visualisé de manière plus personnelle. Il apparaîtra aussi dans ce chapitre que, sur le plan esthétique, les artistes de Disney se sont énormément inspirés des artistes qu'on associe à l'illustration des contes merveilleux et des livres pour enfants (Heinrich Kley, Beatrix Potter, Arthur Rackham, etc.), et que ce n'est pas que sur le plan narratif que Disney a puisé son inspiration dans des sources européennes. Nous précisons d'emblée que, si nous avons inclus dans cette thèse des images tirées des hypotextes dont se sont inspirés les studios, nous avons en toute connaissance de cause choisi de ne pas montrer celles de Disney, d'abord pour des raisons juridiques, mais aussi parce que notre thèse montre précisément qu'elles sont déjà bien ancrées dans l'imaginaire collectif de notre temps. Cela dit, les images de Disney, au contraire de celles que nous avons choisi d'inclure, pourront très facilement être retrouvées par les lecteurs de cette thèse qui souhaiteraient se livrer à un examen attentif des influences que nous décrirons dans ce chapitre.

Une fois abordés les aspects esthétiques, il s'agira de voir comment les transformations narratives et formelles sont reprises dans l'actualisation matérielle des contes au sein des produits dérivés et des parcs thématiques, en nous fondant à la fois sur notre propre visite de Walt Disney World et sur les diverses recherches portant sur les parcs thématiques et la pratique du *merchandising*. Ce chapitre consacré à la matérialisation des contes disneyens révélera qu'il s'est institué aux États-Unis une sorte de « rite de passage », une *tradition* à partir des produits disneyens, de sorte que la visite de Disneyland ou de Disney World, de même que l'achat de produits dérivés Disney, participe maintenant d'une forme de *passation* du conte qui rappelle ses origines traditionnelles bien qu'elle s'inscrive dans un processus de consommation. Ainsi, Disney serait à l'origine d'une forme de transmission qui évoque le folklore.

Cela dit, si Disney — ou plus précisément le *classic Disney* — constitue un morceau important de la culture étatsunienne, quelle opinion l'entreprise suscite-t-elle dans le reste du monde? C'est à cette question que nous nous intéresserons en fin de parcours, pour comprendre de quelle façon les films de Disney, mais aussi ses produits dérivés et, surtout, ses parcs thématiques sont perçus à l'international. Ce chapitre révélera que ce ne sont pas les cultures qui s'éloignent le plus de celle de Disney qui sont réfractaires à accueillir ses produits, mais au contraire celles auxquelles Disney a le plus emprunté, en particulier la France. Ce chapitre mettra aussi en lumière la présence, dans les versions disneyennes de nos trois contes, de sèmes spécifiques à l'américanité, ce pour quoi nous ferons plus spécifiquement intervenir les notions de l'*American Dream* et de l'*American way of life.*

Or, lorsque nous pensons à ces termes, il est difficile de ne pas avoir en tête le fondateur de l'entreprise, Walt Disney, incarnation nationale du self-made man et de la possibilité d'actualiser dans la réalité le mythe de l'American Dream. C'est sur cette figure que nous nous pencherons en tout premier lieu, soit avant d'aborder les cinq types de transformations mentionnés, puisque nous croyons que l'aura mythique qui l'entoure a joué pour beaucoup dans la façon dont les studios Disney se seront imposés, aux États-Unis et à travers le monde. En outre, parler de Walt Disney en début de parcours nous permettra de poser certaines balises historiques qui faciliteront la compréhension des chapitres suivants et la transposition de certains événements sur une ligne chronologique.

Avant d'aller plus loin dans la présentation des résultats de notre recherche, cependant, nous croyons qu'il est nécessaire d'expliquer le choix de certains termes et typographies qui vise à enrayer les possibilités de confusion qu'entraîne un travail comparatif. Tout d'abord, le terme « Disney », employé seul, désignera l'entreprise et, dans cette logique, induira un accord au féminin. « Walt Disney » sera employé pour parler du fondateur de Disney et sera réduit à « Walt », en conformité avec la plupart

des sources biographiques, lorsqu'un passage nécessitera que nous y fassions souvent référence. En ce qui concerne les titres, nous utiliserons le français et l'italique lorsque nous ferons référence à un conte en général, et donc à toutes ses possibilités de variantes : *Blanche Neige, La Belle au bois dormant* et *Cendrillon*. Pour désigner les films de Disney, nous emploierons leurs titres originaux en italique, soit *Snow White and the Seven Dwarfs* (parfois réduit à *Snow White*), *Cinderella* et *Sleeping Beauty*. Les noms des personnages de ces films, principaux comme secondaires, seront employés en anglais conformément à la version disneyenne originale : Snow White (Doc, Grumpy, Happy, Sleepy, Bashful, Sneezy, Dopey), Cinderella (Lady Tremaine, Anastasia, Drizella, Jaq, Gus) et Aurora (Maleficent, Prince Phillip, Flora, Merryweather, Fauna, King Stefan, King Hubert). Lorsque les noms seront employés en français (Blanche Neige, Cendrillon et la Belle au bois dormant), ils désigneront les personnages des contes en général ou ceux d'une version en particulier, ce que le contexte viendra clarifier. Pour éviter certaines ambiguïtés, lorsque le contexte l'exigera (en particulier dans nos chapitres sur les transformations anthologiques et narratives), nous parlerons de Sneewittchen, d'Aschenputtel et de Dornröschen pour désigner la Blanche Neige, la Cendrillon et la Belle au bois dormant des frères Grimm. Comme il s'agit chez les Grimm de trois contes éponymes, ces mêmes termes seront mis entre guillemets lorsqu'il s'agira de désigner leurs versions des contes, de même que les deux derniers titres en français, lorsqu'ils seront entre guillemets, renverront aux versions perraltiennes, à moins que le contexte ne les lie clairement à une autre source.

Ces bases maintenant établies, nous pouvons nous concentrer sur les relations entre *Cendrillon*, Cendrillon, « Cendrillon » et Cinderella, entre Disney et Walt Disney, pour mieux cerner la resémantisation qui retient notre attention. Il apparaîtra bien vite que l'histoire du dernier n'est, dans l'imaginaire collectif, qu'une variante de la première, qui vient nourrir une forme de folklore étatsunien et participe en soi à la redéfinition du conte merveilleux.

CHAPITRE I

WALTER ELIAS DISNEY : L'EMBLÈME DU CONTE DE FÉES HOLLYWOODIEN

« On March 1, 2000, I spent an hour answering questions about children literature on the Wisconsin Public Radio program "Conversations" with Kathleen Dunn, and at one point I was discussing why I thought Harry Potter novels had spread throughout the world and sold in the millions. I went into an elaborate explanation about the power of advertising and media hype as well as myths about J. K. Rowling, the unknown authors, who pulled herself up by her bootstraps to become a famous author. But as I finished my explanation, an eager young man called into the program and informed me that I was mistaken. "Your thesis is wrong," he said. "Harry Potter is really Cinderella all over again, and we're always drawn to Cinderella[1]."»

- Jack Zipes

[1] Jack Zipes, *Why Fairy Tales Stick. The Evolution and Relevance of a Genre*, New York, Routledge, 2006, p. 91.

« In the last analysis, Walt Disney's greatest creation was Walt Disney[2]. »

- Richard Schickel

Tout le monde aime les histoires de Cendrillon. Et quand la malheureuse enfant devenue princesse se retrouve à la fois sous les traits du conteur et du conté, quand on a l'impression que, derrière son récit, c'est sa propre quête que raconte l'artiste, on ne peut s'étonner que le succès de l'œuvre s'en trouve redoublé, ni que l'auteur s'amalgame à celle-ci au point qu'il devienne impossible d'étudier l'un sans considérer l'autre. Dans le cas de Walter Elias Disney, cette fusion entre l'œuvre et le créateur est depuis toujours assumée et mise en valeur. Walt incarne on ne peut mieux le mythe d'Horatio Alger, dont les romans ont nourri la production paralittéraire de la fin du XIX[e] siècle et la conception moderne du rêve américain. Il est le *common man* par excellence, celui qui voit dans le sympathique Mickey Mouse son *alter ego*[3], celui qui déteste les événements mondains et les discours préparés[4], celui qui voue un culte aux hambourgeois et aux fèves au lard[5]. Et ce statut d'homme ordinaire tient, comme le rappelle Anne-Marie Bidaud, une « fonction doublement rassurante pour le public : il permet une identification facile pour tous les spectateurs qui peuvent se reconnaître en cet homme simple, mais surtout il représente le régulateur suprême du processus démocratique[6] ». Mais Walt est surtout un *self-made man* qui, à dix-neuf ans, se lançait en affaires pour la première fois[7], et qui se jurait quelques années plus tard, après s'être

---

[2] Richard Schickel, *The Disney Version. The Life, Times, Art and Commerce of Walt Disney,* 3[e] édition, Chicago, Ivan R. Dee Inc. Publisher, 1997 [1968], p. 44.

[3] Neal Gabler, *Walt Disney. The Triumph of the American Imagination,* New York, Vintage Books, 2006, p. 155.

[4] Bob Thomas, *Walt Disney. An American Original,* New York, Disney Editions, 1994 (1976), p. 230.

[5] *Ibid*., p. 301.

[6] Anne-Marie Bidaud, *Hollywood et le rêve américain. Cinéma et idéologie aux États-Unis*, deuxième Paris, Armand Colin, 2012 [1994], p. 191.

[7] Neal Gabler, *op. cit.,* p. 44.

senti trahi par Universal Pictures, de ne plus jamais travailler pour qui que ce soit[8], prouvant ainsi à qui souhaite s'en rassurer que le passage du *rags to riches* supposé par le rêve américain est possible.

Il incarne ce faisant le meilleur porte-parole pour ses produits, et renforce leur portée symbolique : Walt Disney *est* cette Blanche Neige qui « chante en travaillant » et à qui aucun rêve ne résiste. C'est certainement pourquoi, depuis les premiers succès des studios et bien que Roy Disney en ait toujours été partenaire, on emploie son nom complet pour renforcer l'image sympathique de l'entreprise. Ainsi, ce qu'on appelait d'abord les « Disney Brothers Studio » est devenu, aussi tôt qu'en 1929 et malgré l'important rôle de Roy Disney dans la gestion de l'entreprise, les « Walt Disney Productions », puis, en 1986, la « Walt Disney Company », alors que son initiateur était mort depuis vingt ans. Du côté des parcs thématiques, bien que le premier, Disneyland, ait fait abstraction du patronyme, le deuxième, ouvert cinq ans après la mort de Walt, l'a intégré sur l'insistance de Roy, qui souhaitait par cela rendre hommage à son frère : « Everybody knows the Ford car, but not everybody knows it was Henry Ford who started it all. It's going to be *Walt* Disney World, so people will always know that this was Walt's dream[9]. » En 1934, on pouvait lire dans la revue *Fortune* : « Enough has been written about Disney's life and hard times already to stamp the bald, Algeresque outlines of his career as familiarly on the mind of many Americans as the career of Henry Ford or Abraham Lincoln[10]. » On peut maintenant croire que son nom s'est imposé, internationalement, au moins autant que ceux de ces deux autres figures de proue de l'histoire étatsunienne.

---

[8] Bob Thomas, *op. cit.,* p. 86.

[9] Rapporté dans Bob Thomas, *op. cit.,* p. 357; l'auteur souligne.

[10] « The Big Bad Wolf », *Fortune*, novembre 1934, p. 146; cité dans Steven Watts, *The Magic Kingdom. Walt Disney and the American Way of Life,* Columbia/Londres, University of Missouri Press, 2001 [1997], p. 47.

Voilà pourquoi, aujourd'hui encore, la figure de Walt est au cœur de la promotion de l'entreprise, ce dont témoigne notamment son élection comme porte-parole de Celebration, ville floridienne appartenant à la Walt Disney Company. Les journalistes Douglas Frantz et Catherine Collins, qui ont habité la ville, racontent ainsi leur expérience devant un Walt qui, ressuscité sur écran pour transmettre un discours, ne manque pas de faire penser à l'*animatronic* d'Abraham Lincoln qui impressionnait tant à l'ouverture de Disneyland :

> The utopian vision, and the venerated leaders' words preserved on celluloid, were resurrected for the selling of Celebration. When we sat through the slick presentation video at the Celebration Preview Center on our family's initial trip, in February 1997, we watched Walt talking about his dream of building from scratch a community that people would talk about and visit. Although we knew he was talking about his dead dream for a city of the future, it appeared for all the world that Disney was describing Celebration. A man sitting next to us whispered to his companion, "He hasn't aged at all"[11].

Walt est un leader, un ami (« He hasn't aged at all »), mais surtout l'emblème par excellence de celui qui, à l'image de Snow White ou d'Aurora, réalise ses rêves même au-delà de la mort. Le mythe de sa cryogénisation[12] ne laisse-t-il pas croire à une simple période de latence, comme dans *Snow White and the Seven Dwarfs* et *Sleeping Beauty*, après laquelle il sortira de son cercueil de verre pour donner lieu à une fin rassurante où le mal aura perdu et où humains et écureuils pourront cohabiter dans des forêts verdoyantes? Walt est bel et bien incinéré et enterré — dans un cimetière au nom que l'on croirait tiré d'un conte des frères Grimm, le Forest Lawn Cemetery de Glendale en Californie —, mais, comme l'évoque avec justesse Neal Gabler,

> the persistence of the rumor, however outlandish, testified not only to the identification of Disney with futuristic technology late in his life but to a public unwillingness to let

---

[11] Douglas Frantz et Catherine Collins, *Celebration, U.S.A. Living in Disney's Brave New Town,* New York, Henry Holt and Company, 2000 [1999], p. 27.

[12] Voir, sur les possibles origines de ce mythe, Neil Gabler, *Walt Disney. The Triumph of the American Imagination,* New York, Vintage Books, 2006, p. xi-xii.

> go of him, even to the point of mythologizing him as immortal who could not be felled by natural forces[13].

Walt serait à ce point associé aux contes merveilleux qu'un certain imaginaire refuse d'admettre qu'il soit soumis aux lois de notre monde, le rattachant plutôt à cet autre monde, celui auquel seule la phrase « Il était une fois » autorise l'accès. Et il est vrai, par ailleurs, que le discours de ses multiples biographes aurait pu inspirer Charles Perrault ou Marie-Catherine d'Aulnoy : l'histoire de Walt Disney, ce serait celle d'un jeune homme qui vécut une partie de son enfance heureux sur une ferme jusqu'à l'âge de neuf ans, et qui fut ensuite forcé de travailler gratuitement tous les jours pour un père parfois abusif et violent; qui, une fois parti de la maison familiale, subit la pauvreté pendant des années, cumulant les échecs, mais put s'en sortir grâce à sa détermination et au support d'un frère, Roy, dont les prouesses à matérialiser des ressources financières rappellent celles d'une fée marraine munie de sa baguette magique. La fin heureuse culminerait dans la construction d'un château, celui de la Belle au bois dormant, à Disneyland.

Il s'agit d'un résumé proppien un peu simpliste, mais un regard plus approfondi sur la vie de Walter Elias Disney mettra en lumière un parcours qui se rapproche en plusieurs points de celui de ses personnages, et qui permettra une meilleure compréhension de la symbiose qui s'est opérée, dans l'imaginaire, entre l'œuvre et son créateur. Plus important encore, cette incursion montrera ce qui a pu motiver l'introduction, dans les films de Disney, de certains motifs qui divergent des versions orales traditionnelles des contes ainsi que de celles des Grimm ou de Perrault.

---

[13] Neal Gabler, *op. cit*., p. xii.

1.1 L'ENFANCE DE WALT

Walter Elias Disney est né le 5 décembre 1901 à Chicago, d'un père canadien, Elias Disney, et d'une mère états-unienne, Flora Call. Elias étant un homme d'affaires peu prospère, il a déménagé toute sa vie à travers les États-Unis avec sa famille, alternant entre les modes de vie urbain et rural au gré de ses lubies : l'acquisition d'une terre, la mise en place d'un système de distribution de journaux ou encore un investissement dans une usine de desserts en gelée. Les souvenirs d'enfance de Walt sont peu marqués par sa métropole natale, que la famille a quittée en 1906 pour vivre sur une ferme de Marceline, au Missouri, une ville d'à peine cinq mille habitants[14].

Cet environnement où évoluaient toutes sortes d'animaux sauvages (lapins, renards, écureuils, ratons) et où les arbres donnaient de si gros fruits que, selon les dires de Walt, on parcourait des kilomètres pour les observer, apparaissait comme un paradis terrestre aux yeux d'enfants issus d'une Chicago surpeuplée et polluée[15]. On sait que Marceline a été une source d'inspiration pour l'urbanisme de Disneyland, ainsi que pour des films de prise de vues réelles comme *So Dear to My Heart* (1949) et *Pollyanna* (1960)[16], mais c'est aussi, de toute évidence, son enfance sur la ferme qui a entraîné chez lui une certaine conception de la faune sauvage et de la vie communautaire qui influencerait son œuvre à venir. Les enfants Disney n'avaient alors presque aucun jouet, et leur principale occupation consistait à s'occuper des animaux, dont la fréquentation a permis à Walt de développer cette conviction selon laquelle « "every animal has a separate and distinct personality all its own[17]" », conviction qui, nous le verrons plus loin, deviendrait le signe distinctif de ses dessins animés. Schickel observe d'ailleurs

---

[14] Bob Thomas, *op. cit.,* p. 26.

[15] Rapporté dans Neal Gabler, *op. cit*., p. 10.

[16] Neal Gabler, *op. cit*., p. 18.

[17] Cité dans Richard Schickel, *op. cit.,* p. 51.

que l'attitude de Walt à l'égard des animaux diverge de celles qu'on trouve généralement chez les gens qui ont vécu en milieu rural :

> To the degree that he was not, from birth, inured to the more brutal realities of farm life, however, he escaped the totally indifferent attitude toward animal suffering that many farm children seem to acquire from their environment. It could be said, in fact, that Disney blended a citified sentiment about dumb creatures with this practical acceptance of the harshness and the blunt humor of the farm. His most sympathetic treatment of animals was usually reserved for undomesticated wildlife (i.e., Bambi, and the subjects of his True-Life Adventure series), while he made the domestic animals into clowns[18].

Nous n'avancerons pas, comme le biographe, que le travail sur une ferme s'accompagne d'une *totale indifférence* à la souffrance animale, mais il est en effet probable que le jeune âge de Walt à l'époque de Marceline ait modelé chez lui une vision quelque peu naïve du monde animal et de la vie à la campagne qui a contribué à forger l'imaginaire de ses films.

Outre la présence d'animaux, celle de sa famille élargie et d'un voisinage amical semble avoir constitué un motif marquant pour son avenir artistique; alors que ses parents, et en particulier son père, trouvaient peu d'intérêt à ses dessins, l'une de ses tantes lui apportait, presque à chaque visite, une tablette de papier et des crayons, et s'enthousiasmait devant ses esquisses. « "She used to make me think I was really a boy wonder![19]" », une conviction qui allait l'encourager à dessiner — notamment en classe, où la concentration le fuyait irrémédiablement. L'école ne l'enthousiasmait pas, mais elle lui permettait, sur le chemin du retour, d'arrêter au nouveau cinéma de Marceline, un établissement qui exerçait sur lui une indéniable fascination[20]. D'autres spectacles l'ont aussi marqué à cette époque, notamment son premier cirque, la parade de Buffalo

---

[18] *Ibid*.

[19] Cité chez Neal Gabler, *op. cit*., p. 15.

[20] Bob Thomas, *op. cit.,* p. 29.

Bill et, surtout, une pièce de *Peter Pan* qui l'a incité à jouer lui aussi ce rôle dans une production scolaire[21].

Le sens de la communauté, enfin, est un des traits de Marceline qui a le plus influencé Walt tout au long de sa vie. Il l'a intégré dans ses films et ses parcs thématiques autant que dans ses environnements de travail, de même bien sûr que dans EPCOT, son *Experimental Prototype Community of Tomorrow*, un projet de ville fondé à la fois sur une utilisation des plus récentes technologies et sur une réactualisation des valeurs d'entraide à l'intérieur de l'espace public[22]. Walt se rappelle qu'à Marceline, « "everything was done in a community help." […] "One farmer would help the other, they'd go and help repair fences. They would do different things"[23]. » Ce comportement sera le plus souvent reporté sur des animaux à l'intérieur de ses films d'animation — on peut penser aux souris et aux oiseaux qui cousent la robe de Cendrillon ainsi qu'aux bêtes sauvages qui aident Blanche Neige dans ses tâches domestiques —, ce qui laisse croire à une sorte de Marceline rêvée où se seraient entremêlés, dans l'esprit de Walt, à la fois l'éloge de la nature et le sentiment communautaire. Il dira d'ailleurs en 1939, à l'occasion d'une réunion de scénarisation pour la section « Pastorale » de *Fantasia* : « "That's what it is — a feeling of freedom with the animals and characters that live out there. That is what you experience when you go into the country. You escape the everyday world — the strife and struggle. You get out where everything is free and beautiful[24]." » Or, cette idée nostalgique que Walt a de la campagne, et plus précisément de Marceline, ressemble beaucoup à la description que Frantz et Collins offrent de Celebration : « the small town where many Americans either grew up or wished they had grown up or, through the power of

---

[21] Neal Gabler, *op. cit*., p. 13.

[22] Voir à ce sujet Steve Mannheim, *Walt Disney and the Quest for Community,* deuxième édition, [s. l.], BookLocker, 2010 [2002], 265 p.

[23] Cité chez Neal Gabler, *op. cit*., p. 13.

[24] Cité chez Neal Gabler, *op. cit*., p. 18.

revisionist history, thought they had grown up[25] ». Neil Gabler questionne d'ailleurs l'acuité du souvenir de Walt à partir de journaux locaux de l'époque qui montrent que, dans les faits, le paysage de Marceline était déjà en mutation au moment où la famille Disney y vivait : la population avait augmenté drastiquement en quelques années, les routes se pavaient pour accueillir de plus en plus d'automobiles et une nouvelle centrale électrique s'érigeait[26]. Pour Steven Watts, cette recherche de stabilité dans la mémoire de Marceline serait significative pour comprendre à la fois la vision de Walt Disney et son succès auprès d'une large frange de la population :

> Disney's small-town America, the source of his golden memories, was in fact beginning to vanish even as he experienced it. At some level he sensed this acutely, because the stable years he spent in Marceline were a brief respite from the geographic mobility and emotional turmoil that characterized the great bulk of his childhood. […] Disney's obsession with small-town America simply highlighted the larger pattern of dislocation and urban flux that actually colored his early life. His popular audience, many of its members also suffering from the dislocations of historical change, likewise yearned for the stability and comfort of a way of life that was vanishing[27].

Le souvenir d'une Marceline fortement idéalisée permettrait, à la manière du conte de fées, de « mettre de l'ordre dans le chaos[28] ». Et si la vie de Walt était un conte de fées, son enfance à la campagne en constituait certainement la situation initiale, la période d'adversité ne commençant qu'au déménagement à Kansas City, à l'été 1909.

Elias Disney avait fui Chicago pour la campagne après un échec commercial, mais le fait est qu'il n'était pas plus doué pour la vie rurale que pour les affaires, et en 1909, la maladie (une fièvre typhoïde ou une diphtérie) s'ajoutait aux dettes pour l'inciter à partir. Roy et Walt ont regardé leurs animaux partir à l'enchère, et ont suivi leurs parents et leur jeune sœur Ruth pour Kansas City — leurs deux frères Herbert et

---

[25] Douglas Frantz et Catherine Collins, *op. cit.,* p. 28.

[26] Neal Gabler, *op. cit*., p. 18.

[27] Steven Watts, *op. cit*., p. 6.

[28] Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées,* traduit de l'anglais par Théo Carlier, Paris, Robert Laffont, 1976, p. 117.

Raymond, un peu plus âgés qu'eux, avaient déjà quitté la maison quelques mois plus tôt, en cachette, après que leur père eut exigé qu'ils investissent leur argent dans sa ferme[29]. Cette fois, le nouveau projet commercial d'Elias consistait à s'occuper de la livraison de journaux, qu'il répartissait entre divers camelots. Roy, qui avait alors dix-huit ans, recevait un petit montant pour s'acquitter de cette tâche, mais Walt — du moins dans son souvenir[30] — se levait chaque matin à 3 h 30 pour effectuer gratuitement la livraison d'une cinquantaine de journaux, puis rentrait dormir encore un peu avant d'aller à l'école, une routine qui a duré six ans[31], et qui impliquait aussi la collecte des paiements le samedi et une double route le dimanche en raison du poids des journaux, plus épais ce jour-là[32]. Walt ne semblait pas à l'époque trop outré d'avoir à effectuer ce travail, et ajoutait régulièrement à ses routes des livraisons supplémentaires, par exemple de médicaments, pour lesquelles il conservait l'argent s'il parvenait à les cacher à son père. Gabler rapporte que, si Walt a déclaré, dans une lettre à Doris Kanter en 1957, que ce travail l'avait aidé à forger son caractère et à développer une meilleure utilisation de ses temps libres, il a aussi confié, en entretien avec Martin Reel, que des cauchemars au sujet de cette route le réveillaient encore quarante ans plus tard, lorsqu'il s'imaginait être puni par son père pour avoir oublié certains clients au cours de son itinéraire[33]. Ce traumatisme n'est pas si étonnant lorsqu'on considère la propension qu'avait Elias Disney à transposer sur son fils cadet, le seul garçon de la maison après le départ de Roy en 1912, une agressivité générée par des frustrations quotidiennes :

---

[29] Neal Gabler, *op. cit*., p. 16.

[30] « Customers paid forty-five cents a week for thirteen editions of the morning *Times* and evening *Stars*, of which Elias kept twenty-one cents – about thirty-one dollars a week. Roy received three dollars of this; Walt, in Roy's recollection, got "some little amount" but in Walt's recollection nothing. » Neal Gabler, *op. cit.,* p. 20.

[31] Bob Thomas, *op. cit.,* p. 33-34.

[32] Neal Gabler, *op. cit*., p. 20.

[33] Neal Gabler, *op. cit*., p. 20.

> When Elias added a new kitchen, a bedroom and a bath to the Disney home, he insisted that Walt help him. Elias had his own ways of working, and he grew impatient with Walt. "No, you don't saw the board that way, you saw it like this!" the father would say angrily, and slap the back of the boy's pants with the side of the saw. On such occasions Elias struck out with whatever was in his hand — a length of board, the handle of a hammer. Walt learned to run when he saw such outbursts coming[34].

C'est Roy, de tout temps le meilleur allié de Walt[35], qui l'a convaincu de tenir tête à son père pour la première fois à quatorze ans. D'abord obéissant, Walt a suivi son père au sous-sol comme il le lui ordonnait, mais cette fois, plutôt que de lui permettre de le frapper, il a maintenu la main de celui-ci avec le marteau qu'elle tenait. Elias Disney se serait alors mis à pleurer à la suite du constat qu'il n'exerçait plus de force sur ses propres fils et n'aurait à partir de là plus jamais tenté de le violenter[36].

Au cours de ces mêmes années, et bien qu'il ne lui restait que peu de temps pour les loisirs entre le travail et les cours, Walt a développé son tempérament artistique. À la maison, on le décrivait comme le bouffon de la famille, toujours à imaginer mille plaisanteries pour faire rire sa mère, moins sévère que son père. À l'école, son sens de l'humour et son charisme ont rapidement fait sa marque, compensant ses mauvaises notes. D'un naturel rêveur, il était peu attentif en classe malgré une grande curiosité et passait généralement son temps à dessiner. Même en cours d'art au moment de reproduire une nature morte, il se permettait d'ajouter des visages aux fleurs et de leur amputer des feuilles pour les remplacer par des bras[37], un comportement annonciateur,

---

[34] Bob Thomas, *op. cit.,* p. 35.

[35] Alors que nous voyons en Roy une sorte de fée-marraine, Gabler lui attribue le rôle, plus viril, de la figure paternelle : « [I]f Flora was the family's peacemaker, Roy O. Disney was its protector – or at least Walt's protector. Walt was never close to either Herbert or Ray, who had left years earlier, though they both lived in Kansas City, and he referred to them as "strangers to me all my life". […] But Roy and Walt formed a very close relationship, so close that Walt seemed to regard him less as a brother than as a surrogate father, confiding in him as he could never have confided in Elias. They might argue, but when night fell, they would crawl into bed together and trade stories. » Neal Gabler, *op. cit*., p. 25.

[36] Neal Gabler, *op. cit*., p. 24.

[37] Bob Thomas, *op. cit.,* p. 36.

sinon du court-métrage *Flowers and Trees* (1932), du moins de ses débuts comme caricaturiste.

1.2 L'AVÈNEMENT ARTISTIQUE

C'est en 1917, à l'âge de quinze ans, que, certainement sans en avoir conscience, Walt a fait ses premières armes dans ce qui le rendrait célèbre. De retour à Chicago pour accompagner son père — qui venait surveiller les opérations de la compagnie de desserts en gelée O-Zell, dans laquelle il avait investi —, Walt a été remarqué pour ses talents artistiques par le journal de sa nouvelle école secondaire, *The McKinley Voice*, qui lui a offert un poste de caricaturiste grâce auquel il était parfois exempté de classe pour dessiner[38]. Encouragé par des collègues, il a alors suivi des cours à la Chicago Academy of Fine Arts, qu'il n'a pas poursuivis très longtemps malgré l'intérêt qu'il y prenait, s'étant rapidement rendu compte que son talent résidait vraiment dans la caricature, les traits simples, le dessin drolatique. Pourtant, en 1957, il dirait au directeur de la Chicago Academy of Fine Arts, Ruth Van Sickle Ford, que ces cours étaient assurément « "the turning point in [his] whole career[39]" ». En effet, si lui-même n'avait pas d'aptitudes pour les beaux-arts, il n'en éprouvait pas moins du respect à leur égard, et a rapidement développé, dans sa gestion des studios Disney, la conviction que leur maîtrise ne pouvait qu'être un atout pour parachever les techniques d'animation, une ligne directrice qui ferait de Walt, selon le caricaturiste politique britannique David Low, « " la figure la plus significative dans le domaine de l'art graphique depuis Léonard de Vinci[40]" ». Son passage à la Chicago Academy of Fine Arts a marqué sa première expérience en dessin de modèle vivant, une activité qui le

---

[38] Neal Gabler, *op. cit*., p. 33.

[39] Neal Gabler, *op. cit*., p. 34.

[40] Charles Solomon, « La formation des artistes Disney : Don Graham et la Chouinard Art School », collectif, *Il était une fois Walt Disney. Aux sources de l'art des studios Disney,* Paris/Montréal, Éditions de la Réunion des musées nationaux/Musée des beaux-arts de Montréal, 2006, p. 84.

passionnait et qui a certainement contribué à son insistance à faire entrer des animaux vivants dans les studios pour permettre aux animateurs d'en étudier les mouvements[41]. Mais ce passage a aussi été à la base d'une considération du dessin animé qui influencerait toute son œuvre : alors que les autres studios employaient des caricaturistes ou des animateurs déjà expérimentés, Disney, à partir des années 1930 — qu'on désigne comme l'âge d'or de l'entreprise —, allait plutôt chercher ses nouvelles recrues parmi les diplômés des écoles d'arts[42]. À la même époque, les studios commençaient à offrir gratuitement à leurs animateurs des cours à la Chouinard Art Institute de Los Angeles et iraient rapidement chercher le professeur Don Graham, de la même institution, pour qu'il donne des cours à même le studio, adaptés aux besoins des animateurs. La Chicago Academy of Fine Arts n'aura donc pas fait de Walt un grand peintre ou dessinateur, mais il est indéniable qu'elle l'a influencé dans sa compréhension de l'importance des beaux-arts dans le perfectionnement des dessins animés.

Il ne semblait néanmoins pas se douter, à cette époque, qu'il ferait carrière dans le monde de l'art. À l'été 1918, il a occupé quelques emplois (commis à l'usine O-Zell, employé des postes, portier), dont certains en parallèle, travaillant parfois jusqu'à treize heures par jour. À l'automne, il a intégré comme chauffeur le service d'ambulances de la Croix-Rouge dans l'espoir de participer à la Première Guerre mondiale bien qu'il fût trop jeune pour être soldat[43]. L'armistice a été signé alors qu'il était encore en sol états-unien, mais il a tout de même été envoyé en France pour aider le pays dans son rétablissement. C'était pour lui un premier contact avec l'Europe; toutefois, rien ne laisse croire que le Vieux Continent, sous les décombres de la guerre, lui a offert un

---

[41] Richard Schickel, *op. cit.,* p. 180.

[42] Bob Thomas, *op. cit.,* p. 115.

[43] En réalité, à seize ans, Walt était aussi trop jeune pour être ambulancier, mais les conditions étaient moins sévères que pour l'armée, et il a pu intégrer les services en transformant en « 0 », sur le certificat signé par sa mère, le « 1 » de son année de naissance. Neal Gabler, *op. cit.,* p. 37.

aperçu significatif de l'art des grands maîtres, ni sur le plan littéraire, ni sur le plan plastique. Environ un an plus tard, pourtant, envahi par le mal du pays, il est retourné à Kansas City avec l'ambition de faire de l'art son métier[44].

Noël approchait, et il n'a pas eu trop de mal à trouver une place comme apprenti au sein d'une petite agence de publicité. Quoique l'emploi ne fût pas exaltant d'un point de vue artistique, ses termes laissent croire qu'il en a retiré des acquis pertinents pour sa carrière en animation : « "When you go to art school you look for perfection" […]. "But in a commercial art shop you cut things out, and paste things over, and scratch around with a razor blade. I'd never done any of those things in art school. Those are time-saving tricks[45]." » On sait que Walt était extrêmement méticuleux et qu'une fois bien installé dans son studio californien de Hyperion Avenue, l'économie de temps et d'argent deviendrait la dernière de ses priorités; toutefois, la création d'un dessin animé demande une connaissance de ces techniques, et ses débuts exigeraient qu'il fasse des compromis sur la qualité des films de manière à les livrer dans les temps. Cela dit, si ce premier emploi a marqué sa carrière, c'est surtout parce qu'il y a fait la connaissance de Ub Iwerks[46], qui deviendrait l'un des animateurs les plus importants des studios Disney. Une fois l'affluence du temps des fêtes terminée, les deux collègues se sont retrouvés sans emploi. Walt — qui avait toujours été attiré par le monde des affaires — a proposé à Iwerks un partenariat. Assez rapidement s'est imposée la division qui guiderait toutes leurs relations d'affaires à venir : Iwerks, plus doué que Walt pour le dessin, s'occupait principalement du travail graphique tandis que Walt, dont le légendaire charisme et la confiance en soi étaient parfaitement installés depuis son retour d'Europe, se chargeait d'approcher des clients. Cette première expérience a été

---

[44] Neal Gabler, *op. cit*., p. 36-42.

[45] Richard Schickel, *op. cit.,* p.76.

[46] Alors Ubbe Iwwerks. Neal Gabler, *op. cit.,* p. 86.

interrompue lorsqu'Iwerks est tombé sur une annonce de la Kansas City Slide[47], qui était à la recherche d'un employé à temps plein; il a été décidé que Walt prendrait l'emploi pendant qu'Iwerks continuerait de s'occuper de l'entreprise commune[48]. Celle-ci n'a pas survécu longtemps à son départ, mais si Walt ne l'avait pas quittée, on ne connaîtrait sans doute pas les films de Disney.

Son travail à la Kansas City Slide consistait d'abord à faire des dessins qui seraient ensuite filmés par d'autres. Il a toutefois rapidement su convaincre le caméraman de le laisser opérer la caméra[49], puis le président de l'entreprise de lui confier toutes les étapes d'un même projet. Rapidement, Walt a même pu emprunter la caméra pour faire ses propres expérimentations dans le garage de la maison familiale, dont il ne sortait, selon Roy, que pour manger et dormir[50]. Il avait trouvé sa passion, en même temps que le rythme de travail effréné qui ne le quitterait jamais.

1.3 Les premiers contes de Disney

En mars 1921, Walt assistait à la première projection sur écran d'un de ses dessins animés, grâce à un contrat signé auprès de Frank L. Newman, propriétaire du Newman Theater de Kansas City, qu'Elias Disney a décrit comme le « "big showman in Kansas City at the time[51]" ». Le film qui lui a valu ce contrat, signé, comme les suivants, « Newman Laugh-O-grams », n'avait pour le moment rien des contes qui feraient la marque de Disney : il constituait une parodie du système de transport en commun de la ville, avec quelques éléments fantaisistes — une femme retenue par les fleurs qui ont

---

[47] Qui a changé son nom quelques mois plus tard pour la Kansas City Film Ad Company. Bob Thomas, *op. cit.,* p. 57.

[48] Neal Gabler, *op. cit*., p. 46-49.

[49] Bob Thomas, *op. cit.,* p. 57.

[50] Neal Gabler, *op. cit*., p. 52.

[51] Cité chez Neal Gabler, *op. cit*., p. 57.

poussé autour d'elle ou un jeune homme, d'abord imberbe, qui apparaît couvert de barbe au moment où le tramway arrive[52]. Les autres films de cette série, d'une durée d'environ une minute chacun, présentaient un mélange de scènes de prise de vues réelles (Walt à sa machine à écrire[53]), d'animation traditionnelle et de passages où la main de Walt, photographiée et amalgamée aux photogrammes dessinés, paraissait esquisser un dessin. À l'instar du premier, ils abordaient des thèmes beaucoup plus proches de la vie citoyenne et de la caricature politique à laquelle Walt s'était exercé jusque-là : la lutte contre la criminalité, la mode féminine, la mauvaise qualité des routes et le travail du service de police. Le souci de perfection qui caractérisera Disney était déjà palpable dans un travail d'animation impressionnant compte tenu des moyens dont Walt disposait, mais ce perfectionnisme ne concernait pas la qualité de la langue : « Your fired » [*sic*], clame, sur intertitre, le chef de police à ses officiers. Le film est le travail d'un seul homme, et il révèle de manière évidente les forces comme les faiblesses de ce dernier.

D'ailleurs, au moment d'accepter l'offre de Newman, Walt avait oublié de calculer une marge de profit sur ses films, et c'est donc bénévolement qu'il y travaillait. Avec l'appui de son patron à la Film Ad Company, il a néanmoins pu acheter sa première caméra et louer, près de son emploi journalier, un petit studio où il travaillait le soir avec deux apprentis et où est officiellement née la bannière Laugh-O-gramm, sans le « Newman » ni le « s » final. C'est à ce moment, comme l'explique Gabler, que les premiers contes merveilleux disneyens sont nés :

---

[52] Neal Gabler, *op. cit*., p. 56-58.

[53] Cette scène préfigure en quelque sorte les séries télévisées *Disneyland* et *Walt Disney's Wonderful World of Color*, où Walt, figure charismatique, apparaîtrait dans les années 1950-1960 pour présenter les dessins animés. Cet expédient, fréquemment employé à l'époque, permettait à la fois de sauver des coûts et d'assurer une médiation entre le monde réel et celui du dessin animé.

> Influenced by New York animator Paul Terry's spoofs of Aesop's fables called Terry's Fables, which had premiered in June, Walt decided that his animations would spoof fairy tales by displacing them into a modern context and giving them a contemporary slant. He proposed doing "Red Riding Hood", though it is unclear whether he animated this one first or "The Musicians of Brementown", a fairy tale by the Brothers Grimm[54].

Selon l'historien du dessin animé Giannalberto Bendazzi, les fables de Terry n'étaient pas particulièrement intéressantes[55], et l'un des plus grands mérites de l'animateur, qui était peu doué mais travaillant, serait justement d'avoir inspiré Walt Disney[56], notamment pour le personnage de Mickey[57]. En réalité, Laugh-O-gram ne s'est pas qu'*inspiré* des films de Terry : lorsqu'on compare *Red Riding Hood* (1922) au *Cat's Life* (1920) de Terry, on s'aperçoit que les personnages sont presque identiques, à commencer par celui du chat, un ajout récurrent dans les premiers courts-métrages de Disney qui, particulièrement dans *Red Riding Hood*, n'a qu'un faible rôle narratif : on le voit tirer des œufs à l'aide d'une carabine pendant près d'une minute sur un film de 6 min 18 s., une scène qui est entrecoupée par l'image d'un vieil homme qui rappelle étrangement Al Falfa le fermier, personnage fétiche de Terry. Cela dit, on sait que le

---

[54] Neal Gabler, *op. cit*., p. 60.

[55] « [T]he only common link his fables shared with Aesop's stories was the fact that they both were populated by animals of all kinds and that they had a more or less appropriate moral […] concluding the story. » Giannalberto Bendazzi, *Cartoons. One Hundred Years of Cinema Animation*, traduit de l'italien par Anna Taraboletti-Segre, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1994, p. 57.

[56] Dans *Hollywood Cartoons* de Michael Barrier, on peut lire à ce sujet les propos éclairants de Hugh Harman, l'un des animateurs qui travaillait avec Disney à cette époque : « our only study was the Lutz book. That plus Paul Terry's films… We used to get them at the exchange, through a girl who worked there… and then take scissors and clip out maybe fifty or seventy-five feet… We learned a lot of Terry. » (Michael Barrier, *Hollywood Cartoons. American Animation in its Golden Age,* New York, Oxford University Press, 1999, p. 37.) Gabler rapporte quant à lui que cette obsession pour les films de Terry se serait poursuivie alors même que Disney s'était taillé, grâce à Mickey notamment, une meilleure réputation que son modèle : « Since Disney Bros. could not afford a projection room, the entire crew, including Roy, would jump into their cars and head down to the Hill Street Theater every time the program changed just to see the latest of Paul Terry's Aesop's Fables so they could borrow from it. "I was ambitious and wanted to make pictures," Walt would say, "but the length of my foresight is measured by this admission: Even as late as 1930, my ambition was to be able to make cartoons as good as the Aesop's Fables series." » Neal Gabler, *op. cit.,* p. 87.

[57] Giannalberto Bendazzi, *op. cit.,* p. 22 et 57.

plagiat, à l'époque, ne constituait pas un délit au même titre qu'aujourd'hui, et il était fréquent pour les animateurs d'emprunter les personnages de leurs contemporains.

Les contes filmiques de Laugh-O-gram ont connu dès le départ un bon succès, et Walt et ses assistants ont pu s'offrir des salaires grâce à la vente de sept d'entre eux au cours de 1922 : *Little Red Riding Hood, The Four Musicians of Bremen, Jack and the Beanstalk, Jack the Giant Killer, Goldie Locks and the Three Bears, Puss in Boots* et *Cinderella*. Ces films ne respectaient qu'approximativement l'histoire originale et servaient surtout à l'introduction de gags. Jack Zipes, dans *The Enchanted Screen. The Unknown History of Fairy-tale Films,* offre une bonne description de cette production :

> The drawings were done by Disney, Rudolph Ising, Hugh Harman, Ub Iwerks, Max Maxwell, Lorrey Tague, and Otto Walliman, and they tend to be primitive if not childish, filled with ridiculous gags, topsy-turvy scenes, and unconventional plots that take place in a mix of contemporary worlds and ancient monarchies. By far the most fascinating and carnivalesque of the Laugh-O-Grams is *Puss in Boots*. Disney did not especially care whether one knew the original Perrault text or some other popular version. It is unclear which text he actually knew. However, what is clear is that Disney sought to undermine all versions with his animated rendition and that his cartoon is astonishingly autobiographical[58].

Même si Zipes considère que Laugh-O-gram a, d'une certaine façon, manqué de respect à la tradition avec cette série de contes de fées, il voit en cette période la plus intéressante — parce que la plus carnavalesque au sens bakhtinien — de toute l'histoire du conte de fées disneyen, reprochant leur sérieux aux *Silly Symphonies*, « that were not silly or ridiculous enough[59] ». Nous ne partageons pas cette lecture. Alors que Zipes va jusqu'à décrire le Walt Disney des premiers temps comme un « anarchic animator[60] », nous voyons au contraire dans ces courts-métrages initiaux la nécessité

---

[58] Jack Zipes, *The Enchanted Screen. The Unknown History of Fairy-Tales Films,* New York, Routledge, 2011, p. 57.

[59] *Ibid*.

[60] *Ibid*.

de se conformer à un modèle existant, qui présuppose une abondance de gags propres à provoquer les rires d'un public qui ne s'attend à rien d'autre d'un film d'animation.

L'innovation apportée par Walt commence plutôt avec *Cinderella*, le dernier de la série de contes de 1922, pour lequel il avait réalisé que, si son entreprise ne pouvait rivaliser avec les animateurs expérimentés de New York sur le plan de la technique, elle pouvait le faire en matière de narration[61]. Il a alors été l'un des premiers à rédiger des scénarios d'animation aussi détaillés que ceux des films de prise de vues réelles, ce qui préfigure l'invention du *storyboard*, qu'il introduira à Hollywood au début des années 1930[62]. Mais son potentiel novateur s'est surtout révélé avec la série des *Alice Comedies* — ou *Alice in Cartoonland*, selon l'époque —, qu'inaugure en 1923 le dernier film de Laugh-O-gram, *Alice's Wonderland*. En s'inspirant de *Out of the Inkwell* (1919) de Max et Dave Fleischer, où des scènes de prise de vues réelles sont entrecoupées de scènes d'animation, Walt a eu l'idée de créer un court-métrage où une jeune fille en chair et en os, Alice (incarnée par l'actrice Virginia Davis), évoluerait dans un monde entièrement dessiné. Inspirée des deux célèbres romans de Lewis Carroll, la série oppose les deux techniques pour montrer que ce qui est dessiné constitue ce qui a lieu « de l'autre côté du miroir » (dans l'imagination d'Alice), tandis que la protagoniste, elle, serait bien issue du monde réel. *Alice's Wonderland* est le dernier film que Laugh-O-gram a pu produire avant que les finances aient complètement raison de l'entreprise[63], mais il est aussi celui qui permettrait aux studios Disney de se tailler une place en Californie. Il devenait en effet évident que perdurer dans le milieu de l'animation à Kansas City ne serait plus possible, ce qui a convaincu Walt d'amasser un peu d'argent

---

[61] Neal Gabler, *op. cit*., p. 67.

[62] Bob Thomas, *op. cit.,* p. 111.

[63] Walt travaillait et habitait seul au studio dans les derniers temps, se nourrissant presque exclusivement de fèves au lard froides et prenant une douche une fois par semaine à la gare. Neal Gabler, *op. cit*., p. 71.

en faisant du porte-à-porte avec sa caméra pour vendre aux parents des films de leurs enfants, puis de vendre sa caméra et d'acheter un billet de train pour Los Angeles[64].

1.4 LE NOUVEAU DÉPART HOLLYWOODIEN

En 1923, le centre de l'animation était New York plus que Hollywood. Mais Walt quittait déjà la fratrie qu'avait constituée Laugh-O-gram et sa famille de Kansas City; il préférait s'installer en Californie, où il trouverait son frère Roy et l'un de ses oncles, chez qui il habiterait dans un premier temps, quitte à laisser tomber le dessin animé pour réaliser des films de prise de vues réelles[65]. Entre ses errances dans différents studios, il continuait de communiquer avec des distributeurs new-yorkais pour tenter de leur vendre la série des *Alice Comedies*. C'est finalement Margaret Winkler, la seule femme distributrice du pays, qui l'a contacté pour lui proposer un contrat. Walt a immédiatement trouvé Roy, qui se remettait d'une tuberculose et était sans emploi depuis le début de sa maladie, pour lui proposer de se lancer en affaires avec lui, et le Disney Brothers Studio était créé. Peu de temps après, il y côtoierait Lillian Bounds, l'une des encreuses, qui deviendrait sa femme.

Les *Alice Comedies* ont connu un bon succès, suffisamment, du moins, pour permettre à Walt, à Roy et à leurs employés de quitter l'appartement où ils travaillaient pour le remplacer par le grand studio de la rue Hyperion, qui deviendrait dorénavant le Walt Disney Studio. Mais le studio n'avait néanmoins pas toute la liberté qu'il aurait souhaité : Winkler et, plus encore, son mari Charles Mintz, qui l'a remplacée assez rapidement à la suite d'une grossesse, posaient des exigences quant à la vitesse de production, à la quantité de gags, à la proportion de séquences animées par rapport à la prise de vues réelles, etc. Dans ce secteur dont les marges de profit étaient faibles, il y

---

[64] Neal Gabler, *op. cit*., p. 73.

[65] Bob Thomas, *op. cit.,* p. 66.

avait en fait très peu de place pour l'innovation, et l'obsession de Walt et de son animateur principal, Ub Iwerks, pour l'exploration de nouvelles techniques échappait à l'entendement des distributeurs. Pour ces derniers, comme l'explique Bendazzi, les dessins animés ne constituaient que du « remplissage » et étaient assumés par une poignée d'exécutants :

> It would be wrong […] to think of animation as a flourishing industry. With the exception of Disney's small group in California, operations concentrated in New York where a few dozen people founded and dissolved productions companies, moved from one studio to the other and constituted what in jargon was called the cartoon racket. It cannot be said, either, that the public loved the films produced by those groups: as many veterans later recalled, animated films were more or less considered fillers; whether they were shown or not was of no major consequence to the audience[66].

Au cœur de ce microcosme, trois grands studios dominaient le marché et imposaient les normes du genre : le groupe Fleischer, le groupe de Pat Sullivan et le *Aesop's Fable* Studio de Paul Terry[67]. Les distributeurs, qui voyaient tout au plus dans l'animation une mode passagère, accueillaient avec circonspection les produits qui s'éloignaient des normes prodiguées par ces trois modèles de référence et tentaient d'extirper au maximum le potentiel d'une série à succès. Ce qui avait permis à Disney de se tailler une place dans le milieu était que ses premières productions se conformaient assez bien aux modèles mis en place : on a vu que l'imaginaire de Terry avait joué un rôle important dans la création de ses adaptations de contes populaires, et que les *Alice Comedies* avaient pu être vendues grâce à leur ressemblance avec la série *Out of the Inkwell* des frères Fleischer. Pat Sullivan n'était pas en reste, puisque c'est son populaire Felix qui motivait la présence toujours plus marquante du personnage de Julius the Cat dans les *Alice*, dont le potentiel comique lui permettait de passer au premier plan devant la fillette[68]. Vers la fin de 1926, cependant, le déclin de la série,

---

[66] Giannalberto Bendazzi, *op. cit.,* p. 53.

[67] *Ibid*.

[68] Bob Thomas, *op. cit.,* p. 82; Neal Gabler, *op. cit.,* p. 87.

qui en était à sa quatrième jeune actrice dans la peau d'Alice, devenait évident aux yeux de tous, et en particulier de Carl Laemmle, le fondateur de Universal Pictures, à qui Mintz vendait les travaux de Disney. Les *alter ego* de Felix the Cat, qui occupaient aussi l'écran dans la populaire adaptation animée de *Krazy Kat*[69] et dans les *Aesop's Film Fables* (1920-1936) de Terry — à travers le personnage de Waffles — livraient à Julius une compétition un peu trop serrée. Laemmle a donc imposé l'animal qui deviendrait la nouvelle égérie des studios Disney, un lapin, devenu Oswald the Lucky Rabbit par le travail d'imagination de Walt et de ses collègues. Le cinquante-septième[70] et dernier épisode des *Alice Comedies* a été complété en mars 1927, et une entente a été prise entre Mintz et Universal le même mois pour l'achat de vingt-six épisode d'Oswald, ce qui assurerait une année faste aux studios Disney.

Mais Walt, avec ses constants désirs d'innovation, n'était pas le producteur avec lequel il était le plus intéressant de travailler. On lui préférait de loin un animateur comme Terry, dont la marque était le conservatisme des formes et des gags, la rapidité d'exécution et la régularité, au rythme prolifique d'un dessin animé par semaine[71]. Bendazzi explique que l'animation était d'abord une manière pour les caricaturistes de donner vie à leurs créations papier, et qu'il ne s'agissait pas alors d'inventer une nouvelle forme de cinéma, mais plutôt d'animer la bande dessinée telle qu'on la

---

[69] *Krazy Kat* était une bande dessinée extrêmement populaire créée en 1910 par George Herriman, qui reposait sur la tentative d'un chat de séduire une souris au contraire bien déterminée à faire perdurer le combat traditionnel qui l'oppose aux félins. (Edward A. Shannon, « "That we may mis-unda-stend each udda" : The Rhetoric of *Krazy Kat* », *Journal of Popular Culture,* vol. 29, nº 2, automne 1995, p. 209-222.) La série a été adaptée sous forme de dessin animé presque continuellement entre 1916 et 1940, par différentes maisons de production dont le International Film Service, Bray Productions, Columbia Pictures et Screen Gems, mais ce qui retient surtout notre attention est qu'elle l'a été par Winkler Pictures de 1925 à 1929, et qu'elle était donc sous le contrôle de Mintz de la même manière que les courts-métrages disneyens. (« Krazy Kat », *The Big Cartoon Database,* en ligne : http://www.bcdb.com/bcdb/search.cgi?query=Krazy%20Kat&bool=and&substring=1 [page consultée le 26 août 2019].)

[70] Gabler en dénombre pour sa part cinquante-six (Neal Gabler, *op. cit.,* p. 102); il est possible qu'il ait décidé de ne pas tenir compte du pilote dans son compte.

[71] Giannalberto Bendazzi, *op. cit.,* p. 58.

retrouvait dans les journaux. Les courts-métrages étaient donc construits sur un modèle similaire à cette dernière, c'est-à-dire qu'il y avait une situation initiale, un élément déclencheur et un dénouement comique, et que les différents scénarios s'enchaînaient sans nécessairement participer d'une cohérence globale :

> With the exception of Windsor McCay, who can be considered a case apart, American animation in 1910 was characterized not so much by valuable productions, as by the filmmakers' search for devices, technical processes and languages. […] Theoretically, the task of the animator involved the creation of stories and gags as well as the animation of characters. Sometimes one individual was responsible for a whole movie or a series, but generally the job was divided and the people who worked on its fragments did not take care to maintain continuity of action. This resulted in unbalanced movies, based on incongruous or even non-existing plots. The underlying principle (which lasted for the next twenty years) was to make the viewers laugh at any cost, even if the movie resulted in an assembly of primitive expedients[72].

Bendazzi explique du reste que, compte tenu de ce qu'on appelait alors le *cartoon racket*, que nous avons décrit plus haut, la situation ne s'était pas encore améliorée au milieu des années 1920 :

> forms, actions and movements became routine, and learning animation basically meant learning the recipes for what were openly called stock actions. Despite a few exceptions, the industry's assembly-line systematization did not inspire competition, nor did it instigate demanding consumers[73].

On se doute que Disney faisait partie des quelques exceptions auxquelles pense l'historien du dessin animé, et que si les consommateurs se satisfaisaient de peu, ce n'était pas le cas de Walt. Celui-ci, au contraire, faisait depuis ses débuts la promotion d'un cinéma d'animation qui se débarrasserait du carcan vaudevillesque auquel il était depuis trop longtemps condamné, ce que prouvent des exemples tirés de toutes les étapes de sa carrière.

---

[72] *Ibid*., p. 23.

[73] *Ibid*., p. 53.

D'abord, nous l'avons mentionné plus tôt, c'est le constat que le studio Laugh-O-gram ne pourrait pas avant longtemps rivaliser avec les Terry, Sullivan, Fleischer et autres sur le plan technique qui a poussé Walt à travailler l'aspect narratif, en développant des scénarios complets qui seraient ensuite divisés entre animateurs. Les premiers contes de fées, malgré leur réalisation artisanale, comprenaient donc déjà une suite logique apte à surpasser celle des animateurs respectés. À partir du moment où les films ont été vendus à New York, toutefois, les distributeurs, à commencer par Winkler, s'inquiétaient de ne pas voir répéter la formule établie. Au moment de livrer *Alice's Spooky Adventure*, le troisième épisode de la série, Walt a accompagné son envoi d'une lettre à Winkler où il expliquait avoir, à sa demande, mis davantage d'efforts dans l'ajout de gags, mais défendait pour la première fois une vision du dessin animé qui ferait bientôt sa marque distinctive : « It is my desire to be a little different from the usual run of slapstick and hold them more to a dignified line of comedy[74]. » Quand les *Alice Comedies* ont pris fin et que les studios se sont mis à produire *Oswald the Lucky Rabbit*, Walt a dû de nouveau justifier, à l'intransigeant Mintz cette fois, l'apparente paucité de gags en évoquant leur meilleure qualité, leur originalité et le fait qu'ils émanaient directement du récit plutôt que d'y être « injectés » selon le modèle habituel. Gabler a trouvé les termes justes pour reprendre l'argumentaire du cinéaste :

> What he was arguing for was something new: gags that weren't impasted on Oswald, as gags were in most cartoons, but instead arose organically from him — from who he was. Even during the Alices, creating personality had been a crusade of Walt's. When Freeleng animated a kitten clinging to the edge of a washtub while being scrubbed, Walt beamed that Freleng had made the kitten act like a child. "That's what I want to see in the pictures," he told the staff. "I want the characters to be somebody. I don't want them just to be a drawing."[75]

C'est cette conception qui allait plus tard faire le succès de *Three Little Pigs* et de *Snow White and the Seven Dwarfs*, mais cette audace, de la part du directeur d'une entreprise

---

[74] Rapporté dans Bob Thomas, *op. cit.,* p. 74.

[75] Neal Gabler, *op. cit*., p. 163.

encore jeune et marginale, n'était pas vue d'un bon œil par les distributeurs, à commencer par Mintz. Elle participait aussi d'un lot toujours grandissant d'exigences envers les animateurs, puisqu'il fallait constamment chercher à innover avec peu de moyens, alors que les rivaux, mieux payés, se contentaient de reproduire le même. Et quand l'argent se faisait voir, il était immédiatement réinvesti dans la qualité, selon cette devise : « Work is the real adventure in life. Money is merely a means to make more work possible[76]. » Ceux qui travaillaient avec Walt au studio de Hyperion étaient les animateurs avec qui il avait fait ses premières armes chez Laugh-O-gram et qu'il avait réussi à recruter. Mais s'il régnait, dans l'appartement de Kansas City où se côtoyaient quelques hommes à peine sortis de l'adolescence, une ambiance bon enfant propice aux heures supplémentaires[77], la réalité hollywoodienne était différente.

---

[76] Propos confiés en entrevue à Alice T. Tildesley (« A Silly Symphony Becomes America's Slogan: *Three Little Pigs* Change the Psychology of the Nation—Walt Disney Tells How He Makes Animated Cartoons », *San Francisco Chronicle*, 31 décembre 1933; disponible en ligne : Wade Sampson, « A Forgotten Walt Interview from 1933 », *Mouse Planet,* 18 février 2009, http://www.mouseplanet.com/8690/A_Forgotten_Walt_Interview_From_1933 [page consultée le 26 août 2019]). Le passage qui précède ces deux phrases, et qui décrit la solution de Walt Disney pour éviter de se laisser abattre par le contexte dépressionnaire qui suit la crise économique de 1929, mérite aussi d'être rapporté :

> « The answer, according to Disney is: Invent your own job; take such an interest in it that you eat, sleep, dream, walk, talk and live nothing but your work until you succeed. Then you may take on a hobby or two if you feel so inclined.
>
> "All this talk about my making a lot of money is bunk," declares Disney. "After 10 years of pretty tough sledding, I am now making a moderate profit on my products, but every dime I take in is immediately put back into the business. I'm building for the future. And my goal isn't millions; it's better pictures.
>
> "I'm not interested in money, except for what I can do with it to advance my work. The idea of piling up a fortune for the sake of wealth seems silly to me." »

[77] Toutes les biographies, appuyées par des témoignages de Walt mais aussi d'autres animateurs de l'époque, décrivent cette période comme une fête continuelle dont le travail ne serait que la thématique. Voir, notamment, Gabler : « The pressure to finish quickly was intense – they had no money – but Walt did not allow the financial strains to subvert his other purpose : to forge a community to replace the family he had lost. Only one of the employees, Lorey Targue, was married. The others, who had neither nor romantic entanglements, formed an infantile gang of pranksters and hams. A friend who visited Walt's office at the time asked Walt if he was making money. "You smiled and said, No, but you was having fun. Again I thought, Will he ever grow up?" Walt Pfeiffer said that the group arrived at the office at nine each morning and stayed until midnight. "It was more fun than pay," he recalled. "You didn't look at it as work." » (Neal Gabler, *op. cit*., p. 67.)

Premièrement, l'ambition et l'obsession du travail de Walt devenaient lourdes pour les animateurs, qui étaient maintenant bien ancrés dans la vie adulte et n'avaient plus la même indifférence qu'avant à l'égard des longues heures de travail et de la pauvreté. Du reste, une attitude que beaucoup (à cette époque et plus tard) ont décrite comme « tyrannique » a fait perdre chez plusieurs le sentiment de loyauté qu'ils avaient autrefois; à Hollywood, ils n'étaient traités ni en amis, ni en artistes, mais en employés. Deux d'entre eux, Hugh Harman et Rudolf Ising, qui déclaraient s'être fait attirer à Los Angeles par des parts dans l'entreprise qui ne leur ont finalement jamais été accordées, ont tenté de convaincre leurs collègues de quitter Disney pour les joindre dans le démarrage de leur propre entreprise. Le projet a été interrompu lorsque Ising a été renvoyé pour s'être endormi à la caméra, le doigt sur le bouton[78]. Toutefois, il ne s'agissait que du signe avant-coureur de ce qui se produirait en 1928, au moment, fondateur dans l'histoire de Disney, du renouvellement de contrat d'*Oswald the Lucky Rabbit*.

La série avait bien fonctionné, et, un an après ses débuts, Walt se rendait à New York avec sa femme, Lillian Disney, pour renouveler l'entente avec Winkler Productions. Les épisodes rapportaient alors 2 250 $ aux studios, et Walt avait en tête de faire augmenter ce montant à 2 500 $. Mais Mintz lui a plutôt fait une contre-offre à laquelle il ne s'attendait pas : il paierait dorénavant les coûts de production et les salaires, et les profits seraient divisés entre les deux partis. Cette façon de faire laissait entendre que Walt, pour Mintz, n'était pas un patron dans ses studios, mais un sous-contractant, une attitude arrogante permettant de déduire que Mintz avait en tête un autre projet que le renouvellement du contrat. Pour confirmer cette crainte, Walt a appelé Roy pour lui demander de faire signer le jour même un nouveau contrat de travail, avantageux, à tous les employés. Avec le refus de presque chacun d'eux, la stratégie de Mintz se précisait : tous les employés, à l'exception d'Ub Iwerks, avaient déjà signé un contrat

[78] Steven Watts, *op. cit.,* p. 45; Neal Gabler, *op. cit*., p. 101.

qui les liait directement aux Winkler Productions. Walt apprendrait alors qu'il n'avait aucuns droits sur *Oswald the Lucky Rabbit*, une série que Universal avait achetée à Mintz et non aux Walt Disney Productions. Il quitterait New York sans employés ni série. Il arriverait toutefois à Hollywood avec deux nouveaux atouts : la résolution de ne plus jamais travailler pour qui que ce soit d'autre que lui-même, et un nouveau scénario, *Plane Crazy,* le premier épisode d'une série basée sur une souris[79].

1.5 LA GENÈSE DU *CLASSIC DISNEY*

La création de Mickey Mouse est certainement l'un des événements fondateurs des Walt Disney Productions, mais aussi de la figure de Walt, qui a fini par se fondre un peu dans ce personnage dont il a incarné la voix pendant longtemps[80] et se considérait comme l'alter ego :

> Walt Disney was Mickey Mouse, and Mickey Mouse was Walt Disney. Their personalities were inextricable, especially in the first years of Mickey's immense fame. The passage of time brought changes in how the public viewed both man and mouse. In the beginning, Mickey was viewed as fearless, resourceful, hungry for adventure. The mature Mickey became almost sedate, an amused spectator of the comedic antics of newer members of the cast. Now he reigns mostly as an iconic symbol[81].

Dans toutes les biographies, dans toutes les entrevues que livre Walt, et dans sa manière d'aborder Mickey Mouse dans les séries *Disneyland* et *Walt Disney's Wonderful World of Color,* on perçoit sans peine l'affection qu'il a eue pour ce personnage né au lendemain d'une trahison. Mickey donne l'impression d'avoir été non seulement un alter ego du cinéaste, mais aussi une sorte de talisman, la poupée ou l'ourson auquel s'accroche l'enfant en vieillissant. Il serait cependant exagéré de voir en Walt son

---

[79] Neal Gabler, *op. cit*., p. 108-112.

[80] De 1928 à 1947, selon l'*Internet Movie Database*, et c'est le seul personnage auquel il a prêté sa voix. « Walt Disney », *Internet Movie Database,* en ligne : http://www.imdb.com/name/nm0000370/?ref_=fn_al_nm1 (page consultée le 2 juin 2015).

[81] Bob Thomas, *op. cit.,* p. 8.

unique idéateur : si c'est lui qui a eu l'idée de faire d'une souris la vedette de son prochain dessin animé, ce serait sa femme Lillian qui l'aurait sauvée du prénom « Mortimer »[82] — soit en suggérant elle-même Mickey[83], soit en se contentant de s'opposer à cet « *horrible name* », qu'elle trouvait « *too sissy* »[84] — et Iwerks qui l'aurait entièrement redessinée pour la rendre plus attrayante[85]. Le premier court-métrage où elle était animée, *Plane Crazy* (1928), montre qu'elle n'avait pas encore, malgré les modifications d'Iwerks à l'esquisse de Walt, atteint l'esthétique et le tempérament innocents et joviaux qui la rendraient populaire : elle avait un long nez pointu, des dents proéminentes, et des jambes et des bras frêles que ni les gants blancs, ni les grosses chaussures ne complétaient encore. Mais c'est surtout son tempérament mesquin qui frappe quand on regarde aujourd'hui ce court-métrage : inspiré par

---

[82] S'il est largement admis que le premier nom donné à la souris était « Mortimer », il existe un bon nombre de versions concernant l'origine de ce dernier et la relation qu'entretenait Disney avec l'animal. Un article du *Time* daté de décembre 1954 rapporte cette histoire, rarement évoquée dans les biographies sinon pour en remettre en question la validité, sur ce qu'aurait été la vie de Walt dans ses derniers mois à Kansas City : « Some days he had nothing to do but sit and play with the mice that infested the studio. Walt kept a few in a cage in the office, and some of them became quite tame. One mouse known as Mortimer showed no desire at all to escape, so he was made a trusty, and lived on Walt's desk. » [S. n.], « Cinema: Father Goose », *Time*, lundi, 27 décembre 1954, en ligne : http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,857906,00.html (page consultée le 2 juin 2015 [article entier] et le 25 août 2019 [version partielle]). Walt se rapprochait-il à ce point de sa future Cendrillon? Ce n'est pas l'avis de Richard Schickel, l'un des rares à se prononcer sur cette légende : « It is well known that the name Disney first gave his creation was Mortimer Mouse – borrowed, it is said, from that of a pet mouse he kept in his Kansas City studio. Disney himself never claimed this, though he frequently confessed "a special feeling" for mice and readily admitted that he had kept a fairly large family of field mice in his Kansas City offices. Originally, he had heard their rustling in his waste paper basket, but characteristically, he refused to let them have the run of the place. Instead, he built cages for them, captured them and allowed one of them, who seemed especially bright, the occasional freedom of his drawing board. » Schickel, 1997, p. 116.

[83] Steven Watts, *op. cit*., p. 51. Notons que dans cette version rapportée par Watts, qui reposerait sur des propos d'Iwerks, la création de Mickey aurait cette fois lieu à même le studio, au retour de Walt. Une autre version encore, mentionnée par Schickel (*op. cit*., p. 117), voudrait que ce soit un des premiers distributeurs approchés par Disney qui aurait demandé le changement de nom. Il s'agit certainement d'un des épisodes de la vie de Disney pour lesquels il existe le plus de versions différentes et, même si la majorité des versions rapportées font naître Mickey dans le train de New York vers Los Angeles, il n'est pas impossible qu'il s'agisse de la version romancée de Walt.

[84] Entretien de Lillian Disney à Isabella Taves, « I Live With a Genius », McCalls, février 1953, p. 104; rapporté dans Neal Gabler, *op. cit*., p. 112.

[85] Neal Gabler, *op. cit*., p. 113.

Charles Lindbergh, Mickey s'attèle à la construction d'un avion et n'hésite pas à mutiler d'autres animaux pour parvenir à ses fins, par exemple en volant sa queue à une dinde. Après de vaines tentatives de séduire Minnie, il finit par l'embrasser de force dans l'avion après quelques vrilles destinées à lui faire peur, une étreinte dont elle se détache en sautant dans le vide (mais le monde des dessins animés étant ce qu'il est, elle parvient bien sûr à se tirer vivante de cette chute en transformant son sous-vêtement en parachute). Le deuxième court-métrage réalisé dans cette série, *The Galoppin' Gaucho*, se rapproche beaucoup plus des contes de fées qui feront la marque de Disney : Mickey y joue le personnage[86] d'un latino-américain qui fait danser Minnie au son d'un rythme latin, mais celle-ci, dans un mouvement fougueux, est malencontreusement propulsée hors de son antre et enlevée par le gros chat qui deviendra un personnage récurrent de la série. S'ensuit un combat à l'épée dont Mickey sort bien sûr vainqueur, et qui se conclut sur le baiser d'amour attendu.

Il faut toutefois savoir que ces deux épisodes sont les premiers mettant en scène Mickey à avoir été *créés*, mais non à avoir été *diffusés*. En octobre 1927, *The Jazz Singer,* le premier long-métrage avec synchronisation sonore, paraissait sur les écrans, et cet événement signerait lentement la mort du cinéma muet. Ainsi, *Plane Crazy* et *The Galoppin' Gaucho* étaient à peine terminés qu'ils tombaient déjà en désuétude. Malgré quelques tentatives peu concluantes des frères Fleischer, le premier film d'animation sonore n'était pas encore paru — ce serait *Dinner Time* de Paul Terry, qui crèverait les écrans en octobre[87]. Mais pour les Walt Disney Productions, qui n'avaient plus de distributeur ni de liquidités, le contexte était difficile, et la faillite paraissait inévitable

---

[86] Il était en effet commun, à cette époque, qu'un personnage joue le rôle d'un autre personnage. Les vedettes de dessins animés étaient pensées un peu à la manière d'acteurs, qui auraient eux aussi un rôle à jouer. Walt voyait Mickey comme un Charlie Chaplin tandis qu'Iwerks avait préféré le concevoir comme un Douglas Fairbanks; il résultait ainsi d'un mélange de ces deux contemporains. Neal Gabler, *op. cit.,* p. 154.

[87] Giannalberto Bendazzi, *op. cit.,* p. 58.

s'ils n'arrivaient pas à assurer leur place dans le marché du cinéma d'animation pendant l'année. Malgré l'embauche d'un représentant à New York et une bonne réception générale, les studios n'arrivaient pas à vendre leur série dans ce marché réticent aux innovations, qui ne savait pas à quoi s'attendre de la révolution sonore : « For a quarter-century Krazy Kat, Koko, Oswald and all the other animated figures had spoken not a word, and cartoon producers feared the tenuous illusion of reality might be destroyed when the characters opened their mouths to speak[88]. » L'ère du cinéma d'animation était-elle officiellement terminée? Le dessin animé resterait-il muet alors que les productions en prise de vues réelles adopteraient le son? Confrontés à ces questions pour le moment sans réponse, les distributeurs hésitaient à s'engager dans l'achat d'une nouvelle série. Dans cette conjoncture, les studios devraient réellement innover s'ils souhaitaient ressortir du lot.

Un des atouts dont ils se sont munis a été le musicien Wilfred Jackson, qui a contribué à l'élaboration d'une trame sonore et d'une manière de synchroniser avec réalisme le son et l'image. Et bien qu'on sache aujourd'hui que les personnages de dessin animé ont droit à une voix, les questionnements des distributeurs se posaient aussi dans le studio d'Hyperion :

> Though audiences expected to hear people talk or sing, they were not initially accustomed to hearing voices from drawings. "Drawings are not vocal," Wilfred Jackson said. "Why should a voice come out of a cartoon character?" Animators were concerned that it would seem unnatural, peculiar, and off-putting, which was one reason why Walt insisted that his sound had to be realistic — in Jackson's words, "as if the noise was coming right from what the character was doing."[89]

Cette conception laissait apparaître une évidence : le mur du son ne pourrait pas simplement être franchi par l'ajout d'un bruitage aux deux courts-métrages déjà

---

[88] Bob Thomas, *op. cit.,* p. 90.

[89] Neal Gabler, *op. cit*., p. 177; les citations de Wilfred Jackson sont tirées d'un entretien qu'il a accordé à Richard Hubler (26 mars 1968, archives de Walt Disney).

terminés; il faudrait, pour prouver aux distributeurs et au grand public que son et image forment une paire, faire un nouveau film dans lequel tous deux se surimposeraient à la perfection — et rapidement, afin de devancer l'industrie. Le scénario de *Steamboat Willie,* où Mickey danse et joue de la musique sur un bateau plutôt que de s'adonner à son travail de matelot, a été réglé en une nuit, et la principale séquence musicale du film était complètement animée en quelques semaines pour permettre des tests de synchronisation[90]. Walt est ensuite parti à New York à la recherche d'un distributeur. Il a finalement conclu une entente avec Pat Powers, une légende du milieu reconnue pour son style managérial agressif, mais qui lui offrait tout ce dont il avait besoin : un contrat à un moment où la plupart ne voulaient même pas lui accorder une rencontre, une technologie sonore de qualité (le Cinephone) et, surtout, la pleine conservation de ses droits sur Mickey, une condition *sine qua non* depuis l'épisode d'*Oswald the Lucky Rabbit*[91]. *Steamboat Willie* a donc été synchronisé avec orchestre, puis accepté par Universal à cette condition : le court-métrage serait d'abord présenté au Colony Theater de New York et, si la réception était favorable, une entente serait signée pour la série[92]. Les deux dernières semaines de novembre 1928, Walt assisterait à chacune des représentations et pourrait voir lui-même son succès se concrétiser, non seulement en salle, mais aussi dans la presse, comme le prouvent ces lignes publiées dans le magazine *Variety* du 21 novembre 1928 : « Not the first animated cartoon to be synchronized with sound effects, but the first to attract favorable attention. This one represents a high order of cartoon ingenuity [...][93]. » Les réactions ont été telles que *Steamboat Willie* est souvent considéré comme le premier film d'animation sonore[94].

---

[90] Neal Gabler, *op. cit*., p. 118.

[91] Richard Schickel, *op. cit.,* p.122.

[92] Neal Gabler, *op. cit*., p. 124.

[93] Cité dans Neal Gabler, *op. cit*., p. 127.

[94] Par exemple, ici, par Richard Schickel : « *Steamboat Willie*, the first Mickey Mouse cartoon to be released and the first cartoon ever to have a sound track ». Richard Schickel, *op. cit.,* p. 50.

Il est vrai que *Dinner Time*, paru quelques semaines plus tôt, n'offrait rien de particulièrement mémorable : la synchronisation y est défaillante, le bruitage manque de réalisme, et la narration, qui n'offre pas d'occasions sonores aussi intéressantes que celle de *Steamboat Willie*, donne à croire qu'elle a été conçue pour un film muet. Il faut d'ailleurs dire que Paul Terry, qui était derrière ce court-métrage produit par les Van Beuren Studios, se brouillerait lui-même avec son associé Amadée J. Van Beuren sur la question du son, qu'il jugeait une frivolité dispendieuse et pour laquelle il n'était pas prêt à investir. Il quitterait le studio en 1929[95]. La toute fin des années 1920 semble ainsi marquer la fin du règne du *cartoon racket* et du conservatisme des formes, au profit des innovations technologiques dont Disney se fera le chantre. En 1937, Leon Schlesinger, fondateur de ce qui deviendra le Warner Bros. Cartoons studio, confirmait d'ailleurs cette assertion en disant : « We're businessmen. Walt Disney's an artist. With us, the idea with shorts is to hit 'em and run. With us, Disney is more of a Rembrandt[96]. » Avec plus de distance critique, Bendazzi juge aussi que c'est Disney, avec *Steamboat Willie* et ce qui s'ensuivrait, qui a forcé l'industrie du cinéma d'animation à se renouveler :

> The advent of sound as well as Walt Disney's extraordinary success completely changed the rules of the game. The older animators found themselves confronted with the choice of either learning up-to-date techniques or retiring. The market expanded and sales revenues and employment increased. In the gloomy years of the Depression, young artists found opportunities in animation, which in turn was enriched by their fresh talent[97].

Les studios connaîtront donc leur âge d'or dans les années 1930, aidés partiellement par la Dépression — qui leur donnait accès à des animateurs de qualité prêts à accepter un maigre salaire —, mais ils amèneront aussi un vent de fraîcheur généralisé dans le

---

[95] Giannalberto Bendazzi, *op. cit.,* p. 58.

[96] Cité dans [s. n.], « Cinema : Mouse and Man », *Time*, 27 décembre 1937, en ligne: http://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,758747-1,00.html (page consultée le 25 août 2019).

[97] Giannalberto Bendazzi, *op. cit.,* p. 54.

cinéma d'animation étatsunien, qui aurait autrement connu un développement beaucoup plus lent.

La création de Mickey Mouse, dont la popularité repose à la fois sur l'inventivité de Walt, les talents d'animateurs d'Iwerks et son apparition dans le premier dessin animé sonore de qualité, est donc à la base des Walt Disney Productions et de leur réputation : « We must never forget that it was all built by a mouse[98] », Walt se plaisait-il à répéter. Mais la souris devenait aussi une arme à double tranchant. On sait qu'Arthur Conan Doyle, lorsqu'il a tenté sans succès de faire mourir son Sherlock Holmes, a dû subir les foudres d'un public qui réclamait le retour d'un personnage auquel il s'était attaché[99]. Or, Mickey Mouse a connu très rapidement lui aussi un succès grandiose auprès du public, notamment parce qu'il était l'une des premières icônes à se retrouver au centre d'une campagne massive de *merchandising* :

> A magazine article in 1930 celebrated the character's birthday by announcing that "what it takes some actors a lifetime to accomplish — Mickey has attained in two short years. For he is, undoubtedly, one of the foremost stars of the talking screen." A raft of articles in this period enshrined the lovable mouse in the pantheon of movie stardom alongside such film greats as Charlie Chaplin, Douglas Fairbanks, Mary Pickford, Gloria Swanson, John Gilbert, Lon Chaney, and Ronald Colman[100].

Une fois la star installée dans ce panthéon, il aurait été bien mal avisé, pour Disney, de s'en débarrasser. Mais cette popularité poussait le public à réclamer du même, alors que le succès de l'entreprise reposait sur sa capacité d'innover. Influencé par le

---

[98] Rapporté dans Robert W. Brockway, « The Masks of Mickey Mouse: Symbol of a Generation », *Journal of Popular Culture,* été 1989, vol. 22, nº 4, p. 25.

[99] Voir Jackie Pennington, « The Curious Death (and Resurrection) of Sherlock Holmes », *The Curious Collection of Barnabas Dire,* 27 décembre 2011, en ligne : https://curiousmatters.wordpress.com/2011/12/27/the-curious-death-and-resurrection-of-sherlock-holmes/ (page consultée le 26 août 2019).

[100] Steven Watts, *op. cit.,* p. 37. Les données de Watts proviennent de coupures de journaux non identifiées de l'année 1931, réunies dans les boîtes PS M14 et PS M17 des archives de Disney situées au Walt Disney Studio de Burbank en Californie.

souvenir de la perte d'Oswald, Walt était aussi réticent à réunir tous ses efforts autour d'un seul personnage[101].

Parallèlement, un débat entre Walt et Carl Stalling, un musicien qui avait été embauché spécifiquement pour prendre en charge le pan musical des dessins animés, motivait la création d'une nouvelle série, qui offrirait l'occasion d'innover sans laisser Mickey de côté. Alors que Walt, formé au dessin et initié à l'ère du muet, jugeait que la trame sonore devait s'adapter à l'image, Stalling croyait que l'image pouvait au contraire venir illustrer la musique[102]. Walt, qui dirigeait les studios en homme seul et n'avait pas l'habitude de souffrir la contestation, a cette fois saisi dans cette divergence d'opinions l'occasion d'expérimenter un nouveau type de cinéma d'animation, sous la direction de Stalling, qui aurait la musique pour élément central : les *Silly Symphonies,* dont le premier épisode, *The Skeleton Dance*, serait porté à l'écran en août 1929, et qui se poursuivrait — en alternance avec les séries mettant en vedette Mickey Mouse, puis Donald Duck, Pluto et Goofy — jusqu'en avril 1939. La série a été extrêmement importante dans le développement d'un style narratif et esthétique propre à Disney, mais elle n'aurait peut-être jamais vu le jour sans l'invention préalable de Mickey Mouse : le nom connu du public, c'était celui de la souris, et non celui du cinéaste. Aussi la série n'a-t-elle été achetée par Universal qu'à partir du moment où les studios ont accepté de la faire présenter par Mickey[103], ce qui s'est d'abord concrétisé par un gros plan de son visage avant les premiers épisodes, puis par la mention « Mickey Mouse presents a Walt Disney Silly Symphony ». L'année suivante, un contrat de 300 $ était signé pour permettre l'ajout du visage de Mickey sur des écritoires et, en 1934, c'est environ 300 000 $, soit un tiers de ses profits, que Disney allait chercher en

---

[101] Neal Gabler, *op. cit*., p. 129.

[102] Steven Watts, *op. cit*., p. 37; Neal Gabler, *op. cit*., p. 129.

[103] Bob Thomas, *op. cit.,* p. 114.

merchandising, une pratique encore marginale à l'époque[104]. La marchandise était principalement à l'effigie de Mickey, mais certaines *Silly Symphonies* se sont aussi vues ainsi matérialisées.

C'est au cours de ces années qu'on peut réellement parler, à l'instar de Janet Wasko, d'un *Classic Disney*. Cette formule nous permet de circonscrire, parmi les très nombreux produits que propose l'entreprise (qui est entre autres à l'origine de *Pulp Fiction,* d'*Armageddon* et de *Scream*, et qui possède la franchise *Star Wars*, le réseau de sport télévisé ESPN, la franchise de superhéros Marvel Entertainment, etc.), ceux qui sont véritablement associés à Disney dans l'imaginaire populaire. Nous traiterons plus abondamment de l'esthétique du *Classic Disney* au chapitre IV, lorsqu'il sera questions des transformations formelles apportées aux contes merveilleux, mais cette définition que lui donne Wasko s'impose d'emblée pour nous permettre de comprendre le tournant qui s'effectue au début des années 1930 :

> [A]fter 1932, there were more closed fantasies with distinct beginnings and usually happy endings. The more structured story lines became moral tales with overt values represented. The changes became especially obvious in some of the Silly Symphonies, which helped to develop the Classic Disney model as well as serve as experiments in technology (sound/color) and aesthetics (animation techniques, movements, etc.). The Classic Disney style came to be typified by light entertainment, punctuated with a good deal of music and humor which revolved mostly around physical gags and slapstick, relying heavily on anthropomorphized (human-like), neotenized (childlike) animal characters[105].

Le *Classic Disney* ne distingue donc pas seulement les « gentilles » productions familiales de l'entreprise de celles qui s'adressent uniquement à un public mûr, mais il vient aussi tracer la ligne entre la préhistoire disneyenne et le moment où le nom des studios est associé à un type de divertissement particulier. Ainsi, ni les *Alice Comedies*,

---

[104] Richard Schickel, *op. cit.,* p. 162.

[105] Janet Wasko, *Understanding Disney. The Manufacture of Fantasy,* Cambridge/Malden, Polity Press, 2001, p. 111.

ni *Oswald the Lucky Rabbit* ne s'inscrivent dans le *Classic Disney*, qui ne renvoie pas tant à l'histoire des studios qu'à un canon qu'ils ont initié, qui fait encore aujourd'hui leur marque et qu'il sera essentiel de garder en tête pour comprendre la resémantisation du conte merveilleux opérée par Disney. Il ne faudrait d'ailleurs pas croire que le *Classic Disney* naît instantanément avec Mickey Mouse et les *Silly Symphonies* : comme on le voit, Wasko le fait débuter en 1932, année de la sortie en salles de *Flowers and Trees*, le premier film couleur de Disney et le premier dessin animé à utiliser la technologie trichrome de Technicolor, pour laquelle il bénéficiera d'une exclusivité de deux ans[106]. Selon Richard Neupert, ce passage à la couleur, que les autres studios étaient réticents à effectuer[107], était impératif dans la lignée des innovations entamées par Disney et pour le maintien de son style caractéristique :

> Up until the move into color, Disney's product was wisely praised for several seemingly contradictory traits: first, as Disney's own marketing discourse emphasized, its product was dedicated to creating a convincing "illusion of life", even in the most unreal realm of the cinema. Second, the cartoons followed classical models of narratively motivated action in which character traits and goals organized the story events, initiating and maintaining a strong emotional attachment and identification for the audience. Finally, Disney's "artistic spectacle" — its attention to detail and stylistic flourishes — presented a third important dimension[108].

Disney, qui, comme on l'a vu, était perçue comme la « Rembrandt de l'animation » par ses concurrents, avait tout intérêt à être la première à innover avec la couleur, d'autant que celle-ci s'arrimait on ne peut mieux avec un style qui avait déjà acquis les rondeurs

---

[106] Neal Gabler, *op. cit*., p. 179.

[107] Neupert explique que les coûts de la couleur pour les films en prise de vues réelles étaient à l'époque faramineux : il prend l'exemple de *Gold Diggers of Broadway* (1930), qui aurait coûté 63 000 $ à faire en noir et blanc, mais dont l'ajout de la couleur a fait grimper les coûts à 451 000 $, seulement pour les copies d'exploitation (*release prints*). Technicolor voyait donc dans les films d'animation, des courts-métrages, un bon créneau pour la promotion de sa technologie à Hollywood. Elle aurait certainement préféré l'appui d'un grand joueur comme Warner Bros ou MGM, toutefois, ces derniers continuaient de voir l'animation comme un secteur marginal et incertain et étaient par conséquent peu enclins à prendre des risques. Richard Neupert, « Painting a Plausible World: Disney's Color Prototypes », Eric Smoodin (dir.), *Disney Discourse. Producing the Magic Kingdom,* New York/Los Angeles, Routledge/AFI Film Readers, 1994, p. 106-107.

[108] *Ibid*, p. 108.

et la mignonnerie naïve qui le caractériseraient. Alors que *Flowers and Trees* était paru en juillet, la dernière *Silly Symphony* en noir et blanc, *Bugs in love,* paraîtrait en octobre, confirmant ainsi la nature plus artistique de la série, alors que *Mickey Mouse,* série comique, serait en noir et blanc jusqu'en avril 1935 (*Mickey's Kangaroo*).

Robert Sklar, sans parler d'un *Classic Disney*, voit lui aussi un tournant qui s'opère en 1932-1933, et qu'il définit par une rupture entre deux mondes : « In the early Mickey Mouse and Silly Symphony films, Disney and his animators created one kind of fantasy world. Then they gave it up, putting in its place *not a fantasy but an idealized world*[109]. » Cette distinction entre monde fantaisiste et monde idéalisé est essentielle à la compréhension de ce qui a fait la marque de Disney, mais surtout de ses contes de fées. Alors que les films précédant 1932 avaient principalement joué, comme la plupart des autres productions animées de l'époque, sur les péripéties burlesques, l'élasticité du corps et la bravade des lois élémentaires de la physique[110], ceux qui instaurent le *Classic Disney* sont caractérisés par une esthétique et des scénarios réalistes. Ce réalisme n'empêche pas les animaux de parler ou de danser, mais il tient compte des limites du corps et d'une logique intrinsèque au monde de l'histoire. Johanne Villeneuve remarque que, si « les cartoons donnent toujours à leurs protagonistes des

---

[109] Robert Sklar, *Movie-Made America. A Cultural History of American Movies,* édition révisée et actualisée, New York, Vintage Books, 1994 [1975], p. 199. Nous soulignons.

[110] Les personnages de dessin animé ont la possibilité, observe Georges Sifianos, de contrevenir aux lois de Newton et de dépasser les limites corporelles relatives à l'élasticité, à l'équilibre, à l'anticipation et au décalage des mouvements (*Esthétique du cinéma d'animation,* Paris/Condé-sur-Noireau, Éditions du Cerf/Éditions Corlet, 2012, p. 105-106). Évidemment, plus on aura recours à ces jeux, plus on délaissera le réalisme au profit de la caricature, et moins le spectateur sera empathique devant ce qui lui est donné à voir. Les premiers dessins animés inspirés de contes merveilleux se situaient principalement de ce côté, et c'est sans doute ce qui explique qu'on ait à ce point retenu le travail post-1932 de Disney en la matière, malgré une abondance d'autres productions.

Les *Alice Comedies,* qui mêlaient prise de vues réelles et animation, étaient à cet égard exemplaires. Les scènes animées faisaient appel à la fantaisie et permettaient à Alice de vivre des aventures improbables, mêlant plusieurs époques, plusieurs lieux, plusieurs mondes, tels qu'une poursuite au Far West, un safari ou une rencontre avec les trois ours de *Boucles d'or.* Bien que le corps d'Alice fût soumis aux lois du monde réel, ce n'était pas le cas de celui de ses adjuvants, qui pouvaient l'aider, par exemple, en se propulsant à une vitesse phénoménale.

moyens rêvés[,] les objets[,] disponibles quand il s'agit de les prendre comme moyens[, ne sont] jamais entièrement accessibles dès qu'il s'agit de les concevoir comme fin[111] ». Ainsi, l'univers du *cartoon* ne répond pas au même vraisemblable que le conte merveilleux, car les lois sur lesquelles il repose ne s'appliquent pas systématiquement; celles de notre monde peuvent dominer de nouveau à tout moment. On sait par exemple que les gags reposaient souvent, dans les séries des compagnies concurrentes et dans les premières de Disney, sur des aspects techniques du dessin animé, à la manière du personnage qui défie la loi de la gravité jusqu'à ce que son regard ne se pose sur le sol[112]. Or, Disney a vraiment atteint, au tournant de 1932, ce qu'il recherchait au moment de faire Oswald : des gags auxquels le personnage ne fait pas que participer, mais qui émanent directement de sa personnalité ou de l'univers dans lequel il évolue.

Les gags eux-mêmes, bien qu'ils soient toujours restés essentiels, ont été relégués à l'arrière-plan dans le *Classic Disney* pour donner le champ libre à une plus grande complexité narrative. C'est ce qui a permis aux *Silly Symphonies* de faire naître des adaptations de contes et de fables qui n'avaient rien à voir avec celles, parodiques, des *Laugh-O-gram* de 1922. Ce qu'ont toujours offert les contes de fées, c'était, pour reprendre le vocabulaire de Sklar, un monde *idéalisé* et non, comme on pourrait le croire, *fantaisiste.* Ce qui arrive dans les contes de fées n'est pas absurde ou surréaliste, ni, surtout, aléatoire : les éléments magiques n'y apparaissent toujours que dans une

---

[111] Johanne Villeneuve, « Vitesse et dématérialisation. Le corps du toon chez Tex Avery », *Cinémas,* vol. 7, n[os] 1-2, automne 1996, p. 64.

[112] L'invention de ce gag, qu'on a repris invariablement et qui est directement associé au dessin animé, est d'ailleurs le résultat d'une simple erreur technique, comme le rappelle Schickel : « The repeal of the law of gravity had occured in Raoul Barre's atelier as early as 1917. He was then producing the Mutt and Jeff series and one of his teams was doing an Alpine sequence in which Mutt was to be shown leaning against a guard rail with a steep drop below. A careless cameraman forgot to place the cell containing the rail before his camera, and so the character appeared, in the rushed, to be leaning on thin air. Barre, who was French and formal, was not amused, but his American gagmen laughed to see such a sight. Before long cartoon characters were walking on air, on the ceilings, anywhere they might get a laugh, and, of course, the basic device is still much used today. » Richard Schickel, *op. cit.,* p. 100.

seule optique, qui vise à faire triompher le bien. Ce manichéisme est aussi à la base de la logique narrative du *Classic Disney,* dont il n'est jamais très difficile de tirer une moralité. Dans les titres qui précèdent 1933, seuls *Mother Goose Melodies* [1931] et *The Ugly Duckling* [1931] retiennent notre attention dans la catégorie des récits traditionnels, mais il ne s'agit pas encore de contes qui portent la marque de Disney : le premier est une réunion de diverses *nursery rhymes* sans schéma narratif développé, et le deuxième, une adaptation très libre du conte d'Andersen où le vilain petit canard, qui est cette fois bel et bien un canard, a pour mère une poule qui le rejette jusqu'à ce qu'il sauve ses poussins dans un acte héroïque. À partir de 1933, toutefois, on observe un intérêt plus marqué pour des courts-métrages qui reprennent assez fidèlement des récits déjà connus : *Three Little Pigs* (1933)[113], un conte anglo-saxon du XIX^{e} siècle; *The Pied Piper* (1933), la légende du *Joueur de flûte de Hamelin* telle que transcrite par les frères Grimm; *The Grasshopper and the Ants* (1934), une fable d'Ésope reprise par Lafontaine; *The Wise Little Hen* (1934), l'histoire de *La petite poule rousse*, un conte d'origine russe popularisé aux États-Unis par Jessie Willcox Smith; et *The Tortoise and the Hare* (1935), une autre fable d'Ésope/Lafontaine. Mais le conte qui illustre le mieux la distinction entre le *Classic Disney* et l'époque qui le précède, c'est certainement *The Ugly Duckling* (1939), qui porte le même nom que le court-métrage de 1931, mais constitue cette fois une version juste et émouvante du conte d'Andersen : il suffit de comparer les deux films pour voir l'évolution de la signature disneyenne, tant sur le plan narratif, qui ne repose plus sur l'ajout systématique de gags et vise au contraire à susciter l'empathie du spectateur, que sur le plan esthétique, le dessin correspondant cette fois au style en « o » qui fait la marque de Disney.

---

[113] L'extrême popularité de ce court-métrage entraînera la réalisation de deux suites, *The Big Bad Wolf* (1934) et *Three Little Wolves* (1936), qui font intervenir le conte du *Petit chaperon rouge* et le *nursery rhyme Little Bo Beep Has Lost her Sheep.* On devine toutefois qu'il s'agit d'adaptations très libres et parodiques.

Les années 1930 seraient, comme on l'affirme souvent, l'« âge d'or » (*golden age*) des studios Disney, lesquels remportent chaque année, de 1932[114] à 1939, l'Academy Award du meilleur court-métrage d'animation et assistent à un engouement toujours grandissant pour leur personnage emblématique : Mickey Mouse. Le Mickey Mouse Club avait déjà un million de membres en 1931[115]. La consécration réside toutefois bien sûr dans la sortie de *Snow White and the Seven Dwarfs,* qu'on considère généralement comme le premier long-métrage d'animation en couleur[116], qui a valu à Disney non seulement un Academy Award, mais également un trophée spécialement conçu pour le film, constitué d'un Oscar de la grandeur habituelle et de sept statuettes plus petites, montées sur un socle en forme d'escalier[117]. Le film n'a cependant pas été facile à réaliser, car Disney, qui réinvestissait dans la production un pourcentage élevé des profits générés par ses courts-métrages, a dû convaincre les banquiers, réticents à financer ce qui était alors appelé à Hollywood le « délire de Disney » (« *Disney's Folly* [118] »). De plus, l'idée du long-métrage d'animation provoquait certaines inquiétudes qu'il faudrait calmer, notamment celle qu'un long film d'animation n'arriverait pas à retenir l'attention du public. Le genre consistait en effet traditionnellement en une série de gags liés par une ligne narrative ténue; cela, Disney avait bien l'intention de le pallier, et avait déjà fait ses preuves en ce sens avec des

---

[114] C'est à partir de 1932 que les Academy Awards ont créé une catégorie « Short Subjects, Cartoons ». Il ne semble pas abusif de croire que cette catégorie a de prime abord été créée pour récompenser *Flowers and Trees*, en compétition cette année-là contre *Mickey's Orphans*, un autre film des Walt Disney Productions, et *It's Got Me Again!* des Leon Schlesinger Productions, dont la qualité n'est pas en mesure de rivaliser avec celle du premier court-métrage en Technicolor trichrome.

[115] Bob Thomas, *op. cit.,* p. 106.

[116] Certains attribuent plutôt ce titre à *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (1926) de Lotte Reiniger, un long-métrage allemand qui avait déjà utilisé la couleur pour ses arrière-plans, au-dessus desquels se détachaient des silhouettes noires donnant vie à un récit tiré des *Mille et une nuits*. Si on l'a aujourd'hui presque oublié, c'est entre autres parce que la plupart des cellulos ont été perdus, et qu'il a fallu attendre 1999 pour accéder à une restauration. On peut toutefois se demander si ce film, qui recourt à la technique du théâtre d'ombres, correspond à ce qu'on entend aujourd'hui par « en couleur ».

[117] Bob Thomas, *op. cit.,* p. 145.

[118] Bob Thomas, *op. cit.,* p. 139.

scénarios plus intéressants, de manière générale, que ceux des entreprises concurrentes. Il restait néanmoins à convaincre les banquiers, puisque les coûts de production augmentaient constamment : alors que Walt croyait dans un premier temps que le film coûterait 250 000 $ à réaliser et exigerait huit mois de travail[119], le budget total s'est finalement élevé à quelque 2 000 000 $, après trois ans d'élaboration. Les banquiers, de même que la communauté hollywoodienne, ont néanmoins été confondus : en mai 1939, le film deviendrait le plus payant de l'histoire du cinéma, avec 6 700 000 $ de profits, sans compter l'argent généré par la vente de plus de deux mille produits dérivés différents[120]. Une nouvelle façon de faire du cinéma avait vu le jour, et la production de longs-métrages d'animation deviendrait un nouveau secteur important des studios Disney : entre 1940 et 1959, on en produirait quinze[121], un rythme qui ralentirait au cours des décennies 1960 et 1970 — notamment en raison du désintérêt de Walt pour la production à partir de la création de Disneyland (1955), et de sa mort en 1966 — et ne reprendrait qu'au milieu des années 1980. Ces quinze longs-métrages sont principalement des adaptations de récits préexistants; lorsqu'ils ne le sont pas entièrement, ou bien ils le sont partiellement, comme *Fantasia*, qui s'inspire du poème de Johann Wolfgang von Goethe *Der Zauberlehrling* (1797) pour son segment « The Sorceror's Apprentice », ou bien ils sont plutôt une série de courts-métrages amalgamés dans un semblant de trame narrative, comme *The Three Caballeros*. Le fait que *Fantasia*, le troisième film à avoir été réalisé, ait été audacieux sur le plan narratif (il s'agissait d'y illustrer la musique des plus grands compositeurs) et se soit avéré un échec, tant au Box Office qu'auprès de la critique, a certainement joué un rôle dans le

---

[119] Richard Schickel, *op. cit.,* p. 170.

[120] Neal Gabler, *op. cit*., p. 277. Selon l'Internet Movie Database, les profits générés par *Snow White* au Box Office (États-Unis) s'élèvent à 184 925 485 $. « Snow White and the Seven Dwarfs », Internet Movie Database, en ligne : http://www.imdb.com/title/tt0029583/ (page consultée le 29 juillet 2019).

[121] *Pinocchio* (1940), *Fantasia* (1940), *Dumbo* (1941), *Bambi* (1942), *Saludos Amigos* (1942), *The Three Caballeros* (1944), *Make Mine Music* (1946), *Fun and Fancy Free* (1947), *Melody Time* (1948), *The Adventures of Ichabod and Mr. Toad* (1949), *Cinderella* (1950), *Alice in Wonderland* (1951), *Peter Pan* (1953), *Lady and the Tramp* (1955), *Sleeping Beauty* (1959).

choix des scénarios plus conventionnels qui suivraient. Alors que l'objectif du film était de réunir les amateurs d'animation (un art populaire) et de musique classique (un art « de l'élite ») autour d'un même produit, certains critiques avaient plutôt l'impression que « Mr. Disney's noble and highly provocative experiment separated certain lovers of the respective arts rather than united them[122] ». Walt finirait lui-même par se rallier à l'opinion de ses détracteurs. Il renierait *Fantasia* pour se contenter d'offrir au public ce qu'il aimait et exigeait[123], et qui correspondait principalement aux adaptations de récits déjà connus et appréciés, comme les romans de Lewis Carroll (pour *Alice in Wonderland*) ou de James Matthew Barrie (pour *Peter Pan*), mais aussi bien sûr les contes de Perrault, qui inspireraient *Cinderella* et *Sleeping Beauty.* À travers tout cela, la production de films en prise de vues réelles se glisserait aussi dans le mandat de l'entreprise.

1.6 La fin de l'âge d'or

Les années 1940 ont constitué une période moins faste pour Disney. Elles s'ouvraient non seulement sur la déception liée à *Fantasia*, mais aussi sur la frustration généralisée des animateurs, qui étaient de plus en plus agacés par le pouvoir décisionnel unilatéral de Walt, des conditions de travail qui laissent à désirer et une faible liberté artistique. Ils ont tenté de se syndiquer auprès de la Screen Cartoonists Guild, ce qui a marqué une période de grandes tensions dans l'entreprise et révélé un pan plus sombre d'une personnalité qu'on s'était jusque-là contenté d'acclamer comme artiste et comme *self-made man*. Alors que Walt avait auparavant toujours donné l'impression d'être un enfant dont le travail n'était que le jouet préféré, les propos réunis par Schickel au sujet de la grève montrent une figure paternelle autoritaire : « The strike was a psychological

---

[122] Olin Downes, « Fantasia Discussed from the Musical Standpoint – Sound Reproduction Called Unprecedented », *New York Times,* 14 novembre 1940, p. 28; rapporté dans Neal Gabler, *op. cit.,* p. 342.

[123] Neal Gabler, *op. cit*., p. 344.

revolt against the father figure. We were disappointed in him, in the promise of the big happy studio where everyone would be taken care of[124]. » Ou encore, dans la même lignée : « Daddy wouldn't talk to us. We had the feeling that if he'd really listen to us, the dream of the paradise for artists would have come true[125]. » Obstiné, c'est finalement en quittant Hollywood que le bon père parviendrait à faire cesser la grève, en laissant le soin à d'autres de négocier avec ses enfants. La grève s'est réglée au moment où il faisait un voyage de six semaines en Amérique latine avec quelques autres membres du studio afin de préparer *The Three Caballeros,* mais elle lui aura arraché quelques bons animateurs[126]. Elle aura aussi scellé les convictions anticommunistes de Walt, à l'origine de sa réputation de délateur auprès du Federal Bureau of Investigation (FBI). Si les origines et la nature exacte de ses relations avec le FBI sont encore incertaines[127], on sait à tout le moins qu'il a accepté de témoigner devant le House Un-American Activities Committee (HUAC), et que son témoignage, dans lequel il mentionnait quelques noms, aurait donné un poids supplémentaire à la liste noire d'Hollywood déjà en place[128]. De manière générale, ses propos devant l'HUAC semblaient viser à protéger la réputation de l'entreprise en laissant entendre que, s'il y avait bel et bien eu des communistes dans le studio, soit ceux qui auraient été à l'origine de la grève, cette époque était révolue. Ses commentaires, comme le

---

[124] Rapporté dans Richard Schickel, *op. cit.*, p. 256.

[125] *Ibid*.

[126] Parmi ceux-ci, on compte Dave Hilberman, Zachary Schwartz et Stephen Bosustow, qui se sont rassemblés autour d'un projet à l'origine de la United Productions of America (UPA), une compagnie d'animation qui deviendrait en quelque sorte « l'anti-Disney », en privilégiant une simplicité de formes, une animation concentrée sur un seul personnage — voire sur une seule partie d'un personnage — et des scénarios plus absurdes et souvent explicitement destinés aux adultes. Giannalberto Bendazzi, *op. cit.,* p. 131.

[127] Alors que Mark Eliot la situe aussi tôt qu'au début des années 1940 (*Walt Disney. Hollywood's Dark Prince,* New York, Birchlane Press, 1993, p. 165), Steven Watts mentionne plutôt que « in the 1950s, he developed a cordial, distant relationship with the Federeal Bureau of Investigation and its director, J. Edgar Hoover », notamment en accordant au FBI un accès complet au site de Disneyland (Steven Watts, *op. cit*., p. 349). C'est Eliot qui, parmi les biographes, s'est le plus concentré sur ce pan de la vie de Walt, mais ses thèses restent largement controversées.

[128] Janet Wasko, *op. cit.,* p. 18.

montre sa réponse à la question « What is your personal opinion of the Communist Party, Mr. Disney, as to whether or not it is a political party? », ne semblent pas découler d'une connaissance particulière du mouvement communiste, et se présentent plutôt comme une position nationaliste :

> Well, I don't believe it is a political party. I believe it is an un-American thing. The thing that I resent the most is that they are able to get into these unions, take them over, and represent to the world that a group of people that are in my plant, that I know are good, one-hundred-percent Americans, are trapped by this group, and they are represented to the world as supporting all of those ideologies, and it is not so, and I feel that they really ought to be smoked out and shown up for what they are, so that all of the good, free causes in this country, all the liberalisms that really are American, can go out without the taint of communism. That is my sincere feeling on it[129].

Le reste du témoignage, à l'image de cet extrait, vise surtout à faire l'apologie des studios, dont les employés auraient été « at the present time [...] one-hundred-percent American », et de l'industrie en général, « made up of good Americans, just like in [his] plant, good, solid Americans[130] ».

De manière générale, le champ politique ne paraît pas avoir revêtu une grande importance dans la vie de Walt, et, si les films de Disney reflètent certaines valeurs qui peuvent être associées aux convictions républicaines, ils ne semblent pas, outre les films de propagande réalisés pendant la Deuxième Guerre mondiale pour le compte des gouvernements canadien et américain[131], avoir été volontairement pensés de manière à intégrer un message politique. Selon Richard Schickel,

---

[129] « The Testimony of Walter E. Disney before the House Committee on UnAmerican activities », 24 octobre 1947, rapporté intégralement dans Danny Peary et Gerald Peary, *The American Animated Cartoon: A Critical Anthology,* New York, E. P. Dutton, 1980, p. 95.

[130] Danny Peary et Gerald Peary, *op. cit.,* p. 93-94.

[131] Voir, à ce sujet : Jason Lapeyre, *Mickey Mouse and the Nazis. The Use of Animated Cartoons as Propaganda During World War II*, mémoire de maîtrise en analyse filmique et télévisuelle, York, Université York, 2000, 166 f.; Sébastien Roffat, *Animation et propagande. Les dessins animés pendant la Seconde Guerre mondiale,* Paris, l'Harmattan, 2005, 325 p.; et Richard Shale, *Donald Duck Joins Up. The Walt Disney Studio During World War II,* Ann Arbord, UMI Research Press, 1982, 183 p.

> the political conservatism for which he was often attacked by liberal commentators and praised by conservatives was no more than an acting out of an instinctive feeling about life and society, very much on the order of the other fairly simple, even primitive, ideas that formed his work[132].

Après l'observation presque unanime, de la part des critiques, d'une allégorie de la Dépression dans *Three Little Pigs,* Walt offrait toujours la même réponse à ceux qui lui demandaient si elle était volontaire : « We just try to make a good picture. And then the professors come along and tell us what we do[133]. » Et lorsqu'on s'enquérait d'une éventuelle carrière politique, il se contentait de répondre : « I don't even want to be President of the United States. ...I'd rather be the benevolent dictator of Disney enterprises[134]. » Cette attitude est assez conséquente avec le parcours de *self-made man* de Walt, qui s'accompagne souvent d'une glorification du capitalisme — le succès de l'individu devant être interprété comme la preuve que le système fonctionne bien — et d'un désir de tenir l'État à l'écart des ambitions individuelles. Ainsi, Gabler remarque que le désintérêt de Walt pour la politique allait de soi, dans la mesure où « politics was the outside world, the world that Walt had built his studio to protect himself from[135] ». Cette analogie revêt un sens d'autant plus véridique quand on pense non plus aux studios, mais aux parcs thématiques, qui deviendraient de véritables mondes à part, des lieux d'exil temporaire.

1.7 L'EXIL DU MONDE

Le désir de Walt de créer son propre parc d'amusement, si on en croit les propos de Rudy Ising, un ancien employé de Laugh-O-gram, serait né avant même son arrivée à Hollywood. Lors d'une visite à l'Electric Park de Kansas City, il lui aurait confié :

---

[132] Richard Schickel, *op. cit.,* p. 157.

[133] Cité dans [s. n.], « Cinema : Mouse and Man », *op. cit.*

[134] Cité dans Richard Schickel, *op. cit.,* p. 158.

[135] Neal Gabler, *op. cit*., p. 447.

« One of these days I'm going to build an amusement park — and it's going to be clean[136]! » Cette ambition a été renforcée lorsqu'il a visité un parc similaire avec sa famille, auquel il reprochait de n'avoir rien prévu pour les adultes[137]. À la fin des années 1940, il avait déjà élaboré une exposition à petite échelle, destinée à être présentée dans les grands magasins, qui racontait l'histoire des États-Unis en faisant appel à des personnages mécanisés et qui se serait appelée « Disneylandia » ou « Walt Disney's America ». En 1948, ces idées ont été incorporées, toujours sur papier, à un projet plus vaste, et, en 1953, Disneyland commençait à prendre forme, avec une étude de faisabilité et la décision d'un site propice, à Anaheim. Les Walt Disney Productions se sont montrées assez froides à l'idée d'investir dans le projet, et Walt a dû fonder les WED Enterprises — un nom formé à partir de ses initiales —, afin de se détacher du studio géré par son frère Roy, ce qui lui laisserait une plus grande liberté d'action. Les productions détiendraient néanmoins 34,5 % du parc dans un premier temps, en proportion égale avec ABC-Paramount[138]. La collaboration avec ces deux joueurs était cruciale, car il s'agissait d'élaborer une stratégie convergente où les films et la télévision feraient la promotion de Disneyland autant que Disneyland ferait la promotion de ces derniers.

C'est d'ailleurs pourquoi, à partir d'octobre 1954, l'émission *Disneyland,* qui deviendrait *Walt Disney presents* (1958-1961), a fait son apparition sur les ondes d'ABC[139]. Alors que la plupart des producteurs hollywoodiens voyaient une menace en la popularité grandissante de la télévision, Disney a plutôt perçu dans ce nouveau média l'occasion de donner une deuxième vie à ses courts-métrages animés, en plus de

---

[136] Cité dans Charles Solomon, *The History of Animation. Enchanted Drawings,* New York, Alfred A. Knopf, 1989, p. 191.

[137] Neal Gabler, *op. cit*., p. 484.

[138] Steven Watts, *op. cit*., p. 384-385.

[139] L'émission passerait ensuite aux ondes de NBC en changeant une nouvelle fois de titre pour *Walt Disney's Wonderful World of Color* (1961-1969).

proposer du nouveau matériel (comme la populaire série *Davy Crocket*) tout en faisant la promotion du parc à venir. L'émission s'ouvrait sur quelques publicités proposées par la fée Clochette — telles, dans le premier épisode, celles d'American Motors et du beurre d'arachides Peter Pan de Derby Foods, mais surtout du parc Disneyland à venir — et présentait ensuite Walt, dont la présence rassurante à l'écran garantissait la cohérence de l'ensemble.

Le parc ouvrirait le 17 juillet 1955, et reposerait sur un soin méticuleux à ce que rien ne puisse intervenir de l'extérieur pour modifier l'expérience du visiteur. Par exemple, un talus de 4,5 mètres a été installé tout autour afin que la ville ne soit pas visible de l'intérieur, et les lignes téléphoniques ont été enterrées sous le site — une innovation pour l'époque — afin qu'aucun poteau ne soit visible[140]. Le territoire de Disneyland se trouve donc physiquement isolé, et on évite au maximum le rappel du quotidien. Entrer à Disneyland, c'est pour ainsi dire entrer dans un autre monde, un *monde idéalisé* à la manière du *Classic Disney*. C'est d'ailleurs une expérience narrative que propose le parc, au même titre que les films, les émissions et les livres de l'entreprise, quoique par le biais d'un procédé interactif. Le récit qui s'offre aux « invités » (*guests*[141]), est le même pour tous, car il y a jusqu'aux transgressions possibles à l'itinéraire proposé qui sont sont calculées par les « *imagineers*[142] ». Le parc était conçu de manière qu'on ne puisse y accéder que par Main Street, U.S.A., une rue évoquant la nostalgie des petites villes du XIX^{e} siècle, et qui aurait été inspirée à Walt par la rue principale de

---

[140] Richard Schickel, *op. cit.,* p. 326.

[141] Il n'est en effet pas question de « clients » à Disneyland, mais d'« invités », de la même manière qu'il n'y a pas d'« employés », mais seulement des « *people specialists* » (Richard Schickel, *op. cit.,* p. 317). Cette constitution de néologismes aide à éliminer les contraintes du quotidien, économiques notamment, en faisant glisser les interactions qui tiendraient normalement d'une norme du marché vers la norme sociale. Voir à ce sujet Dan Ariely, « The Cost of Social Norms », *Predictably Irrational. The Hidden Forces That Shape Our Decisions,* édition augmentée et révisée, New York, HarperCollins, coll. « Perennial », 2010 [2008], p. 75-102.

[142] Ce terme, un autre néologisme disneyen, renvoie aux ingénieurs et autres créateurs chargés de penser les mécanismes derrière les produits qu'offre Disney.

Marceline[143]. À gauche, on trouvait Adventureland, qui proposait principalement une croisière dans une jungle faite de véritables plantes tropicales et d'animaux exotiques robotisés, puis, un peu plus loin, Frontierland, qui permettait de suivre le parcours des pionniers sur la frontière américaine et de s'incarner entre autres dans le monde de Tom Sawyer et des peuples autochtones — d'un point de vue, faut-il le préciser, pour le moins « romancé » selon les perceptions de l'époque. À droite, Tomorrowland proposait des activités axées sur l'avenir et les progrès scientifiques et enfin, tout droit, Fantasyland s'organisait autour du château de La belle au bois dormant (bien que *Sleeping Beauty* paraîtrait trois ans et demi plus tard), avec des activités basées sur *Mickey Mouse, Snow White and the Seven Dwarfs, Alice in Wonderland, Peter Pan,* et d'autres productions disneyennes. Tout, jusqu'aux poubelles, devait être visuellement attrayant et s'arrimer à la thématique du lieu, et il arrivait à Walt de demander à ce qu'on enlève un arbre, par exemple, sous le prétexte qu'il était « out of character[144] ». C'est avec une vision de cinéaste que Walt supervisait la construction de Disneyland.

Ce ne serait d'ailleurs pas son seul projet. Frustré de devoir se heurter à certaines lois municipales et de voir divers établissements touristiques s'installer en périphérie de Disneyland, Walt élaborait déjà en 1959 l'idée d'ouvrir un nouvel espace en Floride, projet qui commencerait à se concrétiser entre 1963 et 1965 avec l'achat de plus de 27 000 acres de terres près d'Orlando. Le lieu devait accueillir Disney World, mais pas celui qui nous vient d'emblée à l'esprit :

> The truth was that Walt wasn't especially interested in building another amusement park in Disney World, as the new complex was to be called, and when Roy formed a central committee to set general strategy for the park, Walt was not even a member. Walt has already built a park, and as Roy told one journalist, "Walt instinctively resists doing the

[143] Steven Watts, *op. cit*., p. 22.

[144] Bob Thomas, *op. cit.,* p. 264.

> same thing twice. He likes to try something fresh". What he had not done […] was create an entire urban environment from scratch: a perfect city[145].

Cette ville devait s'appeler l'Experimental Prototype Community of Tomorrow (EPCOT) — à distinguer de l'actuel Epcot Center[146] — et a germé dans l'esprit de Walt en 1964, alors qu'il collaborait avec General Electric et Ford à l'occasion de la New York World's Fair. La ville, qui est pensée pour mêler de véritables résidents (au nombre de vingt mille) à une sorte de parc thématique visant à attirer des millions de touristes, a été décrite ainsi par Walt dans le *Florida Film*, un documentaire réalisé en 1966 :

> EPCOT will be an experimental city that would incorporate the best ideas of industry, government, and academia worldwide, a city that caters to the people as a service function. It will be a planned, controlled community, a showcase for American industry and research, schools, cultural and educational opportunities. In EPCOT there will be no slum areas cause we won't let them develop. There will be no landowners and therefore no voting control. People will rent houses instead of buying them, and at modest rentals. There will be no retirees; everyone must be employed. One of the requirements is that people who live in EPCOT must help keep it alive[147].

L'enthousiasme de Walt laisse perplexe. Tout d'abord, on peut se demander en quoi consistent les « best ideas of government » auxquelles il fait allusion, puisqu'il s'agit certes d'une notion subjective. Il en va bien sûr de même, quoique dans une moindre mesure, en ce qui concerne les idées de l'industrie et de l'institution académique. La notion de « slum area » est elle aussi plutôt vague : à partir de quel stade un quartier est-il considéré comme pauvre? Et quelqu'un qui deviendrait pauvre serait-il expulsé du quartier? De quelle manière se serait-on assuré que tous puissent travailler?

---

[145] Neal Gabler, *op. cit*., p. 608; les propos de Roy Disney rapportés par Gabler sont tirés de Peter Bart, « Walt Disney Eyes a 2nd Disneyland », *New York Times,* 3 juillet 1964, p. 13.

[146] Il s'agit ici d'un des parcs thématiques de Walt Disney World, qui a ouvert ses portes en 1982 et dont les technologies constituent la trame de fond.

[147] Cité chez Alexander Wilson, « The Betrayal of the Future: Walt Disney's Epcot Center », Eric Smoodin (dir.), *Disney Discourse. Producing the Magic Kingdom,* New York/Los Angeles, Routledge/AFI Film Readers, 1994, p. 118.

Toutes ces questions restent en suspens, parce que Walt est mort avant de pouvoir concrétiser ce projet, que Roy Disney et ses collègues ont finalement restreint au parc thématique, renommé Walt Disney World en guise d'hommage. EPCOT a depuis servi d'inspiration à l'actuelle ville de Celebration, qui a ouvert ses portes en 1996 sous l'égide de la Walt Disney Company[148], mais le projet initial a été substantiellement modifié pour créer une ville axée beaucoup plus sur la glorification du passé que tournée vers l'avenir. En ce qui concerne la mort de Walt, le 15 décembre 1966, elle est survenue au terme d'une année qui a été occupée non seulement par le travail, mais aussi par une longue liste de problèmes de santé, dont les principaux concernaient une vieille blessure de polo, un cancer du poumon et une maladie rénale, mais qui comprenait aussi des sinusites chroniques, des rhumes et des pneumonies[149]. Il n'aura pas pu réaliser les projets qu'il avait en tête, mais aura eu une influence considérable — qu'on l'acclame ou la condamne — sur l'art de raconter une histoire. Lorsque Lyndon Johnson lui a remis en 1964 la Medal of Freedom, la plus prestigieuse reconnaissance civile étatsunienne, elle était marquée de ces termes : « Artist and impresario, in the course of entertaining an age, Walt Disney has created an American folklore[150]. »

Walt Disney est-il réellement à l'origine d'un folklore? Il nous faudra garder cette question à l'esprit, mais nous pouvons pour l'instant affirmer sans crainte de nous tromper qu'il est à l'origine d'un *moment* du conte, moment nécessaire à son évolution, et qui dépasse l'œuvre d'auteur. Vers la fin de sa vie, Walt dira :

> Disney is a thing, an image in the public mind. Disney is something they think of as a kind of entertainment, a kind of family thing, and it's all wrapped up in the name of Disney. […] I'm not Disney anymore. I used to be Disney, but now Disney is something

---

[148] Voir à ce sujet Douglas Frantz et Catherine Collins (*op. cit.,* 352 p.).

[149] Bob Thomas, *op. cit.,* p. 340.

[150] *Ibid*., p. 328.

> we've built up in the public mind over the years. It stands for something, and you don't have to explain what it is to the public[151].

Après sa mort, toutefois, le nom « Disney » englobera encore beaucoup d'autres choses, d'autres noms, et sa signification fluctuera au cours des années. Roy Disney et son équipe managériale, par exemple, maintiendront la ligne directrice de l'entreprise jusqu'en 1971. Il s'agira d'une sorte d'époque *statu quo* — mais qu'est-ce qu'un *statu quo* dans une entreprise qui se fondait jusque-là sur un constant désir d'innover? Le nom de Disney perdra ensuite de son lustre entre les années 1971 et 1983, alors que les investissements de la nouvelle équipe concernaient de plus en plus l'immobilier et les parcs thématiques, et de moins en moins les films : au début des années 1980, Disney possédait moins de 4 % du box-office[152]. En mars 1984, une nouvelle équipe, avec à sa tête Michael Eisner, s'installait en même temps que de nouveaux investisseurs. Cet événement marquerait un retour à l'innovation et au *Classic Disney*, avec le succès de nouveaux films basés sur des contes (*The Little Mermaid* [1989], *Beauty and the Beast* [1991] et *Aladdin* [1992]). Ce serait aussi toutefois, résultat d'une époque, le début d'une ère orientée vers l'incessante poursuite du profit, que Walt aurait sans doute désapprouvée. Disney est aujourd'hui le résultat de tout ça, et souvent la cible d'opinions un peu trop tranchées : alors que certains la démonisent pour les messages qu'elle envoie ou son recours indirect aux *sweatshops*, « many feel that the Disney company is somehow unique and different from other corporations, and its products are seen as innocent and pleasurable[153] ». Cette incursion dans la vie de Walt Disney et de l'époque qui a vu naître non seulement *Snow White and the Seven Dwarfs, Cinderella* et *Sleeping Beauty*, mais aussi leur matérialisation à travers Disneyland et les produits dérivés, nous permettra d'aborder leur resémantisation en nous rapportant à leur contexte d'émergence. Mais il y a aussi, sous le nom de Disney, ceux de tous ces

---

[151] Bob Thomas, *op. cit.,* p. 279.

[152] Janet Wasko, *op. cit.,* p. 31.

[153] Janet Wasko, *op. cit.,* p. 3.

artistes, conteurs et illustrateurs qui ont inspiré les films à venir, que ce soit en leur nom ou, au fil des siècles, par la tranmission orale. C’est à cette histoire qu’il est maintenant temps de nous intéresser.

CHAPITRE II

LA SÉLECTION, PREMIÈRE ÉTAPE DE LA TRANSFORMATION

« Nous voulons croire que nos vies ont un sens objectif, et que la portée de nos sacrifices va au-delà des histoires que nous nous racontons. En vérité, pourtant, la vie de la plupart des gens n'a de sens qu'à travers le réseau des histoires qu'ils se racontent[1]. »

- Yuval Noah Harari

« [L]a vie d'une œuvre consiste en une actualisation qui dure, non pas toutefois dans la mesure où elle resterait conforme à son état "originel", mais au contraire dans la mesure où elle se déploie de façon transductive entre les individus, les publics, les époques et les cultures, ne se répétant jamais sans multiplier ses variations, comme un germe polyvalent capable d'induire une cristallisation différente dans toutes les eaux mères qu'il visiterait — telle qu'en elle-même l'éternité la change perpétuellement, toujours vivante parce que toujours actualisable à des contextes différents[2]. »

- Yves Citton

---

[1] Yuval Noah Harari, *Homo Deus. Une brève histoire de l'avenir,* traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Albin Michel, 2017 [2015], p. 164.

[2] Yves Citton, « Actualisation », *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2017 [2007], p. 403.

Pour comprendre les transformations par lesquelles sont passées les versions disneyennes de *Blanche Neige*, de *Cendrillon* et de *La Belle au bois dormant*, il paraît à priori tentant de les comparer aux hypotextes dont ils se réclament, c'est-à-dire au *Sneewittchen* définitif des frères Grimm pour la première, et aux contes de Perrault pour les deux autres. C'est à cet exercice que se sont déjà consacrés, souvent brillamment, les travaux de nombreux chercheurs issus de domaines aussi vastes que les études littéraires, cinématographiques, folkloriques, théologiques et féministes, pour n'en nommer que quelques-uns. L'objectif que nous poursuivons, rappelons-le, n'est pas d'ajouter notre pierre à l'édifice de ces travaux comparatistes, mais d'observer comment s'opère chez Disney une resémantisation du conte merveilleux populaire, ce qui commande un retour aux sources. Nous ne souhaitons pas seulement comprendre comment la perception générale qu'on a de *Cendrillon*, par exemple, diffère de celle qu'on en avait après Perrault, mais plutôt suivre le filon qui nous mène des origines nébuleuses du genre à sa conception actuelle. Il faudra par conséquent détailler les étapes par lesquelles le conte merveilleux populaire s'est rendu jusqu'à Disney, dans un processus qui sous-tend lui-même plusieurs resémantisations. Si de nombreux chercheurs se sont intéressés aux différences entre les contenus narratifs des films de Disney et celui des œuvres littéraires dont ces derniers se réclamaient, on n'a pas suffisamment cherché jusqu'ici à comprendre l'importance de la sélection de ces œuvres. Perrault et les Grimm, bien qu'ils aient rempli un rôle essentiel dans la diffusion du conte merveilleux, n'étaient pas les premiers à en proposer des transcriptions littéraires, et les raisons de leur notoriété mériteront d'être explorées dans ce chapitre. Leurs prédécesseurs italiens, Giovanni Francesco Straparola et Giambattista Basile, de même que de nombreuses femmes de lettres françaises contemporaines de Perrault et associées à la mode des salons auront ouvert la voie aux transcriptions des contes merveilleux en Occident, une pratique qui s'observait déjà en Asie depuis minimalement le IX^{e} siècle. Les transcriptions n'apparaissent d'ailleurs elles-mêmes que comme la pointe de l'iceberg pour le conte merveilleux, dont les origines orales ne pourront sans doute jamais être tracées avec certitude, mais qu'on

présume remonter à plusieurs millénaires. C'est cette trajectoire historique que nous parcourrons ici dans un premier temps, avant d'observer plus attentivement les cas de *Blanche Neige*, de *Cendrillon* et de *La Belle au bois dormant*.

Deux questions guideront notre exploration et trouveront réponse dans ce chapitre : d'abord, pourquoi Disney a-t-il retenu les versions de Perrault et des frères Grimm, plutôt que de puiser divers motifs au sein de l'immense bassin de contes folkloriques auxquels les transcripteurs ont permis l'accès? Pour y répondre, nous devrons nous demander plus largement pourquoi on privilégiait déjà ces versions en Occident, avant Disney. Ensuite, pourquoi Disney a-t-il opté pour l'adaptation filmique de ces trois contes populaires plutôt que pour celle, par exemple, du *Petit Poucet* ou du *Vaillant petit tailleur*? Les trois contes qu'il a retenus présentent des similitudes marquées, dont la principale est qu'ils participent au sous-genre dit de « l'héroïne persécutée ». Selon Steven Swann Jones, qui s'est concentré sur cette figure dans le cadre de ses travaux sur les variantes de *Blanche Neige*, seize contes-types parmi les contes merveilleux s'inscrivent dans ce sous-genre[3], ce qui représente 3,6 % des quatre cent cinquante contes-types qui relèvent du merveilleux selon la classification Aarne-Thompson[4]. Cette sélection de la part de Disney n'est donc pas anodine, et nous tenterons de comprendre les raisons qui l'ont motivée, notamment à partir du contexte que nous

---

[3]« "Rapunzel" (AT 310); "The Black and White Bride" (AT 403); "Sleeping Beauty" (AT 410); "The Supplanted Bride" (AT 437); "Little Brother and Little Sister" (AT 450); "The Kind and Unkind Girls" (AT 480); "Rumpelstiltskin" (AT 500); "Cinderella"/"Cap o'Rushes"/"One-Eye, Two-Eyes, Three-Eyes" (AT 510A/510B/ 511); "The Speaking Horsehead" (AT 533); "Born From a Fish" (AT 705); "The Maiden Without Hands" (AT 706); "The Three Golden Sons" (AT 707); "Snow White" (AT 709); "Our Lady's Child" (AT710); "Crescentia" (AT 712).» Steven Swann Jones, « The Innocent Persecuted Heroine Genre: An Analysis of Its Structure and Themes », *Western Folklore*, vol. 52, n° 1, janvier 1993, p. 14-15. Jones mentionne aussi quatre autre contes, qui appartiennent au genre de l'héroïne persécutée mais ne s'inscrivent pas parmi les 450 contes-types merveilleux de la classification Aarne-Thompson : « "The Princess Confined in the Mound" (AT 870); "The Little Goose-Girl" (AT 870A); "The Innocent Slandered Maiden" (AT 883A); and "Love Like Salt" (AT 923). » Ces derniers appartiennent au genre des contes religieux ou réalistes.

[4] Antti Aarne, *The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography,* deuxième révision traduite et augmentée par Stith Thompson, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1961, 588 p.

avons décrit dans le chapitre précédent. Un parcours chronologique de la diffusion du conte merveilleux nous permettra de répondre à ces questions, parcours qui débute, il va sans dire, par les origines orales du genre.

2.1 LA DIFFUSION DU CONTE ORAL

> « Le conte populaire, qui illumine la nuit de ces peuples où la culture n'est qu'orale, ne tolère que de minimes agencements à travers les siècles[5]. »
>
> - Dany Laferrière

Aliquid stat pro aliquo; quelque chose tient lieu de quelque chose d'autre. Pour le sémiologue, tout est dans cet *aliquid*, le signe, qui renferme dans cette coque intangible la parcelle d'une réalité, l'*aliquo*, qui se dérobe dès qu'on essaie de la saisir. Malheureusement pour le chercheur, l'*aliquid* le plus courant dans la communication humaine, le signe phonétique, a le défaut de disparaître presque instantanément : à peine un vocable est-il prononcé qu'il n'existe déjà plus que dans la mémoire, une mémoire qui est elle-même faillible et éphémère.

Au XIX[e] siècle, les linguistes européens se sont souvent heurtés à ce problème, cherchant l'origine des langues, voire l'origine d'*une* langue, *la* langue, celle dont dériveraient toutes les autres. À la même époque, les folkloristes[6] découvraient que les contes populaires, comme les langues, partageaient entre eux de nombreuses similitudes malgré une dispersion sur des territoires géographiquement éloignés; « [n]on seulement, en effet, les récits des pays les plus divers avaient une trame commune, mais leurs éléments se trouvaient agencés et combinés de façon identique,

---

[5] Dany Laferrière, *Journal d'un écrivain en pyjama,* Montréal, Mémoire d'encrier, 2013, p. 34.

[6] Ou ceux qu'on désigne ainsi aujourd'hui, le terme « folklore » ayant été forgé en 1846. Richard M. Dorson, *American Folklore and the Historian,* Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 1971, 239 p.

à quelques variantes près qui soulignaient encore une nette continuité des thèmes[7]. » C'est, comme le rappelle Marthe Robert, ce qui a poussé les philologues Jacob et Wilhelm Grimm à chercher pour l'ensemble des contes une origine commune, « aryenne[8] », qui serait à la source des contes perses, hindous, grecs, romains et, de manière générale, européens[9]. Au début du XX^{e} siècle, les travaux de Ferdinand de Saussure, qui privilégiaient une étude synchronique de la langue plutôt que diachronique, ont incité de nombreux linguistes et philologues à délaisser la recherche des *origines* pour s'intéresser au *système*, une pratique qui a mené au structuralisme dont se sont aussi réclamés les chercheurs qui travaillaient sur les contes populaires — on pensera notamment à Vladimir Propp (et à son précurseur Aleksandr Isaakovich Nikiforov) et à Algirdas Julien Greimas. Depuis, on s'est davantage consacré à la recherche, dans les contes, de motifs et de fonctions similaires qu'à la trajectoire empruntée par leur diffusion. La recherche d'une origine commune pour l'ensemble des langues et des contes s'est vue abandonnée compte tenu de la quasi-impossibilité de fournir des preuves tangibles du phénomène, mais aussi en raison d'une laïcisation de la recherche scientifique. La langue-mère aurait été la langue de Dieu, la langue parfaite, celle qui n'autorisait aucun problème d'interprétation, donc aucun conflit; le conte d'origine, lui, aurait renfermé une explication sur le sens de la vie, qui, comme la tour de Babel, se serait écroulée et dont les fragments auraient été disséminés à travers une multitude de contes[10]. Conséquemment, chercher l'origine du conte, c'était chercher l'origine du monde.

---

[7] Marthe Robert, « Préface » dans Grimm, *Contes/Märchen*, Gallimard, coll. « Folio bilingue », 1990 [1976], p. 8.

[8] C'est le terme qu'emploie Marthe Robert et qui correspond au vocabulaire des Grimm et de beaucoup de leurs confrères folkloristes, qui voyaient la perfection dans le sanskrit et cherchaient à prouver qu'il correspondait à la langue-mère; on emploierait aujourd'hui le terme « indo-européenne ».

[9] *Ibid.,* p. 9.

[10] *Ibid*.

La recherche de cette origine, si elle se teinte d'une certaine naïveté, a pourtant contribué de manière importante aux recherches sur le conte. Les frères Grimm, par exemple, ont travaillé beaucoup à la diffusion des contes en invoquant que, si « leur signification est perdue depuis longtemps, […] on la sent encore, et c'est ce qui [leur] donne [leur] valeur[11] ». Antti Aarne, qui a élaboré en 1910 le système de classification des contes-types qui est encore aujourd'hui le plus utilisé en études folkloriques[12], était quant à lui à la recherche d'un archétype, terme qu'on emploie aujourd'hui pour parler d'un modèle abstrait, mais qui renvoyait à l'époque à « une forme originelle du conte d'où dériveraient toutes les versions attestées, et aussi d'autres perdues en cours de route[13] ». De manière générale, ces recherches nous ont permis d'accéder à des transcriptions le plus fidèles possible des contes, et de comprendre la valeur universelle et intemporelle de récits qu'on avait longtemps destinés à des classes ou à des âges que l'éducation semblait contraindre à ces genres. À travers toutes ces recherches, cependant, la question du processus de transmission restait négligée, et avec elle, celle du contexte d'énonciation[14] : parce que les Grimm voyaient dans ces contes une origine divine, et en les conteurs (et surtout conteuses[15]) de simples transmetteurs, ils

---

[11] Propos de Wilhelm Grimm rapportés par Marthe Robert. *Ibid*.

[12] Cette classification a été augmentée en 1928 par Stith Thompson, qui en a fait paraître une deuxième version en 1961 (Antti Aarne, *op. cit.*), raison pour laquelle on la désigne sous le nom de « classification Aarne-Thompson ». En 2004, Hans-Jörg Uther a fait paraître un catalogue augmenté de cet index (Hans-Jörg Uther, *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*, Academia Scientiarum Fennica, Helsinki, 2004, 3 vol.), qui a donné lieu à la classification ATU. Nous laisserons pour notre part cette dernière de côté, car les contes-types sur lesquels porte notre analyse se trouvent tous dans l'index Aarne-Thompson, et que nous ne faisons allusion à aucune des variantes de nos trois contes qui se retrouvent uniquement dans l'index ATU. Nous emploierons par conséquent le sigle AT lorsqu'il s'agira de renvoyer à l'index initié par Aarne.

[13] Michèle Simonsen, *Le conte populaire français,* Paris, Presses universitaires de France, 1986, p. 44.

[14] Si Propp avait aussi le projet de s'intéresser au contexte d'énonciation des contes, il s'agit d'une étude qu'il n'a finalement pas réalisée, et son influence sur l'étude de la forme concerne principalement la théorie structurale.

[15] Hormis un soldat retraité du nom de Johann Friedrich Krause, les principaux conteurs auprès desquels les Grimm ont travaillé étaient des femmes : Dorothea Viehmann, qui était considérée comme le parfait modèle de conteuse paysanne; les filles d'un pharmacien nommé Rudolf Wild, Lisette, Gretchen, Mimi et Dortchen; et les filles de l'homme politique Johannes Hassenpflug, Marie, Jeannette et Amalie. Wilhelm Grimm a d'ailleurs épousé Dortchen Wild, l'une des plus prolifique conteuses avec Dorothea

insistaient souvent sur la pureté des récits tout en les réécrivant et parfois même en les censurant[16]. On trouve rarement dans les *Kinder- und Haumärchen* les marques de l'*ethos* discursif qui caractérisent habituellement les contes, ou d'adresse au destinataire. Le processus de transmission lui-même était ignoré au moment de la transcription, une pratique qui s'est maintenue jusque dans les années 1930[17]. Selon Michèle Simonsen,

> [c]e manque d'intérêt des chercheurs pour la pratique du contage s'explique en partie par l'idée erronée qu'à la suite des frères Grimm ils se faisaient des conteurs populaires. Ils supposaient que ceux-ci transmettaient mécaniquement, au mieux sans rien changer, au pire en les détériorant, des récits auxquels ils ne comprenaient plus grand-chose[18].

C'est pourtant au moment de la transmission que s'effectuent les modifications qui mènent à une resémantisation. En ignorant ce moment, les Grimm se rapprochent plus qu'ils ne l'auraient voulu des Achim von Arnim et Clemens Brentano, qu'ils tentaient de convaincre de l'importance de ne pas trop s'investir poétiquement dans la transcription des contes. Dans une longue lettre que Jacob Grimm adresse à Arnim le 29 octobre 1810, deux ans avant la première publication des *Kinder- und Hausmärchen*, il révèle qu'à son sens, la transmission, bien que nécessaire pour la préservation des contes, ne collabore pas à leur création, mais, au contraire, à leur érosion :

> Contrary to your viewpoint, I am completely convinced that all the tales in our collection without exception had already been told with all their particulars centuries ago. Many beautiful things were only gradually left out. In this sense all the tales have long since been fixed, while they continue to move around in endless variations. That is, they do

---

Viehmann et Marie Hassenpflug. Jack Zipes, *Grimm Legacies. The Magic Spell of the Grimm's Folk and Fairy Tales*, Princeton/Oxford, Princeton University Press, 2015, p. 14-17.

[16] *Ibid*., p. 18.

[17] Michèle Simonsen, *op. cit.,* p. 47.

[18] *Ibid*., p. 47-48.

> not fix themselves. Such variations are similar to manifold dialects that should not suffer any violation either[19].

C'est ce genre de conception que la sécularisation des recherches folkloriques aura graduellement écarté, et la question qui nous préoccupe davantage aujourd'hui, quand on considère la genèse des contes, n'est plus celle de leur origine mais bien celle de leur transmission. Comment des contes, dont certains motifs peuvent être retracés en Grèce antique et, à une même époque, en Chine ou en Perse, sont-ils parvenus jusqu'à nous, alors que les techniques favorisant la diffusion et l'archivage des textes n'étaient pas celles qu'on connaît aujourd'hui? C'est une question à laquelle répond Jack Zipes dans son ouvrage *Why Fairy Tales Stick*, en partant de la théorie des mèmes élaborée par Richard Dawkins, dont on sait qu'elle a beaucoup influencé les études sur la diffusion de la culture et la propagation des idées.

Zipes observe que, malgré qu'on sache pertinemment que les contes sont le résultat d'un produit social, on ignore souvent comment on est entré en contact avec eux. On sait qu'une des particularités du conte oral, comme pour la majorité de ce qu'André Jolles a nommé « Formes simples » (*Einfache Formen*) — légende, geste, mythe, devinette, locution, cas, mémorable, conte et trait d'esprit[20] —, c'est son absence d'auteur. Claude Lévi-Strauss l'a bien formulé en parlant des mythes, dans un discours qui s'applique tout autant au conte :

> [s]i l'on demande où se trouve le foyer réel de l'œuvre, il faudra répondre que sa détermination est impossible. Les mythes n'ont pas d'auteur; dès l'instant où ils sont perçus comme mythes, et quelle qu'ait été leur origine réelle, ils n'existent qu'incarnés

---

[19] Reinhold Steig et Herman Grimm (dir.), *Achim von Arnim und die ihm nahe standen,* vol. 3, Stuttgart, J. G. Cotta'schen Buchhandlung, 1904, p. 237; passage de lettre repris et traduit vers l'anglais par Jack Zipes dans *Grimm Legacies,* p. 42.

[20] André Jolles, *Formes simples*, traduit de l'allemand par Antoine Marie Buguet, Paris, Éditions du Seuil, 1972 [1930], p. 17.

> dans une tradition. Quand un mythe est raconté, des auditeurs individuels reçoivent un message qui ne vient, à proprement parler, de nulle part[21].

De nulle part ou plutôt, de partout, puisque ce message est le résultat d'un long processus intertextuel qui n'a laissé aucune trace. Cette conception n'a pas tellement changé bien qu'aujourd'hui, dans les sociétés occidentales, on accède le plus souvent aux contes par le biais d'une forme écrite ou cinématographique, derrière laquelle figure une signature. Lorsqu'on essaie d'associer les contes à leurs auteurs survient souvent une confusion. Pour certains, *Blanche Neige, Cendrillon* ou *La Belle au bois dormant* sont des « contes de Disney », parce que c'est par le biais du film, ou de versions littéraires de ce film éditées sous l'égide de la compagnie Disney, qu'ils sont entrés en contact avec eux. D'autres les désigneront comme des « contes de Grimm » ou des « contes de Perrault », mais souvent sans se rendre compte que jamais les versions qu'ils ont lues ou écoutées ne provenaient réellement de ces auteurs et étaient plutôt des réécritures (généralement édulcorées), sans compter que de nombreuses éditions n'hésitent pas à attribuer à Perrault la version des Grimm, et vice versa[22]. En vérité, alors qu'on se souvient assez aisément des auteurs de romans ou d'albums qu'on a lus et aimés, on tend à oublier ceux des contes de fées, ce qui fait dire à Zipes que « we respond to these classical tales almost as if we were born with them[23] ». Il admet alors que les théories qu'il avait auparavant élaborées, qui faisaient reposer la popularité des contes de fées[24] sur une industrie culturelle en phase avec le patriarcat

---

[21] Claude Lévi-Strauss, *Mythologiques*, t. I : *Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964, p. 25-26.

[22] On trouve par exemple très souvent attribuée à Charles Perrault un « Petit chaperon rouge » dont la fin correspond à celle du « Rotkäpchen » des frères Grimm, où un chasseur ouvre le ventre du loup afin d'en retirer la fillette et la grand-mère. La version qu'on retrouve dans le livret « Contes de loups » de l'édition pour la jeunesse *Ma biblitohèque idéale. 71 contes, légendes et fables* (Gauthier Auzou [dir.], Paris, Éditions Auzou/Éditions Pierre de Soleil, 2012, 9 vol.) ne constitue qu'une occurrence parmi d'autres de ce phénomène répandu.

[23] Jack Zipes, *Why Fairy Tales Stick. The Evolution and Relevance of a Genre,* New York/Londres, Routledge, 2006, p. 1.

[24] Rappelons que Zipes utilise indifféremment la locution « *fairy tales* » pour parler du conte de fées tel qu'il a été transcrit sous forme littéraire en France à partir de la fin du XVII[e] siècle et pour désigner ce

et une conception réactionnaire des notions de genre, d'ethnicité et de classe sociale[25] ne suffisent pas à expliquer leur popularité et la façon dont les plus anciens ont survécu à des siècles, voire plus probablement à des millénaires d'évolution : les éléments qui ont assuré leur pérennité ne seraient pas à chercher dans des facteurs externes, mais internes, et seraient intrinsèquement reliés à ce qu'ils proposent à leur véhicule de transmission, c'est-à-dire l'humain.

C'est la raison pour laquelle la théorie des mèmes de Dawkins, qui s'inspire de la théorie darwiniste, nous permettrait de mieux comprendre l'évolution du conte de fées :

> Just as genes propagate themselves in the gene pool by leaping from body to body via sperms or eggs, so memes propagate themselves in the meme pool by leaping from brain to brain via a process which, in the broad sense, can be called imitation. If a scientist hears, or reads about, a good idea, he passes it on to his colleagues or students. He mentions it in his articles and his lectures. If the idea catches on, it can be said to propagate itself, spreading from brain to brain. […] When you plant a fertile meme in my mind, you literally parasitize my brain, turning it into a vehicle for the meme's propagation in just the way that a virus may parasitize the genetic mechanism of a host cell[26].

Cette description du mème en « parasite » laisse croire que le processus de transmission est strictement négatif, et que le mème vivrait aux dépens de son hôte. En fait, selon Dawkins, le mème, comme le gène, serait à concevoir comme un réplicateur, dont la reproductibilité reposerait sur un processus de sélection et de variation. À l'exception que l'hérédité n'intervient pas dans le processus, l'évolution des mèmes serait similaire

---

que nous préférons appeler « conte merveilleux », c'est-à-dire ce qui correspond à un genre littéraire dont les origines nous sont inconnues.

[25] Jack Zipes, *Why Fairy Tales Stick,* p. 2. Il est ici permis de croire que Zipes fait principalement référence à ses deux première monographies : *Breaking the Magic Spell: Radical Theories of Folk and Fairy Tales*, Austin, University of Texas Press, 1979; et *Fairy Tales and the Art of Subversion: The Classical Genre for Children and the Process of Civilization,* Londres, Heinemann Educational Books, 1985.

[26] Richard Dawkins, *The Selfish Gene,* Oxford, Oxford University Press, 1976, p. 192; rapporté dans Jack Zipes, *Why Fairy Tales Stick,* p. 4.

à celle des gènes, c'est-à-dire que les deux types de réplicateurs ne se soucient que de leur propre survie et non du bénéfice que tirera leur habitat de leur présence[27].

Il faut ici mentionner que la théorie des mèmes a été fortement controversée en raison du fait que Dawkins l'abordait comme une science pure sans qu'on puisse pourtant observer concrètement le mème, au contraire du gène. Alors que Dawkins insiste sur le fait que les « memes should be regarded as living structures, not just metaphorically but technically[28] », nous croyons, à l'instar de Zipes, que cette théorie mérite d'être considérée pourvu qu'on conçoive le mème au sens large de « réplicateur culturel »[29]. Pour cette raison, Zipes se tourne vers l'approche épidémiologique de Dan Sperber, qui s'inspire de la mémétique pour aborder plus largement les représentations culturelles et expliquer pourquoi certaines sont davantage partagées que d'autres. Selon Sperber, le problème des approches épidémiologiques antérieures à la sienne tient généralement à leur attachement excessif aux théories biologiques, mais aussi à une compréhension lacunaire du processus de communication tel qu'envisagé par Ferdinand de Saussure ou Roman Jakobson :

> Elles conçoivent le processus de base de la transmission culturelle comme un processus de réplication et elles considèrent comme des accidents les altérations du contenu transmis. Cette conception de la transmission est fondée non seulement sur une analogie biologique — les mutations des gènes sont des accidents, la réplication est la norme —, mais aussi sur deux partis pris dominants dans les sciences sociales. Premièrement […], il est fait abstraction des différences individuelles et les représentations culturelles sont trop souvent traitées comme identiques d'un individu à l'autre, à travers un groupe ou un sous-groupe humain. En second lieu, la conception dominante de la communication, comme un processus de codage suivi par un processus symétrique de décodage, implique que la réplication des pensées du communicateur dans l'esprit du destinataire est le résultat normal de la communication[30].

---

[27] Susan Blackmore, « The Power of Memes », *Scientific American,* octobre 2000, p. 65.

[28] *Ibid*.

[29] Jack Zipes, *Why Fairy Tales Stick,* p. 6.

[30] Dan Sperber, « Chapitre IV : L'épidémiologie des croyances » dans *La contagion des idées*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1996, p. 114-115. On pourrait reprocher à Sperber de ne pas faire intervenir ce

Au contraire de ses prédécesseurs, Sperber insiste sur le fait qu'« un processus de communication est fondamentalement un processus de transformation[31] », et conçoit la culture comme la somme des représentations qui sont maintes fois communiquées en ne subissant que des transformations minimales. Ainsi, plutôt que d'envisager les transformations comme des altérations, à l'instar de Dawkins, ou comme une fatalité donnant lieu à un étiolement sémantique, à l'instar des frères Grimm, Sperber soutient qu'elles sont nécessaires et inévitables dans la constitution d'une culture. À un moment où la majorité de ses collègues considèrent les représentations externes et publiques (tels les énoncés) comme plus fondamentales que les représentations internes, mentales et individuelles (tels les souvenirs), il insiste sur le fait que « les représentations publiques n'ont de signification qu'à travers leur association avec des représentations mentales[32] ». Autrement dit, une représentation, qu'elle soit externe ou interne, n'est jamais sémantiquement chargée qu'après avoir été intériorisée par un individu. Ce dernier, en interagissant avec son environnement, pourra ensuite partager ses propres représentations mentales, qui deviendront momentanément publiques le temps du partage, puis réapparaîtront mentalement chez un autre individu; dans le processus, toutefois, se sera inévitablement opéré un glissement sémantique. Si le glissement est trop grand — par exemple en raison d'un échec en cours de communication —, la représentation initiale disparaît pour laisser place à une toute nouvelle représentation mentale. Si la représentation ne permet qu'un glissement léger, on en produira — probablement par la création d'un mot — une version publique, synthétique, dans laquelle seront rassemblées une multitude de conceptions individuelles.

La propagation des représentations d'un même ensemble dépendra selon Sperber de facteurs qui sont ou bien d'ordre psychologique, ou bien d'ordre environnemental ou

---

que Charles Sanders Peirce a nommé l'interprétant dans sa conception du processus de communication; cela tient au fait qu'il la conçoit d'après la tradition sémiologique française, dyadique.

[31] *Ibid*., p. 115.

[32] *Ibid*., p. 112.

écologique. En les considérant, nous pouvons déjà entrevoir les raisons qui ont fait que le conte merveilleux a survécu à des siècles de transmission :

> Parmi les facteurs psychologiques potentiellement pertinents, figurent la facilité avec laquelle une représentation particulière est susceptible d'être mémorisée; l'existence d'un contexte de connaissances sans lequel la représentation ne serait pas pertinente; la motivation que l'on peut avoir de communiquer le contenu de la représentation. Parmi les facteurs écologiques, on peut noter la récurrence de situations dans lesquelles la représentation suscite ou aide à accomplir une action appropriée; la disponibilité de mémoires externes (l'écriture en particulier); l'existence d'institutions vouées à la transmission de la représentation[33].

Dans le cas de la transmission des contes merveilleux, les facteurs écologiques (les moyens techniques) ont mis du temps à se développer[34], mais les facteurs psychologiques, eux, étaient d'emblée propices à une longue transmission. La facilité avec laquelle le conte se laisse mémoriser est intrinsèque à sa fonction de divertissement, et au fait qu'il est associé à un souvenir agréable, celui du rassemblement. On peut penser à la traditionnelle soirée au coin du feu, que les illustrateurs ont souvent mise de l'avant dans leurs couvertures de recueils, mais Walter Benjamin observe dans son *Narrateur* que les contes étaient souvent transmis au

---

[33] *Ibid*., p. 116.

[34] La découverte d'incisions régulièrement espacées dans la pierre, qui remontent à plus de cinquante mille ans, amène toutefois certains chercheurs, comme Marcel Cohen, à croire que, dès le moustérien évolué, l'homme en appelle à la transcription pour faciliter le travail de sa mémoire : les traits serviraient d'aide-mémoire dans le processus de narration (Georges Mounin*, Histoire de la linguistique. Des origines au XX^e siècle,* Paris, Presses universitaires de France, 1974, p. 34). Toutefois, selon Walter J. Ong, il serait excessif de considérer ces aides mnémotechniques comme une première forme d'écriture : « Il est bien sûr possible d'inclure dans la catégorie "écriture" toute marque sémiotique (visible ou sensible) qu'un individue crée et à laquelle il attribue un sens. Une simple griffe sur une pierre ou une encoche sur un bâton ne pouvant être interprétées que par son auteur seraient ainsi une "écriture". […] Cependant […] l'usage du terme "écriture" dans ce sens élargi banalise sa signification. L'invention unique et cruciale qui nous a permis d'accéder à de nouveaux mondes de savoir n'est pas née dans la conscience humaine de l'idée de simples marquages sémiotiques, mais bien du développement d'un système codé de marques visibles grâce auquel un écrivain pouvait déterminer les mots précis qu'un lecteur générerait à partir d'un texte. » Walter J. Ong, *Oralité et écriture. La technologie de la parole,* traduit de l'anglais par Hélène Hiessler, Paris, Les Belles Lettres, 2014 [1982], p. 103.

moment d'accomplir d'autres tâches, par exemple des travaux d'aiguilles, et que cet abandon au travail manuel pouvait lui-même faciliter la rétention d'un récit :

> Plus l'auditeur s'oublie lui-même, plus les mots qu'il entend s'inscrivent profondément en lui. Lorsque le rythme du travail se rend maître de lui, il prête l'oreille aux histoires de telle façon que de lui-même le don lui advient de les répéter. Ainsi se tisse le filet où repose le don narratif. Ainsi voyons-nous aujourd'hui se défaire de toutes parts ce réseau qui s'était constitué, il y a plusieurs millénaires, dans les plus anciennes formes d'artisanat[35].

Nous ne nous prononcerons pas pour le moment sur la destruction de ce filet, mais Benjamin apporte ici une piste intéressante pour mieux comprendre les raisons qui ont fait en sorte que le conte se préserve si bien de mémoire en mémoire, de génération en génération. Un autre élément de réponse est apporté par Jean-Noël Pelen dans un article où il s'attarde à la qualité réitérative du conte traditionnel. Cette dernière participe du plaisir que tire l'auditoire, qui ne repose pas avec le conte sur l'élément de surprise — au contraire de nombreuses formes narratives dont les plus représentatives sont certainement le polar, l'anecdote et le trait d'esprit —, mais au contraire sur la satisfaction des attentes. On sait que les enfants demandent constamment à entendre la même histoire, et Jean-Noël Pelen ne manque pas de rappeler que « cette réitération continue, jusque dans l'âge adulte, est indispensable pour […] que le schéma narratif "s'imprime", fasse son effet, et que cet effet constructeur, salvateur ou normatif, soit confirmé et perdure[36] ». La réitération joue donc un double jeu dans le processus de réminiscence : d'une part elle contribue à l'impression du conte dans le cerveau et la mémoire collective grâce à sa mécanique répétitive, d'une autre elle contribue au plaisir

---

[35] Walter Benjamin, « Le narrateur », traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, *Rastelli raconte… et autres récits*, Paris, Éditions du Seuil, 1987 [1977], p. 156.

[36] Jean-Noël Pelen, « Le simple fait de raconter toujours la même histoire : Réflexion sur l'en deça du sens dans la tradition du conte », dans André Petitat (dir.), *Contes : l'universel et le singulier,* Lausanne, Éditions Payot Lausanne, coll. « Sciences humaines », 2002, p. 200.

de l'auditoire, qui s'en rappellera ainsi mieux grâce à l'événement d'une réception orale partagée.

Walter J. Ong, dans son essai *Oralité et écriture*, insiste aussi beaucoup sur les caractéristiques des formes d'expression orale inhérentes au fait que les récits devaient être facilement mémorisables. Il en recense neuf :

1) Coordonnantes plutôt que subordonnantes
2) Agrégatives plutôt qu'analytiques
3) Redondantes ou « prolixes »
4) Conservatrices ou traditionalistes
5) Proches de l'univers quotidien
6) De ton agonistique
7) Empathiques ou participatives plutôt qu'objectivement distanciées
8) Homéostatiques
9) Situationnelles plutôt qu'abstraites[37]

Ces caractéristiques, qui s'appliquent bien au conte merveilleux, expliquent encore une fois comment il a pu si bien survivre dans la mémoire collective et se transmettre de génération en génération. Tout d'abord, il implique l'accumulation davantage que la corrélation; les actions se suivent sans pour autant, le plus souvent, découler l'une de l'autre. Le deuxième point que mentionne Ong concerne l'emploi d'épithètes qui facilitent la mémorisation d'un personnage particulier : « Les populations orales préfèrent le vaillant soldat au soldat tout court, la belle princesse à la princesse[38] ». Alors que les belles-lettres rejettent les clichés, les littératures orales et populaires y recourent naturellement. La redondance, trait essentiel du conte merveilleux, sert

[37] Walter J. Ong, *Oralité et écriture. La technologie de la parole,* traduit de l'anglais par Hélène Hiessler, Paris, Les Belles Lettres, 2014 [1982], p. 56-69.

[38] *Ibid*., p. 58.

surtout au destinataire, qui n'a pas, avec le récit oral, la possibilité de revenir à un moment antérieur du texte comme lorsqu'il tient un livre entre ses mains. Le caractère traditionaliste dont parle Ong se repère notamment dans le fait que le conte est manichéen; rarement la littérature orale remet les choses en question, puisque la doxa ne peut être contestée que lorsque ses bases sont bien fixées; or, sans support écrit, il importe d'en rappeler constamment les bases. Les cinquième et neuvième caractéristiques se rapportent quant à elles à la nature pragmatique du récit oral, ce qui n'empêche par le surnaturel et l'allégorie d'intervenir, mais explique que le Nouveau Roman, par exemple, n'aurait pas pu voir le jour sans l'écriture; dans le récit oral, l'humain et ses actions sont nécessairement au centre de l'histoire. Ces caractéristiques mènent naturellement à la tonalité agonistique de la littérature orale, intrinsèque au conte de fées, puisque, comme l'expriment bien Marie-Pascale Huglo et Johanne Villeneuve, « l'exigence du présent qui est celle des cultures orales force à rejeter dans l'oubli les singularités au profit des modèles de "vainqueurs"[39] ». Évidemment, le récit oral doit éliminer au maximum la distance avec son destinataire, non seulement pour retenir son attention au moment de la narration, mais aussi pour faciliter la rétention de l'information grâce à un *ancrage dans le moment*. Enfin, ce que Ong signifie lorsqu'il parle d'« homéostastie », c'est qu'alors qu'il peut être intéressant, à l'ère de l'écrit, de garder des informations sur le passé bien qu'elles ne nous servent plus, cette pratique était impossible à l'ère de l'oralité puisque la mémoire est tout de même plus restreinte que la bibliothèque d'Alexandrie ou le *World Wide Web*. En ce sens, cette caractéristique rejoint parfaitement le deuxième facteur pyschologique dont parle Sperber.

Ce facteur, essentiel à la survie d'une représentation, est l'« existence d'un contexte de connaissances sans lequel la représentation ne serait pas pertinente ». Dans le cas des

---

[39] Marie-Pascale Huglo et Johanne Villeneuve, « Mémoire et médiations [présentation] », *Protée*, vol. 32, nº 1, printemps 2004, p. 4.

contes, cependant, il serait plus juste de parler d'*anticontexte* : les expériences qu'ils mettent en scène sont si larges, si universelles et si près de l'humain que c'est justement ce qui leur permet de rester en mémoire. Si on prend une donnée culturelle telle que la manière de construire un igloo, par exemple, on comprend que le Bolivien, même s'il arrive à saisir ce qu'il déchiffre, ne retiendra par l'information puisqu'elle ne lui sera d'aucune utilité. Le conte, toutefois, met en scène des craintes fondamentales (être abandonné, avoir faim, avoir froid, finir ses jours seul) et des fantasmes indépendants d'un lieu géographique (voler, disparaître, accéder sans effort à une infinité de ressources, se métamorphoser). Nicole Belmont observe qu'alors que le roman insiste sur les raisons psychologiques qui poussent son protagoniste à agir, le conte, lui, tait toujours ces dernières, et que « grâce à cette absence de motivation […], [il] offre un large champ de significations potentielles aux auditeurs, qui ne reçoivent pas le récit passivement : celui-ci continue son travail après avoir été entendu[40] ». Ainsi, chaque destinataire pourra l'investir d'une charge sémantique qui tiendra compte de son propre contexte de connaissances, en fonction de la pertinence qu'elle aura pour ce dernier.

Enfin, le troisième facteur dont fait état Sperber est la motivation qu'un individu a à communiquer le contenu d'une représentation. Dans ce cas-ci, la passation du conte repose entièrement sur un désir de communiquer à l'autre un plaisir qu'on a soi-même éprouvé, afin de revivre un peu, par le partage, la satisfaction initiale apportée par sa connaissance. Il va sans dire que chaque conte n'apportera pas au conteur la même motivation à en faire la transmission : bien sûr, la question de la tradition jouera un rôle important dans ce désir de transmission, mais il y a de bonnes chances pour que le conteur se concentre sur les récits qui l'ont marqué et laisse de côté ceux qui lui ont procuré moins de plaisir. De même, il pourra raconter le début d'un conte qui lui plaisait, mais laisser tomber la fin pour la remplacer par celle d'un autre conte, de

[40] Nicole Belmont, *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale,* Paris, Gallimard, coll. « Nouvelle revue française », 1999, p. 12.

manière à ne conserver des deux histoires que les moments qui l'auront positivement marqué, en regard de la pertinence des connaissances qu'ils apportaient dans un contexte donné. C'est ce processus de sélection qui explique selon Zipes que les contes aient pu survivre dans la mémoire jusqu'à ce que des structures externes contribuent à leur fixation :

> As many of the tales became irrelevant and anachronistic, they were forgotten. But those that continued to have cultural significance were "imitated" and passed on, to be sure, never in the exact way that they were first told. Bits and pieces, what we may call motifs, characters, topoi, plots, and images, were carried on and retold during the rise of early European civilization in Latin and vernacular languages and in many cases written down by male scribes, many of them religious[41].

Les contes, avant même leurs premières transcriptions, avaient déjà subi une multitude de glissements favorisant leur actualisation et, ce faisant, leur transmission. Nous verrons maintenant que l'apparition de facteurs environnementaux contribuera à la diffusion des contes merveilleux, mais qu'elle pourrait aussi agir comme une arme à double tranchant : si le conte a su se maintenir en tant que mème ou représentation culturelle grâce à ce qu'on pourrait appeler sa « capacité d'adaptation », il reste que sa cristallisation par l'écriture et, plus encore, par le film, fait en sorte que les représentations individuelles d'un même récit se rapprochent dangereusement d'une forme archétypale unique. Ainsi, il devient de plus en plus difficile de trouver, dans le monde occidental, des variantes qui ne découlent pas directement des versions littéraires connues, et on observera assez aisément que les auteurs associés à l'écriture des contes de fées et à la transcription des contes populaires ont eux-mêmes largement subi l'influence de leurs collègues et prédécesseurs.

---

[41] Jack Zipes, *Why Fairy Tales Stick, op. cit.* p. 13.

2.2 LES TRANSCRIPTIONS : UNE APPARITION DANS LA MÉMOIRE EXTERNE

Il est difficile d'évaluer le rôle qu'a joué sur la diffusion du conte merveilleux le premier des facteurs externes que mentionne Sperber, soit « la récurrence de situations dans lesquelles la représentation suscite ou aide à accomplir une action appropriée ». Il deviendra très important dans la France du XVII^e^ siècle, au moment où l'aristocratie et la bourgeoisie mettront le conte au service de l'éducation des enfants, allant parfois jusqu'à le terminer sur une moralité explicite, comme chez Perrault. Avant cette période, ce facteur pouvait intervenir sur le plan symbolique — un conte mettant en scène un objet magique qui propose de la nourriture rassure pendant une période de famine —, mais le conte n'était pas perçu comme utilitaire. C'est d'ailleurs certainement pourquoi, une fois que le deuxième facteur (l'accès à la conservation par des mémoires externes), est apparu grâce à l'invention de l'écriture, le conte n'en a pas immédiatement bénéficié : les plus vieilles traces écrites d'un conte merveilleux auxquelles on ait jusqu'à maintenant accédé remontent au XIII^e^ siècle av. J.-C. Il s'agit du récit des *Deux frères*, qu'on a retrouvé dans un papyrus égyptien et qui s'apparente au type AT303, dont les variantes les plus connues sont celles du *Roi des poissons* et de *La bête à sept têtes*[42]. Les *Métamorphoses* d'Apulée, parues au II^e^ siècle, contiennent quant à elles le conte d'Amour et Psyché, qui met en scène des personnages mythologiques (Psyché, Cupidon, Vénus, Jupiter, et d'autres divinités) mais correspond sinon en tous points à la forme du conte merveilleux. On l'apparente le plus souvent au type AT425c, dans lequel s'inscrit *La Belle et la Bête*, mais nous verrons qu'il appartient aussi, contrairement à ce dernier et à l'instar des contes de notre corpus, au sous-genre de l'héroïne persécutée.

[42] Michèle Simonsen, *op. cit.,* p. 16.

Le IX^e siècle marque l'apparition, en Chine, du *Youyang Zazu* de Duan Chengshi, un recueil qui n'a pas reçu toute l'attention qu'il aurait méritée, sans doute en raison de sa forme éclatée. L'auteur désignait lui-même son recueil comme un *zhiguai*, un « rassemblement d'anomalies », une expression qui, selon Carrie E. Reed, renvoie au fait que tout ce qui, dans la Chine de cette époque, n'était pas clairement ordonné constituait une forme d'anomalie[43]. Il s'agit en réalité d'un recueil de plusieurs formes littéraires populaires, parmi lesquelles on retrouve des listes, des segments informatifs (sur la faune et la flore, par exemple) et des anecdotes, qui s'apparentent parfois aux contes merveilleux. Ainsi, c'est dans le *Youyang Zazu* qu'on trouve « Yè Xiàn », la première variante du type AT510, qui rassemble les contes de *Cendrillon* et de *Peau d'âne*. Le Moyen Âge nous proposera également des contes écrits à travers les sagas islandaises, par exemple celle de *Völsunga* (XIII^e siècle), dont on verra qu'elle renferme déjà le récit de *La Belle au bois dormant* (AT410), qu'on retrouve aussi environ un siècle plus tard, en France, dans la légende arthurienne de *Perceforest*. Le roman de chevalerie laissera d'ailleurs poindre de nombreux motifs des contes (on peut penser aux trois gouttes de sang sur la neige qui apparaissent dans *Perceval*[44] et évoquent l'incipit de *Blanche Neige*), quoiqu'il n'en présente pas la structure.

Les premiers recueils de contes à proprement parler apparaissent le plus souvent sous la forme de récits enchâssés à l'intérieur d'au moins un récit cadre. Les contes des *Mille et une nuits*, qui en constituent certainement l'exemple le plus probant, sont fixés par l'écrit au XIII^e siècle, mais il faudra attendre le début du XVIII^e siècle pour en obtenir une première traduction européenne — quoique très peu fidèle — sous la plume française d'Antoine Galland[45]. En Europe, c'est surtout le *Décaméron* de Giovanni

---

[43] Carrie E. Reed, « Motivation and Meaning of a "Hodge-podge": Duan Chengshi's *Youyang zazu* », *Journal of the American Oriental Society*, vol. 123, n^o 1, janvier-mars 2003, p. 123.

[44] Chrétien de Troyes, *Le roman de Perceval ou le conte du Graal*, transcrit en prose moderne d'après le manuscrit français 12576 de la Bibliothèque nationale par S. Hannedouche, Paris, Triades, 1960, p. 74.

[45] Marc Fumaroli, dans sa présentation de la traduction de Joseph Charles Mardrus, décrit ainsi celle de Galland : « Exemple curieux de la déformation que peut subir un texte en traversant le cerveau d'un

Boccaccio, rédigé entre 1348 et 1353, qui lance la mode du recueil, en rassemblant cent nouvelles sous le prétexte fictif d'un groupe de sept femmes qui, réunies dans une église pendant la peste bubonique, décident de partir ensemble en retraite, en s'alliant les trois premiers hommes qu'elles aperçoivent — sur le conseil de Philomène, « la prudence même », qui rappelle à ses consœurs « le peu de raison dont témoignent les femmes, livrées à elles-mêmes, et leur incapacité à se gouverner, si toute direction masculine leur fait défaut[46] »! Les dix exilés, pour se divertir, raconteront chacun une histoire par jour pendant dix jours. Le *Décaméron* a lancé une véritable mode dans toute l'Europe, et nombreux sont les auteurs qui s'en inspireront directement : on pense notamment à Geoffrey Chaucer, en Angleterre, pour ses *Canterbury Tales* (1387-1400), à l'écrivain français anonyme derrière les *Cent nouvelles nouvelles* (1462) et, enfin, à Marguerite de Navarre et son *Heptaméron* (1559), qui ne contient soixante-douze textes que parce que le temps lui a manqué pour rédiger les vingt-huit autres prévus. C'est cependant en Italie que la gloire de Boccaccio s'est le plus fortement manifestée[47], notamment par les œuvres de deux auteurs qu'on considère à bon titre comme les précurseurs de la mode des contes merveilleux littéraires : Giovanni Francesco Straparola et Giambattista Basile.

---

lettré au siècle de Louis XIV, l'adaptation de Galland, faite pour la Cour, a été systématiquement émasculée de toute hardiesse et filtrée de tout le sel premier. Même comme adaptation, elle est incomplète, car elle comprend à peine le quart des contes : *les contes qui forment les trois autres quarts, et non les moins intéressants, sont inconnus en France.* De plus, les contes mêmes qui ont subi l'adaptation de Galland ont été écourtés, déformés, expurgés de tous les vers, poèmes et citations de poètes; les sultans et les vizirs et les femmes de l'Arabie ou de l'Inde s'y expriment comme à Versailles et à Marly. En un mot, cette adaptation surannée n'a rien à voir, d'aucune manière, avec le texte des contes arabes. » Marc Fumaroli, « Présentation », [s. n.], *Les mille et une nuits*, t. 1, traduit de l'arabe par Joseph Charles Mardrus, Paris, Robert Laffont, p. VI-VII. L'auteur souligne.

[46] Boccace, *Le Décaméron*, traduit du florentin par Jean Bourciez, Bordas, Paris, 1988, p. 19.

[47] Michel Valière mentionne onze conteurs italiens issus de la Renaissance qui participent à cette lignée : Gio Sabadino Degli, Girolamo Morlini, Antonio Francesco Grazzini, Giovanbattista Giraldo Cinthio, Antonio Francesco Doni, Pietro Fortini, Girolamo Parabosco, Niccolo Granucci, Celio Malespini, Ascanio de Mori et Scipione Bargagli (*Le conte populaire. Approche socio-anthropologique,* Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 2006, p. 12).

2.2.1 Straparola et Basile, les plumes de l'oralité

Au sujet du premier, on ne sait presque rien. Son nom serait apparu pour la première fois dans l'histoire littéraire en 1508, au moment de la publication d'un petit recueil de poèmes amoureux (un *canzoniere*), intitulé *L'Opera nova de Zoan Francesco Straparola*[48]*,* mais le plus probable est qu'il soit

> un de ces pseudonymes auto-dépréciatifs en faveur dans les cercles littéraires qui fleurissaient alors en Italie, tels que l'*Arsiccio Intronato* (l'Archi-Hébété), le *Stordito* (l'Étourdi), le *Balordo* (le Balourd), le *Capassone* (la Tête de mule). En effet, Straparola évoque le verbe *straparlare*, qui signifie *parler trop* ou *mal*, *dégoiser*, et pourrait signifier à peu près *la jactance* ou *le dégoiseur*[49].

L'emploi d'un tel surnom nous en dit beaucoup sur la légèreté avec laquelle Straparola, comme ses contemporains, envisageait l'écriture des contes, de même que le titre qu'il leur a donné, *Le piacevoli notti*, qui souligne non les mérites intellectuels de l'œuvre, mais son côté plaisant, divertissant — sans toutefois aller jusqu'à impliquer la farce, contrairement au titre français de *Nuits facétieuses*. Néanmoins, la parution des deux volumes de l'ouvrage, en 1550 et 1553, marque un moment charnière pour le conte merveilleux occidental : sur les soixante-treize [50] récits qu'il contient, quatorze appartiennent à ce genre[51], qui présentent selon Zipes des traces de contes d'origines aussi diverses que babylonienne, indienne, arabe, nord-africaine et hébraïque[52]. Le fait

---

[48] Joël Gayraud, « Postface », Giovan Francesco Straparola, *Les nuits facétieuses*, traduction revue et postfacée par Joël Gayraud, Paris, José Corti, p. 637.

[49] *Ibid*., p. 637-638.

[50] Ce nombre se base sur l'édition préparée par Gayraud pour José Corti, mais varie selon l'édition utilisée; Zipes parle de soixante-quatorze contes (*The Irresistible Fairytale. The Cultural and Social History of a Genre,* Princeton/Oxford, Princeton University Press, 2012, p. 16), tandis que d'autres en mentionnent soixante-quinze.

[51] Si ce chiffre varie selon les sources, sans doute parce que certains incluent dans leur calcul les contes religieux ou d'animaux — catégories distinctes de celle du merveilleux, selon la classification Aarne-Thompson — c'est du moins celui auquel parvient Jack Zipes (*ibid.*), et que confirme notre propre lecture. La traduction de Gayraud ne propose pas de titre pour chaque conte, mais les récits que nous avons classés parmi les contes merveilleux correspondent aux segments suivants (nuit-conte) : 1-IV; 2-I; 3-I; 3-II; 3-III; 3-IV; 4-I; 4-III; 5-I; 5-II; 7-I; 8-V; 10-III; 11-I.

[52] *Ibid*.

que Straparola, sur le modèle de Boccaccio, mette en scène le rituel du contage lui permet aussi de signaler dans sa transcription une appartenance à l'oralité, notamment par des commentaires des personnages sur ce qu'ils s'apprêtent à raconter et par des adresses à leurs auditeurs[53]. La transcription ne marquera d'ailleurs pas une parfaite cristallisation des contes, qui subiront des modifications au cours des vingt-trois rééditions qui seront faites de l'œuvre entre 1558 et 1613, notamment en raison de la censure ecclésiastique. Par conséquent, les éditions et traductions subséquentes proposeront des variantes qui vont parfois jusqu'à la substitution d'un conte de Straparola par un autre ou à la suppression de fables copiées directement d'autres œuvres[54], pratique qui ne manque pas de faire observer à Gayraud que

> les contes, même lorsqu'ils sont, pour la première fois dans l'espace européen et plus spécifiquement italien, transposés dans la sphère littéraire n'appartiennent à personne. L'accession du conte au statut de genre littéraire, loin d'empêcher le plagiat, le favorise; et Straparole, qui a pillé tant d'auteurs et surtout pour notre plus grand bonheur a recueilli tant de paroles qui seraient allées au vent, sera pillé à son tour : Perrault, Basile, Grimm se serviront sans vergogne[55].

Et en effet, on retrouve dans le recueil des versions de ce qui deviendra « La Belle et la Bête » (AT425c) chez Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (première nuit, fable 2), « Peau d'Âne » ou « Allerleirauh » (AT510b) chez Grimm et Perrault (première nuit, fable IV), « Das Mädchen ohne Hände » (AT709) chez Grimm (troisième nuit, fable 3), et encore d'autres contes connus. « Le chat botté » (AT545) de Perrault, en outre, ne présentera que des écarts mineurs avec la première fable de la onzième nuit : chez Straparola, l'auxiliaire est une chatte — dont on ne dit rien des habitudes vestimentaires

---

[53] L'incipit de la première fable racontée lors de la quatrième nuit est révélateur de ce trait : « Mes chères et gracieuses dames, la fable racontée le soir précédent par notre sœur Érythrée m'a saisi le cœur de tant de honte qu'elle a failli me détourner de venir conter ce soir; cependant, l'honneur et l'obéissance que je dois à Madame, et le respect que je suis tenue d'avoir pour cette honorable compagnie, me contraignent et m'incitent à en raconter une. Bien qu'elle ne soit pas aussi plaisante que celle d'Érythrée, je vais tout de même vous la soumettre […]. » Giovan Francesco Straparola, *op. cit.,* p. 185.

[54] En particulier celles du *Novellae* de Girolamo Morlini, parues en latin en 1520. Joël Gayraud, « Notes et commentaires », dans Giovan Francesco Straparola, *op. cit.,* p. 617-633.

[55] Joël Gayraud, « Préface », p. 646.

—, et l'épisode de l'ogre n'apparaît pas puisque le propriétaire du château est mort au cours d'un voyage récent vers un autre de ses domiciles. Pour le reste, Perrault a repris presque à l'identique le conte de Straparola, usage dans lequel on ne doit pas voir un plagiat éhonté, mais plutôt la continuité, à travers l'écriture, d'une tradition orale fondée sur l'itération et la circulation. Il s'agit d'ailleurs d'un conte qu'avait déjà repris Basile[56] vers 1625[57] dans son *Cunto de li cunti (Conte des contes)*, aussi appelé *Pentamerone*.

Bien qu'il n'y ait pas de preuve tangible que Basile ait lu l'œuvre de Straparola, on peut assumer qu'il la connaissait sous une forme ou une autre puisqu'il a passé trois ans à Venise, ville de publication des *Piacevoli notti,* où elles ont connu une popularité immédiate et étaient encore en circulation; du reste, Basile était à l'affût de ce genre de choses, puisque le folklore napolitain et les contes orientaux lui étaient familiers[58]. Son *Pentamerone* est constitué de quarante-neuf contes, englobés dans un cinquantième qui constitue leur cadre. L'originalité des récits de Basile tient en ce que les personnages mis en scène pour les raconter ne proviennent pas de familles nobles et éduquées, mais sont des femmes du peuple reconnues pour leurs talents de conteuses. Conséquemment, l'œuvre a été rédigée en dialecte napolitain, d'où on voit un attachement à la tradition orale. Les contes de Basile n'étaient pas lus comme des œuvres littéraires, ce qui leur a évité la censure du clergé qu'ont subie ceux de Straparola, et étaient souvent utilisés dans des soirées de manière libre par des conteurs qui se permettaient d'en modifier certains motifs et figures[59].

---

[56] « Cagliuso » (deuxième journée, conte 4), Giambattista Basile, *Le Conte des contes. Ou le divertissement des petits enfants,* traduction du napolitain de Françoise Decroisette, Strasbourg, Circé, 1995, p. 162-166.

[57] Il s'agit de l'année de rédaction approximative. L'œuvre a été publiée à titre posthume entre 1634 et 1636. Françoise Decroisette, « Les jeux de l'imagination et du savoir », dans *ibid*., p. 7.

[58] Jack Zipes, *Why Fairy Tales Stick*, p. 63.

[59] *Ibid*., p. 65-66.

Un autre attrait de l'œuvre de Basile est qu'elle est constituée uniquement de contes merveilleux, y compris pour son récit-cadre. Ainsi, comme le souligne Françoise Decroisette, Basile inaugure ce qu'on appellera, sous l'influence de Madame d'Aulnoy, le conte de fées :

> Rois, reines, princes et princesses, fées bonnes ou mauvaises, magiciens, esprits follets, animaux parlants et agissants, dragons, orques, ogres et ogresses, formules magiques, objets et plantes surnaturelles, désirs d'enfantement, épreuves à surmonter, transgressions, enchantements et délivrances, rien n'y manque. Non seulement les situations, les personnages et leurs fonctions, mais les codes narratifs et les structures élémentaires sont ceux du merveilleux européen : temporalité ritualisée et hyperbolique — sept jours, sept mois, sept ans —, spatialisation tout aussi ritualisée alternant la forêt, la mer, la montagne, le palais, et tout aussi hyperbolique dans les incessants cheminements transcontinentaux des héros et dans sa démesure […], effacement de la logique causale, banalisation de l'impossible[60].

La structure, les figures et les motifs sont en place, et les contes de Basile exerceront une influence indéniable sur la constitution du conte européen, qui tient toutefois davantage — ironiquement — à leur circulation orale qu'à leur fixation par l'écriture, compte tenu du peu d'empressement qu'on a mis à les traduire[61]. Leur mode de diffusion reste ainsi ambigu, mais, selon Zipes, il est indéniable que les auteurs français de la fin du dix-septième siècle connaissaient les contes de Basile comme ceux de

---

[60] Françoise Decroisette, *op. cit.,* p. 9.

[61] Decroisette explique que le texte a été réédité plusieurs fois en napolitain entre 1636 et 1674, mais que c'est seulement en 1712 qu'on a vu apparaître une première traduction, très libre, en dialecte bolonais. La première traduction italienne date de 1754, c'est-à-dire cent ans après la publication originale, et était elle-même amputée de plusieurs contes. La francophonie a quant à elle eu accès à la traduction de certains contes sortis de leur ensemble narratif, mais c'est seulement grâce au travail de Myriam Tanant qu'on a eu accès à une première traduction française complète en 1986. Françoise Decroisette, *op. cit.,* p. 7-9.

Straparola [62], en particulier Mademoiselle [Marie-Jeanne] L'Héritier [63]. Perrault empruntera pour sa part à l'auteur du *Pentamerone*, directement ou indirectement, sa « Gatta cenerentola » (« Chatte des cendres [64] »), qui deviendra « Cendrillon » (AT510a), et « Sole, Lune e Talia » (« Soleil, Lune et Talia »), « La Belle au bois dormant » (AT410). « Les fées » (AT480) présente quant à lui des analogies avec « Le doie pizzelle » (« Les deux petites pizzas »). L'influence de Basile se ressent aussi chez les frères Grimm, encore une fois sans doute par le biais de la tradition orale, plus particulièrement avec des contes comme « Petrosinella » (« Fleur-de-persil »), qui deviendra « Rapunzel » (AT310), et « Li sette palomielle » (« Les sept colombes »), dont on trouvera la variante bien connue « Die sieben Raben » (« Les sept corbeaux) (AT451) dans les *Kinder- und Hausmärchen*.

Non seulement avait-on donc déjà, pendant la Renaissance italienne, la présence du deuxième facteur externe dont traite Sperber, la mémoire externe, mais on voyait aussi se constituer le troisième facteur : l'institution. Sans que celle-ci prenne encore une forme officielle, matérielle, elle influençait les gens de lettres à construire leurs contes d'après un certain modèle institué par Basile, qui était lui-même influencé par Straparola. Il serait faux, comme l'explique Zipes, de voir dans la constitution du conte merveilleux tel qu'on le connaît l'effet d'une sorte de jeu du téléphone arabe, dans lequel chaque auteur que l'histoire a retenu aurait simplement apporté quelques variantes à une version puisée chez un prédécesseur. Cependant, la constitution d'une

---

[62] Les contes de Straparola, contrairement à ceux de Basile, ont d'ailleurs rapidement été traduits en français : les cinq premières nuits l'ont été en 1560, à Lyon, par Jean Louveau, sous le titre « Les facecieuses nuictz du Iean Seigneur François Straparole: Aueq les fables & enigmes, racontées par deux ieunes gentilz-hommes, & Dix damoiselles », et Pierre de Larivey s'est ensuite chargé des contes de la deuxième partie, qui sont parus à Paris en 1576. Ruth. B. Bottigheimer, « France's First Fairy Tales. The Restoration and Rise Narratives of *Les facetieuses nuictz du Seigneur François Straparole* », *Marvels & Tales,* vol. 19, nº 1, 2005, p. 20.

[63] Jack Zipes, *Why Fairy Tales Stick, op. cit.,* p. 68.

[64] Nous empruntons à Françoise Decroisette la traduction française des titres qui suivront.

institution découle bien d'un réseau d'influences, qui, comme pour la diffusion du conte oral (et d'ailleurs de concert avec celle-ci) s'élabore de façon tentaculaire :

> [T]hough it would be misleading to talk about a diachronic history of the literary fairy tale with a chain reaction that begins with Straparola, leads to Basile, then the French writers of the 1690's, and culminates in the work of the Brothers Grimm, I would like to suggest that, together, the works of these authors form a historical frame in which the parameters and genericity of the early literary fairy tale were set, and within that frame there was an institutionalization of what we now call fairy-tale characters, topoi, motifs, metaphors, and plots, and such institutionalization could have only develop with the technology of printing, the improved distribution of printed materials, and the approval and recognition of the educated classes[65].

Cela dit, même s'il y a de bonnes chances pour que Perrault et ses contemporains français aient eu accès aux contes italiens par le biais de la circulation orale ou d'autre versions écrites inspirées des œuvres de Straparola et Basile, la fixation de ceux-ci par l'écriture n'en a pas pour autant joué un rôle moins important, parce qu'elle a permis d'institutionnaliser ce qui jusque-là se présentait comme un divertissement puéril. À partir du moment où le conte est couché sur papier, on accepte de l'envisager comme un aspect de la littérature, de la culture artistique. Si cette nouvelle conception du conte lui permet de se tailler une place dans l'institution littéraire, ce n'est pas sans glissement sémantique.

2.2.2 La naissance du conte de fées sous le Roi Soleil

Alors que Straparola ridiculise un peu sa pratique — ne serait-ce que par le choix de son pseudonyme — et que Basile rédige son *Conte des contes* en dialecte napolitain pour leur conserver un attachement à l'oralité, les femmes et hommes de lettres qui institueront en France la mode du conte de fées déracineront le genre merveilleux de son terreau populaire pour le redresser au tuteur de la civilité. Tout d'abord, on évitera de faire cohabiter les contes merveilleux avec des contes facétieux, érotiques ou

---

[65] Jack Zipes, *Why Fairy Tales Stick, op. cit.,* p. 62.

antiecclésiastiques, comme l'avait fait Straparola[66]. Ensuite, on veillera à ce que les contes merveilleux eux-mêmes soient expurgés de toute allusion sexuelle et de violence. Par exemple, le conte AT480 (dont on connaît généralement la version de Perrault, « Les fées ») met en scène deux sœurs (ou cousines, ou demi-sœurs), l'une généreuse et polie, l'autre, égoïste et à la langue bien pendue, dont la première produit naturellement des perles, des diamants et autres objets de valeur, tandis que la deuxième se couvre de pustules ou vomit des crapauds. La version de Mademoiselle Lhéritier, « Les enchantements de l'éloquence », précède celle de Perrault et s'inspire fortement des « Deux petites pizzas » de Basile. Pourtant, là où, en guise de châtiment, chez Basile le roi exige, au moment d'allumer les feux d'artifice qui célèbrent son mariage avec la gentille sœur, « qu'on f[î]t flamber aussi ce méchant tonnelet de Troccola pour qu'elle expie sa traîtrise[67] », chez L'Héritier, la rivale est simplement amenée à « mour[ir] de misère au coin d'un buisson[68] ». On verra, lorsqu'on jettera un regard sur les variantes de *Cendrillon*, que l'adoucissement d'un châtiment souvent sans merci dans les versions orales et italiennes sera légion dans l'œuvre des

---

[66] On peut par exemple se reporter au quatrième conte de la neuvième nuit, qui a souvent subi les foudres de la censure même à son époque, et qui met en scène un prêtre à qui on demande de passer toute la nuit nu, debout sur une table, les bras étendus de manière à imiter un crucifix. Non content de figurer un prêtre dans cette posture honteuse, Straparola lui suppose des désirs charnels : « [Le mari] se mit à table et soupa avec sa femme, puis ils allèrent se coucher. Combien cela fut pénible pour le pauvre prêtre, je le laisse penser à ceux qui ont éprouvé les aiguillons de l'amour, quand il entendit le mari se repaître de ce plat qu'il désirait si ardemment […]. » Giovan Francesco Straparola, *op. cit.,* p. 453. La quatrième fable de la sixième nuit n'est pas non plus en reste, où on organise un concours entre trois religieuses pour décider laquelle d'entre elles deviendra abbesse. Le titre est finalement octroyée à celle qui parvient à broyer un noyau de pêche avec ses fesses, au détriment de la première, qui a le talent d'uriner dans un trou minuscule, et de la deuxième, qui arrive à propulser avec adresse, à travers la pièce, des grains de millet au moyen d'« un pet si gros et si terrible qu'il f[a]it presque évanouir de peur le grand vicaire » (*ibid*., p. 332). La cinquième fable de la cinquième nuit, quant à elle, épargne les religieux, mais n'aurait pas non plus trouvé un bon accueil dans les recueils des Salonnières : elle raconte l'histoire d'une dame qui acquiert une grande quantité de souliers en multipliant les amants dans sa jeunesse, et qui, une fois vieille, achète du sexe en échange de ces mêmes chaussures (*ibid*., p. 289-295).

[67] Giambattista Basile, *op. cit.,* p. 359-360.

[68] Mademoiselle de L'Héritier, « Les enchantements de l'éloquence », en ligne : http://www.resoo.org/www/contesdefees/Contes/lesenchantementsdeloquence.htm (page consultée le 29 juillet 2019).

Salonnières et de Perrault, une pratique que reproduira Walt Disney quand il empruntera aux frères Grimm leur « Sneewittchen ».

L'expurgation de la sexualité et de la violence, toutefois, n'est en fait que le symptôme d'un changement radical dans la manière d'appréhender le conte, que la noblesse veut bien voir mis au goût du jour, oui, mais à une condition : qu'il s'adresse à ses enfants et vise à leur inculquer les rudiments de la vie en société. Comme le rappelle Denise Escarpit, « [p]endant longtemps […], il n'y eut pas de spécificité de l'enfance. À peu près jusqu'au XVIII[e] siècle, l'enfant était un "adulte en miniature"[69] ». Ses divertissements, comme ses vêtements et son langage, étaient ceux de l'adulte. Ni la violence, ni le sexe ne lui étaient dissimulés[70]. Par conséquent, il participait aux soirées de contes au même titre que ses parents, et avait comme eux accès au contenu de la littérature de colportage (la « Bibliothèque bleue ») par le biais d'une personne lettrée, l'écriture ne servant alors pour le peuple qu'à fixer momentanément à l'écrit ce qui provenait de l'oralité et ressortirait sous forme orale, comme on l'a vu avec Basile. Vers la fin du XVII[e] siècle, on voit naître le concept d'enfance, et on développe une pédagogie adaptée à cet âge. Fénelon fait ainsi paraître son *Traité de l'éducation des filles* en 1687. L'écrivain est présenté l'année suivante à Madame de Maintenon, seconde épouse de Louis XIV, et devient sous sa recommandation précepteur du duc de Bourgogne — qui devait hériter du trône —, pour qui il rédige des histoires amusantes et éducatives. À partir du moment où cette pratique intègre la cour, elle se répand rapidement au sein d'une bourgeoisie qui la méprisait auparavant, l'associant aux classes populaires[71]. Cette dernière voit maintenant dans les histoires qui

---

[69] Denise Escarpit, *La littérature d'enfance et de jeunesse en Europe. Panorama historique,* Paris, Presses universitaires de France, 1981, p. 4.

[70] Voir à ce sujet Philippe Ariès, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime,* Paris, Éditions du Seuil, 1973, 501 p.

[71] Jack Zipes, *Fairy Tales and the Art of Subversion. The Classical Genre for Children and the Process of Civilization,* deuxième édition, New York/Londres, Routledge, 2006 [1985], p. 3.

passionnent les enfants une occasion de transmettre un savoir. Perrault félicitera ainsi, dans une préface à ses *Contes en vers* (1695), ceux qui

> ont été bien aises de remarquer que ces bagatelles n'étaient pas de pures bagatelles, qu'elles renfermaient une morale utile, et que le récit enjoué dont elles étaient enveloppées n'avait été choisi que pour les faire entrer plus agréablement dans l'esprit et d'une manière qui instruisît et divertît tout ensemble[72].

C'est à partir de ce moment qu'entre en ligne de compte le seul facteur de Sperber qui ne s'était pas encore suffisamment manifesté, soit la « récurrence de situations dans lesquelles la représentation suscite ou aide à accomplir une action appropriée ». Le conte merveilleux, qui jusqu'alors n'était conçu que comme un divertissement, devient une manière détournée d'instaurer chez l'enfant des valeurs et des habitudes qui s'inscrivent à l'intérieur de ce que Norbert Elias a décrit comme un « processus de civilisation » (Prozeβ der Zivilisation[73]), notion à partir de laquelle Zipes explique le glissement idéologico-sémantique que la bourgeoisie française a fait subir au conte de fées. Selon Elias, le processus de civilisation est l'une des quatre fonctions élémentaires qui régissent la survie des individus dans une société qui se fonde sur une interdépendance entre ses derniers, les trois autres étant l'économie, qui permet d'accéder aux ressources nécessaires à la satisfaction des besoins vitaux; la gestion de conflits, qui permet d'éviter le recours à une violence physique systématique; et enfin la connaissance, qui permet de combattre collectivement les dangers de la nature grâce à la transmission d'informations. Le processus de civilisation, quant à lui, transmet à

---

[72] Charles Perrault, « Préface » aux « Contes en vers », dans *Contes*, suivis du *Miroir ou la Métamorphose d'Orante*, de *La Peinture, Poème* et du *Labyrinthe de Versailles*, édition présentée, établie et annotée par Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, 1981, p. 49.

[73] La traduction anglaise « civilizing process » permet de bien faire comprendre le sens que Norbert Elias donne à cette expression. Cette dernière, ambiguë en français puisqu'on pourrait comprendre « civilisation » comme l'état de développement auquel sont parvenues les sociétés « non primitives », l'est encore davantage dans sa langue originale allemande puisqu'on pourrait l'entendre comme le « procès de la civilisation ». Or, la locution monosémique anglaise nous permet de bien comprendre le sens qu'Elias lui donne, soit celui d'une démarche par laquelle on inculque à un individu des marques de civilité.

l'individu les codes à partir desquels il se conformera à ce que la société attend de lui; il concerne les lois, les traditions, les rites, les normes et les codes culturels[74]. Il aurait été, toujours d'après Elias, l'un des traits essentiels du développement de la société sous Louis XIV, ce qui n'est pas sans rapport avec la nouvelle conception de l'enfance qui prend forme. Le processus de civilisation, jusque-là intégré par l'imitation ou l'instruction, passe dorénavant par les divertissements de l'enfant.

Si cette méthode a ses avantages pour l'éducation des enfants, elle n'est pas sans conséquences pour les contes merveilleux, dont elle détourne le potentiel symbolique au profit d'un message civilisateur. Alors que le conte merveilleux, sous sa forme orale, favorisait une compréhension individuelle fondée sur l'expérience du destinataire, l'élite française réduira considérablement son caractère polysémique en l'investissant d'une morale claire, parfois même explicite, comme en témoignent les contes de Perrault. Si ce sont ces derniers qui sont restés le mieux gravés dans notre mémoire et dont s'inspirera Walt Disney, on ne peut passer sous silence le rôle de premier plan qu'ont joué les femmes dans ce phénomène. Celles-ci commencent à se réunir dans des salons — ce qui leur vaudra le titre de « Salonnières » —, où elles convient aussi des hommes avec le temps. Bien qu'elles se découvrent un intérêt pour les contes merveilleux, et notamment pour ceux de Basile et de Straparola, leur rapport à l'oralité changera significativement en raison de la conduite dictée par la classe supérieure dans les circonstances :

> Les règles de bon usage suivies […] par tous ceux qui se piquaient d'appartenir à la bonne société ou qui voulaient y parvenir excluent beaucoup de mots jugés bas, qui ne

[74] Jack Zipes, *Fairy Tales and the Art of Subversion,* p. 20. Zipes fait reference aux théories qu'Elias présente dans *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Erster Band. Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes*, Bâle, Verlag Haus zum Falken, 1939.

> doivent apparaître ni dans la littérature ni dans la conversation. Ce sont des mots dont on disait qu'ils […] « paraissaient peuple »[75].

Ainsi, alors que Basile et Straparola insistent, dans leurs contes, sur la nature orale et les racines populaires du genre, ce dernier, en intégrant les salons français, passera résolument du côté de la littérature. La pratique du contage constituait auparavant un divertissement collectif spontané, pendant lequel les auditeurs étaient autorisés (dans une certaine mesure) à interrompre et questionner l'orateur; les salons proposent un contexte plus compétitif, où il s'agit d'impressionner plus que de divertir. Les contes sont travaillés, léchés. Pour cette raison, ce qui constitue pour nous le deuxième *moment* important du conte, après son invention orale qu'il nous est impossible de dater, ce n'est pas celui de ses premières transcriptions, mais bien sa réutilisation par une élite française à la fin du XVII^{e} siècle, parce que c'est à partir de ce moment qu'il intègre le champ littéraire. Les transcriptions précédentes, qu'elles soient chinoises, perses ou italiennes, constituaient davantage une forme d'archivage. La mode des Salonnières nous apportera des contes d'auteur(e)s, dans lesquels l'oralité apparaît davantage comme un jeu narratif, un hommage à la nostalgie[76], que comme un canal communicationnel.

Marie-Catherine d'Aulnoy a été la première à suivre la voie proposée par Fénelon, en faisant paraître en 1690 le conte « L'île de la félicité » à l'intérieur de son roman *Histoire d'Hippolyte*. Cinq ans plus tard, Mademoise L'Héritier publiait ses *Œuvres meslées*, et Catherine Bernard des versions des « Enchantements de l'éloquence » et de « Riquet à la houppe » dans son roman *Inès de Cordoue*. En 1697-1698, d'Aulnoy

---

[75] Michèle Perret, *Introduction à l'histoire de la langue française,* Paris, Sedes, 1998, p. 59.

[76] On peut penser au frontispice de l'édition 1697 des *Contes* de Charles Perrault, constitué d'une gravure présentant le moment du conte, avec une vieille femme et des enfants, éclairés par le feu. Chez les écrivaines, la pratique orale est souvent représentée par un récit-cadre au sein duquel divers conteurs et conteuses sont appelés à raconter une histoire, sur le modèle du *Décaméron* si souvent emprunté. Voir à ce sujet Elizabeth W. Harries, « Simulating Oralities. French Fairy Tales of the 1690s », *College Literature,* vol. 23, n^{o} 2, juin 1996, p. 100-116.

revenait à la charge avec quatre volumes de contes dont le titre s'imposerait dorénavant pour désigner le genre : *Les contes des fées*. Puis paraîtraient encore les *Contes de fées* (1697) de Madame [Henriette Julie] de Murat, *La Comtesse de Mortagne* de Madame [Catherine] Durand et *La tyrannie des fées détruite* (1702) de Louise d'Auneuil, pour ne nommer que les premières œuvres de ces auteures. Charles Perrault n'était pas le seul homme à publier des contes pendant ces années — on pense notamment aux *Illustres fées. Contes galants* (1698) du Chevalier de Mailly, aux *Histoires de Mélusine* (1698) de François Nodot et aux *Contes moins contes que les autres* (1698) de Jean de Préchac —, mais le conte de fées est un des premiers et rares genres littéraires dans lesquels les femmes ont pris une place aussi importante[77]. Il est par conséquent significatif que leurs noms aient été peu ou prou oubliés, et cela tient selon Zipes à un aspect dont Norbert Elias omet de traiter dans son *Über den Prozeß der Zivilisation*, mais qui s'inscrit néanmoins fortement dans le processus de civilisation de l'époque : la domination masculine[78]. Chez Straparola, la majorité des conteurs mis en scène étaient des femmes, et, bien qu'elles ne fussent pas invitées à tenir un discours particulièrement féministe — rappelons-nous des raisons pour lesquelles Philomène incite son groupe à s'allier des mâles —, leur présence rappelle que les femmes savent conter aussi bien que les hommes. Chez Basile, ce ne sont que des femmes qui sont invitées à conter, dix au total. Zipes voit dans ces contes un contenu féministe, mais aussi (et conséquemment) subversif, qui s'évaporera dans la France du Roi Soleil :

> It is not by chance that Straparola sets his frame around a powerful duke fleeing for his life and taking refugee in Venice. It is not by chance that Basile sets his frame around a conflict between two women in a court society in which the prince is a feeble and naïve bystander of events that he does not fully comprehend. It is also not by chance that the majority of the tales told in Straparola's frame are spoken by elegant ladies, and in

---

[77] Pour une bibliographie des contes de fées publiés en France entre 1690 et 1778, voir Bérénice Virginie Le Marchand, « Reframing the Early French Fairy Tale. A Selected Bibliography », *Marvels & Tales,* vol. 19, nº 1, 2005, p. 86-122.

[78] L'expression est empruntée à Pierre Bourdieu (*La domination masculine*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Liber », 1998, 142 p.).

> Basile's frame they all are told by gifted female storytellers from the lower classes. In each case, the perspective is from the dominated sex, from down under, from a subversive point of view that exposes the darkness of court societies and the absurd arbitrary ways men use power to enforce what they consider to be the proper gender roles and social codes of their civilizing processes[79].

De la même manière, chez les Salonnières, on aura des personnages féminins forts, à commencer par les fées, dont le nom même leur confère une emprise sur le destin[80]. On trouvera ainsi dans leurs contes des héroïnes aptes à modifier le cours des choses, soit par la magie, soit par la ruse. À l'opposé, Perrault présente les siennes comme des modèles dont la jeune destinataire du conte[81] devrait imiter le comportement passif (« Attendre quelque temps pour avoir un Époux/Riche, bien fait, galant et doux/La chose est assez naturelle,/Mais l'attendre cent ans, et toujours en dormant,/On ne trouve plus femelle,/Qui dormît si tranquillement[82] ») ou éviter les élans aventuriers (« On voit ici que de jeunes enfants,/Surtout de jeunes filles/Belles, bien faites et gentilles,/Font très mal d'écouter toute sortes de gens,/Et que ce n'est pas chose étrange,/S'il en est tant que le loup mange[83] »). Perrault est plus explicite encore dans sa préface à l'édition de 1695, où il critique les contes anciens de *Psyché et Cupidon*

---

[79] Jack Zipes, *Fairy Tales and the Art of Subversion,* p. 21-22.

[80] « On sait que le mot *fée* (*fata* en italien, *hada* en espagnol, *fairy* en anglais), est issu de l'ancien français *faie* ou *fee*, désignant les personnages légendaires issus du folklore et des romans médiévaux. Le terme lui-même provient du latin *Fata*, divinités féminines personnifiant le destin. *Fata* est lié étymologiquement à *fatum*, participe passé du verbe *fari* (de la racine indo-européenne *bhã-), qui signifie *parler*, et par extension "chose dite, décision, décret", "déclaration prophétique, prédiction", et donc "destin" (*fate* en anglais). Comme les Μοῖραι grecques déterminant la "part" (*moira*) de vie revenant à chacun, les Parques (Clotho qui file, Lachésis qui dévide et Atropos qui coupe le fil de la vie), *Fata* et fées allient à leur fonction tutélaire la force d'une parole créatrice et performative. Les *Fata* sont donc reliées à la fois au destin et à la naissance. » Martine Hennard Dutheil de la Rochère et Véronique Dasen, « Des Fata aux fées : regards croisés de l'Antiquité à nos jours », *Études de lettres,* nº 3-4, 2011, p. 2.

[81] Rappelons que Perrault dédie ses *Contes de ma mère l'Oie* (1695) « à Mademoiselle », la nièce de Louis XIV, qui a neuf ans au moment où ils sont publiés la première fois. Jean-Pierre Collinet, « Notices », dans Charles Perrault, *op. cit.,* p. 281.

[82] « Moralité » de « La Belle au bois dormant », Charles Perrault, *op. cit,.* p. 140.

[83] « Moralité » de « Le Petit Chaperon rouge », *ibid*., p. 145.

— dont on verra qu'il présente des femmes fortes bien qu'il s'inscrive dans le genre de l'héroïne persécutée — et de *La matrone d'Éphèse* :

> Toute la moralité qu'on peut tirer de la Matrone d'Éphèse est que souvent les femmes qui semblent les plus vertueuses le sont le moins, et qu'ainsi il n'y en a presque point qui le soient véritablement. Qui ne voit que cette Morale est très mauvaise, et qu'elle ne va qu'à corrompre les femmes par le mauvais exemple, et à leur faire croire qu'en manquant à leur devoir elles ne font que suivre la voie commune. Il n'en est pas de même de la Morale de Griselidis, qui tend à porter les femmes à souffrir de leurs maris, et à faire voir qu'il n'y en a point de si brutal ni de si bizarre, dont la patience d'une honnête femme ne puisse venir à bout[84].

Ce discours est en phase avec un conte comme *Barbe bleue,* dont la moralité laisse de côté le tueur pour rappeler à la jeune femme que « la curiosité malgré tous ses attraits,/Coûte souvent bien des regrets[85] ». Les contemporaines de Perrault, quant à elles, tentaient, en même temps qu'elles instituaient dans leurs écrits un processus de civilisation, de substituer le code dominant masculin par un ensemble de règles sociales dans lequel la femme éduquée jouerait un rôle plus important[86]. L'histoire a néanmoins retenu Perrault, en France comme dans le monde anglo-saxon, et il est depuis difficile d'opérer une scission entre *le* conte de fées et *ses* contes de fées, un problème qui préfigure celui que nous posera l'œuvre de Disney.

C'est d'ailleurs en grande partie la raison pour laquelle Disney pense à la version de Perrault lorsqu'il choisit d'adapter Cendrillon. On pourrait lui reprocher cette décision, à l'instar de Kay Stone dans « What Walt Disney Never Told Us »[87], mais tout porte à croire qu'il s'agissait moins d'un choix délibéré que d'un réflexe commandé par une longue tradition française et anglo-saxonne, qui attribue à Perrault la paternité de la

---

[84] « Préface », *ibid*., p. 50-51.

[85] « La Barbe bleue », *ibid*., p. 154.

[86] Jack Zipes, *Fairy Tales and the Art of Subversion,* p. 32.

[87] « Disney found even the more passive Grimm version of Cinderella (AT 510A) unsuitable for children and used the more innocuous Perrault version instead », Kay Stone, « What Walt Disney Never Told Us », *The Journal of American Folklore,* vol. 88, nº 347, janvier-mars 1975, p. 42-50.

vogue des contes de fées alors qu'on voit bien qu'il n'a que participé à un mouvement qui avait été initié par des femmes. Selon Zipes, les raisons qui expliquent ce phénomène sont à puiser dans le contexte de l'époque plus que du côté des qualités narratives : Perrault était membre de l'Académie française, ce qui lui conférait un prestige auquel les Salonnières et les autres auteurs de contes de fées n'avaient pas accès, et ses contes étaient plus « polis », « léchés », que ceux de ses contemporaines et contemporains[88]. Il avait aussi une qualité qu'on retrouve dans peu de contes de l'époque, et dont la compagnie de production cinématographique DreamWorks, concurrente de Walt Disney, a fait sa marque au cours des années 1990 : ses contes, souvent teintés d'ironie, renferment des doubles sens qui les rendent attrayants pour les adultes comme pour les enfants. Cette particularité se perçoit surtout dans les moralités, comme en témoignent les deux exemples ci-dessus, mais Perrault est ironique dans le texte aussi, ce dont sa version de « La Belle au bois dormant » nous fournit quelques exemples : la Princesse, qui « [a] eu le temps de songer à ce qu'elle allait lui dire » ne peut s'empêcher d'accueillir celui qui la réveille avec un mot d'esprit (« Est-ce vous, mon Prince? […] Vous vous êtes bien fait attendre. »); le prince évite de lui faire savoir qu'elle est « habillée comme [s]a mère-grand, et qu'elle [a] le collet monté »; pendant la nuit de noce, les époux « dorm[ent] peu, la princesse n'en [ayant] pas grand besoin »; et l'ogresse, mère du prince, ne se contente pas de vouloir manger sa petite-fille, mais « la veu[t] manger à la Sauce-robert »[89]. Cette attitude ironique à l'endroit du conte, qu'atteste d'ailleurs le premier titre de « Contes de ma mère l'Oye », confère à Perrault une distance à l'endroit de ce genre encore méprisé de plusieurs et lui permet de mieux intégrer les Belles lettres[90]. Cela ne l'empêche pas de défendre bec et ongle la valeur de ses contes et des versions orales sur lesquelles ils s'appuient :

---

[88] Jack Zipes, *Fairy Tales and the Art of Subversion*, p. 32.

[89] Charles Perrault, « La Belle au bois dormant », *op. cit.,* p. 136-138.

[90] Rappelons aussi que les contes sont signés « Pierre Darmancour », du nom du fils de Perrault, pour laisser croire qu'il s'agit de contes écrits pour des enfants *par* un enfant. S'il n'est pas absolument

> [L]a plupart [des fables] qui nous restent des Anciens n'ont été faites que pour plaire sans égard aux bonnes mœurs qu'ils négligeaient beaucoup. Il n'en est pas de même des contes que nos aïeux ont inventés pour leurs Enfants. Ils ne les ont pas contés avec l'élégance et les agréments dont les Grecs et les Romains ont orné leurs Fables; mais ils ont toujours eu un très grand soin que leurs contes renfermassent une moralité louable et instructive[91].

Perrault a donc du respect pour la tradition orale dont les contes de fées sont issus, bien que, comme nous l'avons vu, il fasse fausse route en parlant d'une invention des aïeux pour leurs enfants. Certes, ces derniers ont toujours apprécié ces contes, mais ils les écoutaient au même titre que les adultes, alors que ce sont Perrault et les Salonnières qui les adressent explicitement aux enfants — un glissement sémantique de taille.

Lorsque Robert Samber, en 1729, propose une première traduction anglaise des contes de Perrault, il conserve cette insistance sur le jeune destinataire et défend leur valeur au même titre que Perrault :

> It was however objected, that some of them were very low and childish […]. It is very true, and therein consist their Excellency. They therefore who made this as an Objection, did not seem very well to understand what they said; they should have reflected they are designed for children[92].

---

impossible que ce soit le cas, cette hypothèse est depuis longtemps mise de côté : le manuscrit de 1695 a été transcrit par un copiste, et des annotations de la main de Charles Perrault donnent à penser qu'il en est le principal auteur, sinon le seul. (Marie-Louise R. Ténèze, « À propos du manuscrit de 1695 des *Contes* de Perrault », *Arts et traditions populaires,* vol. 7, 1959, p. 71.) L'abondance d'allusions sexuelles dissimulées et d'autres clins d'œil aux adultes nous porte aussi à soupçonner la supercherie, mais cela n'a pas empêché certains chercheurs renommés, comme Paul Delarue, d'accorder foi à cette hypothèse : « Je reste persuadé que, si ces récits continuent à toucher les adultes et à émouvoir tous les enfants du monde, c'est, non à cause des parures que leur a ajoutées le vieil académicien, mais grâce à la simplicité, à l'authenticité, à l'accent populaire qu'a su leur conserver un jeune garçon à la mémoire toute fraîche […]. » (Paul Delarue, « Les contes merveilleux de Perrault. Faits et rapprochements nouveaux », *Arts et traditions populaires*, vol. 2, n° 3, juillet-septembre 1954, p. 267.)

[91] Charles Perrault, « Préface », *op. cit.,* p. 51. On peut aussi penser à la véhémence avec laquelle Perrault a défendu le conte dans la querelle dite « des Anciens et des Modernes », qui l'opposait principalement à Nicolas Boileau.

[92] Robert Samber, *The Authentic Mother Goose Fairy Tales and Nursery Rhymes*, édités par Jacques Barchilon et Henry Pettit, Denver, Swallow, 1960, p. iv-v; cité chez Jack Zipes*, Fairy Tales and the Art of Subversion,* p. 33.

Néanmoins, et malgré le discours de John Locke qui, dès 1693[93], faisait l'apologie de produits culturels qui amalgameraient éducation et divertissement, les contes de fées étaient considérés avec suspicion en Angleterre, en Allemagne et en France jusque dans les années 1820[94]. De nombreuses éditions des contes de Perrault circulaient, qui reprenaient généralement la traduction de Samber[95], mais elles ne constituaient pas un matériel didactique de premier choix : on leur préférait des récits sentimentaux, moralisateurs, réalistes, didactiques ou pensés explicitement dans le but de promouvoir l'apprentissage des bonnes manières[96]. Le terme « fairy tale » lui-même n'apparaît dans la langue usuelle qu'en 1750[97], bien que la culture française se répande à cette époque rapidement en Angleterre et dans le reste de l'Europe. La France a continué, pendant ces années, de publier des contes de fées — on pense aux *Contes marins ou la Jeune Américaine* (1740-1743) de Gabrielle-Suzanne de Villeneuve, aux *Mille et une fadaises, contes à dormir debout* (1742) de Jacques Cazotte, au *Prince Courtebotte et la Princesse Zibeline* de Claude-Philippe de Caylus (1741-1743) et, surtout, au *Magasin des enfants* (1757) de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont —, mode qui a trouvé son paroxysme dans la publication du *Cabinet des fées* de Charles-Joseph de Mayer en quarante et un volumes entre 1785 et 1789. La Révolution française a mis un frein à cette pratique, à laquelle les Allemands allaient redonner vie en lui faisant cette fois prendre la direction du romantisme.

---

[93] John Locke, *Some Thoughts Concerning Education,* Londres, imprimé pour A. et F. Churchill chez Black Swann à Paternofter-row, 1693, 264 p.

[94] Jack Zipes, *Why Fairy Tales Stick, op. cit.,* p. 85.

[95] Voir à ce sujet l'excellent mémoire d'Amy Gerald, *Spinning a Tale: English Translations and Adaptations of La Belle au bois dormant. From the Enlightenment to the Magic Kingdom*, Ottawa, Université d'Ottawa (School of Translation and Interpretation), 2000, 101 f.

[96] Jack Zipes, *Why Fairy Tales Stick, op. cit.,* p. 85.

[97] Jack Zipes, *The Irresistible Fairy Tale, op. cit.,* p. 22.

2.2.3 La subtile resémantisation des frères Grimm

Nous avons parlé, en début de parcours, de la façon dont les frères Grimm collectaient les contes merveilleux folkloriques[98] et des raisons qui les poussaient à le faire. Leur objectif premier, au contraire de celui des Français des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, visait la préservation des contes populaires. Néanmoins, on aurait tort de voir dans leur approche une méthodologie similaire à celle que les folkloristes développeront dans les années 1930[99], et qui s'attache à noter avec exactitude le conte lui-même et la façon dont il est raconté. Bien que les Grimm privilégient toujours l'emploi d'une langue simple, à l'inverse de plusieurs de leurs collègues, leur transcription contient les marques de leur époque, mais aussi, le rappelle Ute Heidman, des recueils de contes littéraires qui ont précédé leur œuvre :

> Comme les contes français et les contes italiens avant eux, les contes allemands se constituent dans un processus très complexe de reconfiguration de formes génériques déjà existantes et d'histoires déjà racontées. Les formes et histoires ainsi reconfigurées ne proviennent pas seulement de leur propre langue et culture, mais aussi des autres langues et cultures européennes et plus particulièrement de la littérature française dont Jacob et Wilhelm Grimm possédaient une excellente connaissance[100].

Les Grimm s'inscrivent donc à l'instar de leurs prédécesseurs dans le lent processus de resémantisation auquel participera Disney, et dont on ne peut comprendre les effets qu'en tenant compte du contexte de l'époque et de ce qui structure leur *habitus* au sens

---

[98] Notons cependant que, comme le rappelle Zipes dans un ouvrage qu'il leur a consacré, les Grimm ne s'attachaient pas uniquement aux contes merveilleux, bien que ce soit principalement ceux que l'histoire a retenus et auxquels nous nous intéresserons ici : « [I]t should be pointed out that the Grimm's tales are not strictly speaking "fairy tales", and they never used that term, which, in German, would be *Feenmärchen*. Their collection is much more diverse and includes animal tales, legends, tall tales, nonsense stories, fables, anecdotes, religious legends, and, of course, magic tales (*Zaubermärchen*) […]. » Jack Zipes, *Grimm Legacies, op. cit.,* p. 5.

[99] Selon Michèle Simonsen, c'est en Marc Azadovski, un Russe qui s'est consacré à l'étude du répertoire d'une conteuse sibérienne, qu'on peut voir le pionnier des études folkloriques qui prennent en considération le processus du contage, c'est-à-dire non seulement le texte, mais aussi les gestes d'un conteur et son attitude à l'égard du public. Ses travaux, qui datent de 1926, ont été suivis dans les années 1930 et 1940 par les travaux d'Otto Brinkmann en Allemagne, de James H. Delargy en Irlande, de Leza Uffer en Suisse, et de Linda Degh en Hongrie. Michèle Simonsen*, op. cit.,* p. 48.

[100] Ute Heidman, « Le dialogisme intertextuel des contes des Grimm », *Féeries*, n° 9, 2012, p. 10.

bourdieusien : leur classe sociale, leur nationalité, leur religion, leurs origines familiales, etc. Au contraire de Charles Perrault, qui était fils d'avocat et a passé toute sa vie entre Versailles et l'Académie française[101], Jacob et Wilhelm Grimm ont connu assez tôt dans leur vie une chute de classe sociale après la mort prématurée de leur père, bailli de la ville de Steinau, alors qu'ils avaient respectivement onze et dix ans[102]. Rapidement, ils ont compris qu'ils ne parviendraient à regagner leur place dans l'échelle sociale et à redorer le blason familial qu'en travaillant durement. Afin de multiplier les chances qu'ils accèdent à une carrière juridique, leur mère les a fait déménager chez leur tante à Cassel peu après la mort de leur père : ils ont donc passé leur adolescence dans une principauté monarchique, hautement patriarcale et hiérarchique. De plus, à cette époque, l'Allemagne était elle-même divisée entre de nombreuses principautés, les guerres étaient fréquentes et l'aristocratie peu encline à tenir ses promesses de liberté. Ce contexte particulier semble les avoir amenés à développer parallèlement un désir d'élévation dans l'échelle sociale et une empathie, un respect pour les classes populaires, qui n'était ni le fait des aristocrates à l'origine du conte de fées, ni celui de leurs collègues lettrés.

Au moment où ils fréquentent l'Université de Marbourg, entre 1802 et 1806, ils se lient d'amitié avec l'un de leurs professeurs, Carl Friedrich von Savigny, qui les présentera à Clemens Brentano, dont la rencontre marque un tournant dans leur carrière. Brentano a publié avec Achim von Arnim, en 1805, l'important recueil de chansons folkloriques *Des Knaben Wunderhorn*. L'année suivante, il envisage la publication d'un recueil similaire qui s'intéresserait cette fois au conte folklorique, et se tourne vers Jacob et Wilhelm Grimm, qui collecteront pour lui près d'une cinquantaine de contes entre 1807

---

[101] Jean-Pierre Collinet, « Préface », dans Charles Perrault, *op. cit.,* p. 8-46.

[102] Jack Zipes, *Grimm Legacies, op. cit.,* p. 13. Les éléments biographiques qui suivent sont aussi tirés de la page 13 et des suivantes.

et 1812[103]. Ironiquement, ce n'est pas auprès des classes populaires qu'ils les collecteront principalement, mais de femmes éduquées issues de deux familles de classe moyenne, les Wild et les Hassenpflug[104]. Plusieurs de leurs contes seront d'ailleurs issus de la tradition française plus qu'allemande compte tenu des origines des Hassenpflug, qui parlaient français à la maison, et de l'occupation de la Rhénanie par la France à cette époque. C'est la raison pour laquelle, au contraire de ce que laisse croire le titre « German Popular Stories » qu'Edgar Taylor donnera à sa traduction des *Kinder- und Hausmärchen* en 1823, les Grimm ont toujours évité de parler de contes spécifiquement allemands pour désigner les objets de leur collection[105].

Si on parle des contes des frères Grimm plutôt que de ceux de Clemens Brentano, c'est que, bien que leur amitié se perpétuera et donnera lieu à de nombreux débats sur la stylistique du conte folklorique, leurs relations professionnelles directes ont été de courte durée. D'ailleurs, Brentano sera insatisfait du premier manuscrit que lui transmettront les Grimm, au point de l'abandonner dans le monastère d'Ölenberg en Alsace[106]. Cela n'empêchera pas Brentano, ni son collègue Achim von Arnim, d'encourager fortement les Grimm à publier leurs contes, dont la première édition paraît en 1812 et est augmentée à plusieurs reprises au cours des quarante années suivantes. À partir de 1819, les deux frères, et plus particulièrement Wilhelm, « épurent » un peu leurs contes pour en éliminer certaines traces de violence ou d'érotisme, et y ajoutent des sentiments chrétiens. C'est selon Jack Zipes à partir de ce moment que l'Europe développe une meilleure opinion du conte de fées malgré la

---

[103] Jack Zipes, *Why Fairy Tales Stick, op. cit.,* p. 81. Les informations qui suivent sont tirées de cette page et des suivantes.

[104] Voir note 15.

[105] Néanmoins, les contes de Grimm ont le mérite d'être davantage enracinés dans la culture germanique que la majorité des contes qui se publiaient en Allemagne à cette époque, et qui étaient principalement des adaptations libres des contes français. Voir Jack Zipes, *Why Fairy Tales Stick, op. cit.,* p. 78.

[106] Jack Zipes, *Grimm Legacies, op. cit.,* p. 8. Par chance, ce manuscrit, qu'on désigne aujourd'hui comme le « Manuscrit d'Ölenberg », sera retrouvé en 1920 et permettra des avancements importants pour la recherche folklorique.

présence toujours marquée d'éléments merveilleux, un phénomène qui sera apparent en Angleterre à travers la publication de la traduction des *Kinder- und Hausmärchen* par Taylor en 1823; au Danemark, des contes d'Hans Christian Andersen en 1835; et en France, des *Nouveaux contes de fées* de la Comtesse de Ségur en 1857[107]. Ces trois titres laissent entrevoir un XIX^e^ siècle de contes littéraires dont les valeurs sont principalement centrées autour de la religion chrétienne et de la modestie. Le maintien de l'aristocratie et de la monarchie, qu'on voyait dans les contes qui naissaient près de la cour de Louis XIV, perd de son lustre, au profit de l'espoir d'une ascension dans l'échelle sociale. On ne s'étonnera pas que ce phénomène soit particulièrement visible dans les contes de Grimm, et plus encore dans leurs premiers :

> It is extremely difficult to determine the provenance of a Grimms' tale because most of the informants obtained them from some other source through either oral or written transmission. What appears to be clear is that there is a strong "underdog" perspective in the first edition of the tales, in which most of the protagonists are peasant women and men, shoemakers, tailors, soldiers, shepherds, carpenters, smiths, spinners, servants, millers, country bumpkins, hunchbacks, and so on. […] In addition, there is an abundant number of tales […] in which princes and princesses are unjustly treated or oppressed[108].

Les frères Grimm, qui ont subi un déclassement social et ont vécu la pauvreté, tendent à inclure en large proportion des histoires qui reprennent ce scénario à l'intérieur de leur recueil, à commencer par leur conte le plus notoire, « Sneewittchen ». L'injustice sera un thème omniprésent dans les contes de Grimm et dans plusieurs autres du XIX^e^ siècle qui s'inscrivent dans leur lignée, et il n'est par conséquent pas étonnant que Disney l'ait retenu au moment de produire ses propres contes merveilleux.

---

[107] Jack Zipes, *Why Fairy Tales Stick, op. cit.,* p. 85.

[108] Jack Zipes, *Grimm Legacies, op. cit.,* p. 17.

2.3 BLANCHE NEIGE, CENDRILLON ET LA BELLE AU BOIS DORMANT; PERSÉCUTÉES ET MUSES DE DISNEY[109]

Le chapitre précédent a mis en lumière le fait que, comme les Grimm, Walt a vécu la pauvreté et les bouleversements dans l'échelle sociale : son père investissait dans des entreprises qui, fructueuses pendant un temps, faisaient faillite l'instant d'après, entraînant toute la famille à déménager fréquemment, chaque fois dans un environnement moins prestigieux. Les problèmes financiers d'Elias Disney l'ont aussi incité à faire travailler son fils plusieurs heures par semaine alors que ce dernier n'avait même pas franchi l'adolescence, et ses frustrations se traduisaient souvent par des actes de violence envers ses enfants. Ce n'est qu'au moment où Walt a quitté le domicile parental, se plaçant dans un premier temps dans une situation plus difficile et hasardeuse que celle dans laquelle il se trouvait auparavant, qu'il est parvenu à s'élever dans l'échelle sociale, un trajet qui rappelle à la fois l'*American Dream* et le pendant initiatique du conte merveilleux. Selon le biographe Neal Gabler, il est difficile de ne pas tenir compte de ces analogies quand on cherche à comprendre ce qui a poussé Walt à retenir l'histoire de Blanche Neige pour son premier long-métrage :

> [I]f he cited the aesthetic elements of the material and its appeal from his childhood as the reasons for choosing Snow White, he may also have had deep-seated psychological reasons. Snow White had nearly all the narrative features — the tyrannical parent, the sentence of drudgery, the promise of a childhood utopia — and incorporated nearly all the major themes of his young life, primarily the need to conquer the previous generation to stake one's claim on maturity, the rewards of hard work, the dangers of trust, and perhaps above all, the escape into fantasy as a remedy for inhospitable reality[110].

Beaucoup de ses films, qu'on pense aux courts-métrages, aux longs-métrages d'animation ou à ceux qui ont été tournés en prise de vues réelles, présentent aussi le

---

[109] Certains passages de cette section sont repris de mon article « La reine est morte. Reflets de la filiation dans *Trois princesses* de Guillaume Corbeil », *Voix et Images*, vol. XLIII, nº 3, printemps-été 2018, p. 57-73.

[110] Neal Gabler, *Walt Disney. The Triumph of the American Imagination,* New York, Vintage Books, 2006, p. 216.

redressement d'une injustice ou les effets d'un travail acharné sur l'amélioration du niveau de vie. Il est néanmoins significatif que les trois contes merveilleux sur lesquels Disney a choisi de baser ses films présentent de l'un à l'autre un scénario aussi similaire, celui d'une princesse qui, en raison de la persécution d'une autre femme, se voit privée pendant un temps d'une position qui lui revient de droit, et qu'elle parviendra à regagner par la patience. Ainsi, tous ses contes s'inscrivent à l'intérieur d'un même sous-genre, soit celui de l'héroïne persécutée.

2.3.1 Un premier topos : l'héritage de Psyché

Bien qu'il ne constitue pas une catégorie indépendante de la classification Aarne-Thompson, le sous-genre de l'héroïne persécutée a à plusieurs reprises été observé dans les travaux de folkloristes depuis sa première occurrence en 1927 chez Aleksandr Isaakovitch Nikiforov, qui divisait les contes de fées féminins en deux types de schèmes prédominants : les contes de victoire, où la protagoniste améliore sa situation de départ (généralement par le mariage), et ceux sur les souffrances d'une femme ou fille innocemment persécutée[111]. Le chercheur s'était alors contenté de constater la récurrence d'un scénario particulier qui méritait d'être considéré comme sous-genre, et il a fallu attendre la traduction de ses travaux en anglais, en 1973, pour que le sous-genre suscite davantage d'attention. Ilana Dan a alors observé que plusieurs contes[112] présentaient une persécution à la fois au sein du premier foyer familial et au sein du deuxième, c'est-à-dire après le mariage, généralement parce que la rivale réussit momentanément à prendre la place de la protagoniste auprès du roi grâce à la ruse, soit en se faisant passer pour elle, soit en l'inculpant d'une faute grave (le plus souvent

---

[111] Steven Swann Jones, « The Innocent Persecuted Heroine Genre », *op. cit*., p. 13.

[112] « The Black and White Bride » (AT403), « The Maiden Without Hands » (AT706), « Crescentia » (AT712) et « The Innocent Slandered Maiden » (AT883a), d'après les titres de la classification Aarne-Thompson des contes-types. Ilana Dan, « The Innocent Persecuted Heroine: An Attempt at a Model for the Surface Level of the Narrative Structure of the Female Fairy Tale », dans Heda Jason (dir.), *Patterns in Oral Literature*, La Haye, Mouton éditeur, 1977, p. 13-30.

l'adultère). Même si ce modèle ne s'appliquait officiellement qu'à quatre contes-types, on le retrouve dans un bon nombre de variantes d'autres contes d'héroïnes persécutées. L'un des exemples les plus probants est celui de « La Belle au bois dormant » de Charles Perrault, variante dans laquelle le mariage ne signe pas la fin du récit, mais où la mère du nouveau roi est une ogresse qui poursuit sa bru et ses petits-enfants dans le but de les manger. De nombreuses variantes de *Cendrillon* rassemblées par Nicole Belmont et Élisabeth Lemirre présentent aussi cette double persécution, en intégrant certains motifs du conte-type AT403, dans lequel la marâtre substitue à la « bonne » fiancée sa propre fille perfide[113].

Puisque la double persécution est fréquente dans les contes d'héroïnes persécutées, mais non *essentielle*, Steven Swann Jones a élaboré un modèle qui tient compte de trois actes :

> Act One concerns the heroine's initial family situation and her life at home, where she is frequently the victim of various jealous, ambitious, overprotective, or generally hostile family members. Act Two concerns the heroine's meeting and acquiring a mate. It dramatizes various obstacles that interfere with the desired union and concludes with the heroine's marriage to her husband. And Act Three concerns the heroine's difficulties in her husband's home, where she is the victim of persecution, generally after giving birth to one or more children[114].

Un seul des trois actes décrits par Jones est essentiel à l'inscription d'un conte au sein du sous-genre de l'héroïne persécuté, mais la très grande majorité des contes concernés en présentent au moins deux. Du reste, comme on l'a vu, il arrive qu'un conte-type ne présente que deux actes, mais que ses variantes en incluent un troisième où l'héroïne

---

[113] On pense notamment à « Mjaðveig, fille de Máni », « La Cendrillon tibétaine » et « Tãm et Cám », Nicole Belmont et Élisabeth Lemirre (établissement de l'anthologie et postface), *Sous la cendre. Figures de Cendrillon,* Paris, José Corti, 2007, p. 82-90; 231-241; 246-259. Le conte danois « La cendrouse » (p. 91-96) fonctionne aussi sur le modèle de la double persécution en intégrant les particularités du conte-type AT500 (« Rumpelstiltskin »), dans lequel un homme aide la protagoniste à se marier pourvu qu'elle lui fasse don de son premier enfant.

[114] Steven Swann Jones, « The Innocent Persecuted Heroine Genre », *op. cit*., p. 16.

doit défendre sa place d'épouse légitime et, d'une certaine façon, se montrer digne de ses fonctions. Nous observons que c'est souvent au cours de l'acte trois que la protagoniste démontre une force de caractère qui lui permet de prendre son avenir en main : enfant pendant l'acte 1, elle passe à l'âge adulte au cours de l'acte 2, qui consiste en un parcours initiatique qui se termine par le mariage, et conséquemment par l'entrée rituelle dans l'âge adulte. L'acte 3 lui permet de prouver qu'elle est maintenant suffisamment forte, rusée et débrouillarde pour maintenir sa position et assurer le bien-être de sa progéniture. Certes, la protagoniste affirme sa capacité à assumer une place qui lui a été imposée par le patriarcat, celle de femme et de mère. Néanmoins, il semble que les variantes dans lesquelles on rencontre l'acte 3 présentent une vision beaucoup moins passive de la femme que celles qui se contentent des deux premiers.

L'un des premiers contes transcrits sur papier, celui de Psyché qu'on retrouve dans *Les Métamorphoses* d'Apulée[115], participe de ce sous-genre en trois actes, un phénomène auquel les folkloristes ne se sont pas suffisamment intéressés. Le plus souvent[116], on voit dans ce récit la genèse du conte-type « AT425 : Recherche de l'époux disparu », qui correspond au bien connu conte de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont « La Belle et la Bête ». Bien que cette analogie ne soit pas à écarter, on retrouve aussi dans le « Conte de Psyché » les motifs de nombreux autres récits merveilleux, et en particulier les prémisses des trois contes d'héroïnes persécutées que Disney adaptera.

Dans cette histoire, un roi et une reine ont trois filles d'une grande beauté, et chez la cadette, elle est telle que

> gens du pays ou étrangers, tous ceux que la renommée d'un spectacle aussi unique assemblait en foule, empressés et curieux, restaient stupides d'admiration pour cette

[115] Apulée, « Conte de Psyché » dans *Les Métamorphoses*, t. II (livres IV-VI), texte établi par D. S. Robertson et traduit par Paul Vallette, troisième édition, Paris, Société d'édition « Les Belles Lettres », 1958, p. 32-93 (édition bilingue français/latin).

[116] Voir Michèle Simonsen, *op. cit.,* p. 16.

> beauté sans égale, et, portant leur main droite à leurs lèvres, l'index posé sur le pouce levé, […] lui prodiguaient dévotement les mêmes marques d'adoration qu'à la déesse Vénus en personne[117].

Cette dernière, on s'en doute, n'apprécie pas d'avoir à partager les honneurs qui lui reviennent, en particulier avec une mortelle. Elle entreprend donc de se venger de cet affront en sollicitant l'aide de son fils, Cupidon, qui doit unir Psyché à l'homme le plus laid et infortuné qui soit. Apollon se charge d'annoncer au roi le mariage de sa fille avec le monstre qui lui est promis, et Psyché, suivie de son « convoi », se rend à sa rencontre, « accompagn[ant] non sa noce, mais ses obsèques[118] ». Pourtant, c'est dans le château le plus beau et le plus luxueux qu'elle sera transportée, et même s'il lui sera interdit de voir le visage de son mari, elle en tombera amoureuse et portera rapidement son enfant.

À force d'insister, elle parvient à obtenir que ses sœurs viennent la visiter. Leur jalousie, quand elles voient que Psyché n'habite pas une prison, mais un palais, les pousse à échafauder un plan pour la mener à sa perte, en la convainquant de regarder le visage de son mari. Lorsque Psyché s'en approche dans son sommeil, avec une lampe, elle aperçoit non le monstre qui lui avait été promis, mais Cupidon en personne, qui, en voyant la beauté de Psyché, a choisi de trahir sa mère pour l'épouser lui-même. Mais Psyché, dont les sœurs ont attisé la curiosité, a elle-même trahi son mari et devra pour cela subir le pire des châtiments : la fuite de ce dernier. Alors qu'avant son mariage, la protagoniste ne connaissait que l'obéissance, le passage initiatique par l'acte 2 semble lui donner une force nouvelle, qui lui permet d'écarter ses premières idées de suicide et d'opter plutôt pour le meurtre de ses sœurs, qu'elle convainc par la ruse de se jeter du haut d'un cap : cette étape, croient-elles, leur permettra de prendre la place de leur cadette auprès de Cupidon, mais « laissant, de chute en chute, aux saillies du rocher,

---

[117] Apulée, *op. cit.,* p. 33.

[118] *Ibid*., p. 39.

[leurs] membres dispersés, elle[s] [ont] la fin qu'elle[s] mérit[ent] [119] ». Psyché est débarrassée de ses sœurs, mais elle ne l'est pas encore de sa première persécutrice, Vénus, qui vient d'être mise au fait du mariage de son fils avec sa rivale et entend bien la poursuivre de toute sa furie. La mortelle cherche d'abord la protection des déesses Cérès et Junon, mais celles-ci, prétextant la loyauté envers leur parente Vénus, ne lui rendent que le service de la laisser repartir. Au contraire de Cendrillon, Psyché ne bénéficie pas de l'aide d'une puissance surnaturelle : elle doit se sauver elle-même et montrer qu'elle est suffisamment forte pour se protéger et protéger l'enfant qu'elle porte.

Vénus la retrouvera et lui donnera différentes tâches, dont la première correspond justement à un motif que l'on retrouve très souvent dans *Cendrillon* : on confond devant elle des grains de blé, d'orge, de millet et de toutes sortes de céréales, qu'elle devra avoir démêlés avant le soir. Initialement, Psychée, « atterrée par cet ordre inhumain, [demeure] figée dans une stupeur muette[120] », mais, comme Cendrillon, elle profite de l'aide de la nature, dans ce cas-ci non pas d'oiseaux, mais de fourmis. Elle se voit ensuite confier la tâche de rapporter une toison de brebis qui brille de l'éclat de l'or, et c'est seulement grâce au conseil d'un roseau qu'elle y parviendra — un autre adjuvant qui évoque les nombreuses variantes où Cendrillon a un petit arbre pour conseiller. Après avoir été aidée par un aigle à récupérer un flacon d'eau sacrée pour accomplir sa troisième épreuve, Psyché reçoit sa tâche la plus difficile, celle de descendre dans les enfers pour rapporter à Vénus un peu de la beauté de Proserpine. Découragée, la mortelle s'apprête à se jeter du haut d'une tour lorsque celle-ci se met à parler, lui donnant les instructions qu'elle doit suivre pour accéder à la requête de Vénus. Cette fois-ci, la quête n'est pas accomplie par un adjuvant, mais Psyché doit remplir elle-même une mission qui implique des défis à la fois intellectuels et

---

[119] *Ibid*., p. 66.

[120] *Ibid*., p. 80.

physiques. Elle tombe dans un seul piège : bien qu'on l'ait prévenue de ne pas ouvrir la cassette qui contient la beauté de Proserpine, elle cède — comme Blanche Neige devant le peigne ou le lacet dans la version des Grimm — à la tentation de l'objet qui doit lui procurer un surplus de beauté :

> « Eh quoi! », dit-elle, « suis-je assez sotte de porter la beauté divine sans en prélever même une parcelle pour moi et plaire ainsi, qui sait? à mon bel amant. » Et, tout en parlant, elle ouvre la boîte. Mais dans la boîte, rien du tout; de beauté, pas la moindre trace; rien qu'un sommeil infernal, un vrai sommeil de Styx, qui l'envahit sitôt libéré du couvercle, répand sur tous ses membres une vapeur léthargique, et l'étend captive sur le chemin, à la place même où elle posait le pied. La voilà gisante, immobile : bref, un cadavre endormi[121].

Quand on connaît les contes de Blanche Neige et de La Belle au bois dormant, on sait déjà ce qui ressuscitera Psyché : c'est Cupidon, qui passe près d'elle juste au bon moment pour la réveiller de « l'inoffensive piqûre d'une de ses flèches[122] ». Au contraire des princes des deux autres, cependant, il ajoute : « Tu étais victime une fois de plus […], malheureuse enfant, de la curiosité qui t'a déjà perdue. Cependant va, achève de t'acquitter de la mission dont t'a chargée ma mère. Le reste me regarde, moi[123]. » Le baiser salvateur n'empêche pas l'héroïne, chez Apulée, de terminer sa tâche. Celle-ci est déjà remplie, cependant, et il ne lui reste plus qu'à donner la cassette à Vénus. Entre-temps, Cupidon sollicite les grâces de Jupiter, qui scelle leur union par un mariage cette fois officiel.

Le « Conte de Psyché », qui apparaît dans les Métamorphoses d'Apulée au II^e^ siècle, nous permet de voir à quel point les contes que certains associent à Perrault ou aux frères Grimm, voire à Disney, puisent leurs motifs dans des récits bien plus anciens. Les trois actes du sous-genre du conte de l'héroïne persécutée sont présents : fidèle aux

---

[121] *Ibid*., p. 90.

[122] *Ibid*.

[123] *Ibid*., p. 90-91.

exigences du premier acte, la persécution commence avant le mariage, avec la jalousie de Vénus pour Psyché, qui tente d'expulser cette dernière du monde en la destinant à un avenir qui tient lieu de mort. L'union, par laquelle Pyché tombe enceinte, s'avère toutefois heureuse, et ses sœurs jalouses, comme celles de Cendrillon, tentent de faire échouer le mariage en prenant la place de leur sœur auprès de son époux, ce qui correspond au deuxième acte. Enfin, lorsque Vénus apprend que sa première tentative a échoué, elle se lance dans une nouvelle vague de persécution, qui constitue l'acte 3. Le « Conte de Psyché », qui est parmi les premiers contes d'héroïne persécutée dont on ait une trace écrite, nous permet aussi d'observer que, contrairement à ce que les versions de Perrault et de Disney peuvent laisser croire, ce type de protagoniste n'est pas condamnée à la passivité. Dans ce cas-ci, comme dans de nombreuses versions des quatre contes à trois actes analysés par Ilana Dan, de même que dans les versions de Cendrillon où il y a persécution après le mariage et dans *Rumpelstiskin*[124], un autre des contes d'héroïne persécutée les plus connus, c'est après le deuxième acte que la protagoniste devient plus forte, sans doute parce que la quête initiatique est déjà partiellement accomplie. Or, aucune des versions de Disney ne présente de troisième acte, y compris pour *Sleeping Beauty,* dont le scénario se réclame pourtant de la version de Perrault[125] : chaque film se clôt sur le mariage, faisant passer l'héroïne des mains de sa persécutrice à celles de son sauveur, sans qu'on sache si elle est elle-même capable d'accomplissement.

---

[124] Dans ce conte, un homme offre à une femme de lui rendre service à condition qu'elle lui donne son premier enfant, ce qu'elle accepte. Une fois l'enfant né, elle tente de se soustraire à sa promesse, mais l'homme ne lui laissera garder l'enfant que si elle réussit à deviner son nom, ce à quoi elle parviendra grâce à la ruse.

[125] Il ne faudrait toutefois pas croire que Perrault permet à son héroïne de sortir de la passivité une fois son sommeil de cent ans terminé : c'est d'abord le maître d'hôtel, chargé de faire cuire la Belle et les enfants pour l'ogresse, qui trouve de la viande animale apte à remplacer la leur, et lorsque la mère du roi découvrira la supercherie, ce dernier reviendra de voyage juste à temps pour la châtier.

Le fait que Disney se soit basé pour ses films sur les versions connues de Perrault et des frères Grimm plutôt que d'aller puiser des motifs à travers différentes variantes folkloriques des contes-types joue sur la passivité des héroïnes tantôt en tant que cause, tantôt en tant que conséquence. L'une des études les plus connues qui se soit concentrée sur les contes de Perrault est celle de Pierre Saintyves (pseudonyme d'Émile Nourry)[126], qui, sans la condamner, témoigne de leur passivité par le classement qu'elle propose : alors que « Le petit Poucet », « Barbe-bleue », « Riquet à la houppe » et « Le chat botté » seraient des contes d'origine initiatique, ceux qui mettent en scène un personnage-titre[127] féminin seraient d'origine saisonnière : « Les fées », « La Belle au bois dormant », « Cendrillon », « Peau d'Âne » et « Le petit chaperon rouge ». Si on laisse de côté « Griselidis » et « Les souhaits ridicules », que Saintyves considère avec raison comme des fabliaux et apologues, on observe que, sur neuf contes merveilleux, quatre sont à ranger dans le sous-genre de l'héroïne persécutée, ce qui constitue une proportion de 44 %. Du reste, les contes qui présentent un personnage-titre féminin s'inscrivent à 80 % dans le sous-genre de l'héroïne persécutée. On est en droit de croire que cette surreprésentation d'un genre qui, comme on l'a mentionné en début de parcours, représente moins de 4 % des contes-types merveilleux de la classification Aarne-Thompson a influencé l'idée générale qu'on s'est faite du conte à partir de la fin du XVII^{e} siècle. Cette idée a certainement participé au choix de contes qu'a fait la compagnie Disney pour ses films et a du même coup été renforcée par ce dernier. Du

---

[126] Pierre Saintyves, *Les contes de Perrault (ou les récits parallèles)* (suivi de *En marge de la légende dorée. Songes, miracles et survivances* et de *Les reliques et les images légendaires*), édition établie par Francis Lacassin, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquin », 1987, p. 23-494.

[127] Il est difficile de parler de protagoniste, en raison de l'ambiguïté de « Barbe-Bleue », dont le titre renvoie à l'opposant, et où l' « héroïne » n'en est pas vraiment une puisqu'en plus de la reléguer à la passivité, on condamne son comportement. Saintyves voit d'ailleurs dans ce conte un rite initiatique visant à « former les femmes à leur rôle d'épouse » (*ibid*., p. 26), ce qui laisse croire qu'entre l'épouse et le tueur, c'est celui-ci qui est dans son droit! Il faut d'ailleurs mentionner que ce conte présente des variantes qui mettent en scène une protagoniste forte, comme « Fitchers Vogel » des frères Grimm, où trois sœurs vont tour à tour dans la maison d'un sorcier; si les deux premières finissent découpées dans la chambre de sang (*Blutkammer*) où les découvre la troisième, cette dernière réussit à les recoudre, et met le feu à la maison après y avoir enfermé le sorcier (Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen*, Düsseldorf/Zurich, Artemis & Winkler, 2005, p. 257-260).

reste, la classification de Saintyves donne à croire que les contes de Perrault présentant des personnages principaux masculins ont un potentiel initiatique, c'est-à-dire qu'ils nous apprennent quelque chose sur la nature humaine, tandis que ceux qui mettent une femme à l'avant-plan ne l'emploient que comme le symbole des changements saisonniers. Si les théories de Saintyves datent de 1923 et ont depuis été largement contestées — au même titre que les théories cosmologiques auxquelles elles voulaient s'opposer, mais dont elles ont fini par s'approcher —, elles ont suscité beaucoup de respect au moment de leur publication et nous renseignent sur la façon dont étaient encore envisagés les contes merveilleux au début du XX^{e} siècle, et à fortiori les contes d'héroïnes persécutées, dont les versions de Perrault ne nous présentent rien de la force de protagonistes comme Psyché[128].

Du côté des frères Grimm, les contes d'héroïnes persécutées sont en proportion beaucoup moins importante : on en retrouve seulement dix-huit[129] parmi les deux cent dix contes et légendes qui constituent les *Kinder- und Hausmärchen,* soit 8,6 % des histoires. Pourtant, c'est à partir d'un conte de Grimm qui, comme « Cendrillon » et « La Belle au bois dormant », met en scène une héroïne persécutée passive,

---

[128] Perrault lui-même tente de trouver au « Conte de Psyché » une morale qui condamne la curiosité, ce à quoi il ne parvient pas : « À l'égard de la Morale cachée dans la Fable de Psyché, Fable en elle-même très agréable et très ingénieuse, je la comparerai avec celle de Peau d'Âne quand je la saurai, mais jusqu'ici je n'ai pu la deviner. Je sais bien que Psyché signifie l'Âme; mais je ne comprends point ce qu'il faut entendre par l'Amour qui est amoureux de Psyché, c'est-à-dire de l'Âme, et encore moins ce qu'on ajoute, que Psyché devait être heureuse, tant qu'elle ne connaîtrait point celui dont elle était aimée, qui était l'Amour, mais qu'elle serait très malheureuse dès le moment qu'elle viendrait à le connaître : voilà pour moi une énigme impénétrable. » Charles Perrault, « Préface », p. 51.

[129] « Marienkind » (KHM 3, AT710), « Rapunzel » (KHM 12, AT310), « Die drei Männlein im Walde » (KHM 13, AT403B/AT480), « Die drei Spinnerinnen » (KHM 14, AT480), « Aschenputtel » (KHM 21, AT510a), « Frau Holle » (KHM 24, AT480d), « Das Mädchen ohne Hände » (KHM 31, AT706), « Dornröschen » (KHM 50, AT410), « Sneewittchen » (KHM 53, AT709), « Rumpelstitzchen » (KHM 55, AT500), « Allerleirauh » (KHM 65, AT510b), « Die Gänsemagd » (KHM 89, AT533), « Die drei Vügelkens » (KHM 96, AT707), « Einäuglein, Zweiäuglein und Dreiäuglein » (KHM 130, AT511), « Die weiβe und die schwarze Braut » (KHM 135, AT403), « Das Lämmchen und Fischchen » (KHM 141, AT450), « Der gläserne Sarg » (KHM 163, AT552/AT410), « Der heilige Joseph im Walde » (KHM201, AT480).

« Sneewittchen », que Disney a choisi de produire son premier long-métrage. À ce stade, il est important de comprendre d'où est venue à Walt Disney, qui avait déjà réalisé de nombreux courts-métrages à partir de contes de fées depuis 1922, de travailler sur *Blanche Neige*, un conte qu'il n'avait jamais exploré sous une forme brève, contrairement à *Cendrillon*. Évidemment, l'histoire renfermait déjà plusieurs éléments garants de succès : un prince, une princesse, une opposante et des nains qui, si on leur donnait à chacun une personnalité distincte, autorisaient l'analogie avec le court-métrage *Tree Little Pigs* des mêmes studios, qui avait soulevé l'engouement. Gabler évoque toutefois un événement-clé de la vie de Walt, qui a assurément influencé le choix de l'histoire :

> Walt said he could remember seeing a Snow White play when he was a boy, though he was probably recalling a film version of the play starring Marguerite Clark that screened on January 27 and January 28, 1917, in the cavernous twelve-thousand-seat Kansas City Convention Hall when he was fifteen. The Kansas City Star had sponsored five screenings to reward its newsboys, and 67 000 of them showed up. To accommodate the crowds, the film was projected simultaneously on four screens arranged at right angles to one another in a kind of box. Because the projectors were hand-cranked and because the projectionists couldn't maintain perfect synchronization, Walt, seated high in the gallery, said that he could see on one screen what was going to happen on the adjacent one, which made the show seem somehow even more magical. Writing to Frank Newman, for whom Walt had made the Laugh-O-grams in Kansas City, he said, "My impression of the picture has stayed with me through the years and I know it played a big part in selecting Snow White for my first feature production."[130]

Le choix de ce conte dans la réalisation d'un premier long-métrage repose donc à la fois sur la présence d'éléments narratifs renfermant un bon potentiel cinématographique, sur un scénario interpellant Walt pour des raisons psychologiques et sur un autre film mettant en scène le conte des frères Grimm qui l'avait fortement marqué au cours de son adolescence. Une des raisons pour lesquelles les autres contes merveilleux

---

[130] Neal Gabler, *op. cit.,* p. 216. Gabler tire le passage adressé à Frank Newman d'une lettre que Walt Disney lui a écrite le 21 février 1938 et qu'il a trouvée dans les Walt Disney Archives (Misc. file).

mis en films par Disney ont privilégié les récits d'héroïnes persécutées peut être la tentative de réitération du succès phénoménal qu'a connu en salle *Snow White and the Seven Dwarfs*. Quelles que soient les raisons qui ont motivé Disney à retenir les héroïnes passives des frères Grimm et de Charles Perrault, il faut comprendre que la sélection de ces contes particuliers a engendré non seulement une conception du conte de fées qui donne au sous-genre de l'héroïne persécutée une place plus importante que celle qui lui était allouée auparavant dans parmi les contes merveilleux, mais aussi que l'attachement à des versions d'auteurs plutôt qu'à une multitude de variantes folkloriques a contribué à la diffusion d'une représentation homogène de contes pourtant dits « populaires ». Lorsqu'on jette un regard sur l'origine de ces contes et sur les différentes versions qui en ont circulé, il appert que l'utilisation d'adaptations littéraires a contribué à renforcer l'importance de certains motifs qui apparaissent dans les hypotextes sans pourtant être des éléments essentiels du conte-type. De plus, chaque conte-type présentait des variantes dont les protagonistes étaient davantage actives que sous la plume de Perrault ou des frères Grimm, et dont le rejet contribue à la perception, répandue aujourd'hui, selon laquelle les contes merveilleux feraient la promotion d'une idéologie sexiste.

2.3.2 Origines et variantes de *Blanche Neige* (AT709)

Blanche Neige rappelle le « Conte de Psyché » en bien des aspects : une jeune femme subit les persécutions d'une reine de beauté dont elle vient de surpasser les mérites, et tombera morte ou endormie sous l'effet d'un poison que ses vanités esthétiques l'avaient poussée à consommer. L'homme qui lui est destiné vient la réveiller, et l'histoire se termine sur son mariage avec ce dernier. Néanmoins, s'il est presque certain que le « Conte de Psyché » a influencé *Blanche Neige*, comme nos deux autres contes d'héroïnes persécutées, les motifs qu'il présente ne suffisent pas à en faire la première version, et on prête à *Blanche Neige* des origines beaucoup plus récentes qu'aux deux autres. Certains soupçonnent même que le conte tirerait sa source d'un

fait divers, mais les preuves historiques ne sont pour le moment pas suffisantes pour mériter une considération attentive. Luis Guadaño mentionne par exemple les théories de Karlheinz Bartels et d'Eckhard Sander, selon lesquelles le personnage de Blanche Neige serait basé sur une vraie jeune femme, soit, pour le premier, Catharina Margaretha von Erthal, fille d'un ambassadeur qui aurait vécu à Lohr am Main au début du XVIII[e] siècle, ou, pour le deuxième, la comtesse Margarethe von Waldeck, une Allemande qui aurait été en concubinage avec Philippe II d'Espagne au XVI[e] siècle[131]. Bartels et Sander se fondent tous les deux sur un certain nombre d'éléments anecdotiques pour construire leurs hypothèses, qui auraient pu être intéressantes si des recherches subséquentes avaient permis de les étoffer. Cela dit, les travaux de Sander[132] n'ont pas connu d'échos dans les cercles historique et folklorique, tandis que ceux de Bartels[133] se sont attiré des critiques sévères de la communauté scientifique. La folkloriste allemande Lutz Röhrich, par exemple, qualifie de ridicule (*töricht*) la théorie de ce pharmacien de Lohr am Main, qui a selon elle reçu beaucoup trop d'attention dans les médias en raison de son caractère spectaculaire et n'aurait été moussée par la ville de Lohr am Main que pour son potentiel touristique[134].

Les origines littéraires de *Blanche Neige*, cela dit, ne font pas pour autant consensus. Graham Anderson, par exemple, croit que le conte est aussi vieux que *Cendrillon*, et que ce qui nous empêche de retracer ses origines est notre attachement à l'archétype

---

[131] Luis Guadaño, « Updating Form, Content and Culture. The Strange Case of Three 2012 Snow White Films », Matthew Wilhelm Kapell et Ace G. Pilkington (dir.), *The Fantastic Made Visible. Essays of the Adaptation of Science-Fiction and Fantasy from Page to Screen,* Jefferson (NC), McFarland and Company, 2015, p. 60-61.

[132] Eckhard Sander*, Schneewittchen. Märchen oder Wahrheit?: Ein lokaler Bezug zum Kellerwald,* Gudensberg, Wartberg Verlag, 1994, 96 p.

[133] Karlheinz Bartels, « War Schneewittchen eine Lohrerin? Zur Fabulologie der Spessart », *Schönere Heimat. Bayerischer Landesverein für Heimatpflege,* n° 75, 1986, brochure 2, p. 392-396.

[134] Lutz Röhrich, « Orale Traditionen als historische Quelle. Einige Gedanken sur deutschsprachigen mündlichen Volkserzählung », Jürgen von Ungern-Sternberg et Hansjörg Reinau (dir.), *Vergangenheit in mündlicher Überlieferung,* Stuttgart, B. G. Teubner-Verlag, 1988, p. 79-80.

que constitue le conte de Grimm[135]. Les arguments auxquels il recourt pour défendre son hypothèse sont cependant peu convaincants. Comme l'observe Christine Shojaei Kawan, Anderson s'attache beaucoup au nom de l'héroïne, relevant une série de personnages mythologiques et semi-mythologiques appelées Chione (« fille des neiges »), de même qu'à des analogies de nature générique plutôt que structurales[136]. Or, Anderson fait une erreur importante lorsqu'il déclare : « Where we have a Snow White name and an obvious Snow White motif or motifs we are entitled to claim that we are looking at a genuine version of Snow White and that the tale itself is at least as old as our example[137]. » Même si le nom du personnage-titre peut nous aider à savoir qu'on a affaire à un conte particulier[138], il ne s'agit que d'un motif, au même titre que les couleurs, auxquelles Anderson, comme d'autres[139], accordent une importance démesurée dans leur analyse de *Blanche Neige*.

---

[135] Graham Anderson, *Fairy Tale in the Ancient World*, Londres/New York, Routledge, 2000, p. 42-43.

[136] Christine Shojaei Kawan, « A Brief Literary History of *Snow White* », *Fabula*, vol. 49, nº 3-4, 2008, p. 326.

[137] Graham Anderson, *op. cit.,* p. 46.

[138] Le conte type AT510a constitue un bon exemple du fait que le nom du personnage est l'indice d'une similitude entre plusieurs variantes, mais non un impératif. Ainsi, dans les quarante et une variantes qu'en ont relevées Nicole Belmont et Élisabeth Lemirre dans leur ouvrage *Sous la cendre*, on retrouve un grand nombre de titres qui évoquent la cendre, sous une forme ou une autre : « La Cendrillon », « La Cendrouse », « Cendrouzette », « La Cendroulié », « Le pitcendras Lharassas », « Genderella » (« gendara » signifierait « cendre » en corse, *op. cit.,* p. 66), « Cinnaredda », « Aschenputtel » (« aschen » signifie « cendres » en allemand), « La chatte des cendres », « La p'tite cendrillouse », etc. Toutefois, les variantes « Adèle », « Marion et Jeanne », « Petite anguille », « Mjaðveig », « Un-Œil, Double-Œil, Triple-Œil », « Datte, belle datte », « Maroula » et d'autres encore témoignent qu'il ne s'agit pas d'une nécessité. Seulement la moitié des contes rapportés présentent un nom de personnage qui évoque la cendre.

[139] Anna Angelopoulos, par exemple, a choisi d'analyser la façon dont *Blanche Neige* « suscite des impressions et des émotions fortes liées de façon intrinsèque à la symbolique de […] trois couleurs », le blanc, le rouge et le noir. Dans un effort pour appliquer sa théorie aux quarante-deux versions qu'elle a retenues du conte-type AT709, elle va jusqu'à dire ceci des variantes où le soleil joue le rôle du miroir magique : « L'éclat du soleil réunit et concentre les trois couleurs de base, blanc, rouge et noir, en une seule, la couleur de la lumière. » (« Les transformations colorées de Blanche-Neige », *Fabula*, vol. 49, nº 3-4, 2008, p. 204.) Le blanc, le noir et le rouge seraient-elles donc devenues des couleurs de base? Cet exemple est la preuve qu'à chercher des traits communs aux contes dans leurs motifs plutôt que dans

Vladimir Propp, dans sa notoire *Morphologie du conte*[140], proposait plutôt qu'on cherche dans les contes des *fonctions* qui leur soient communes, et qu'on laisse complètement les motifs de côté. Cette conception présente alors le problème inverse, selon lequel deux contes très différents peuvent procéder d'un fonctionnement identique en tous points, les fonctions étant très générales — « Le héros quitte sa maison », « Le héros réagit aux actions du futur donateur », « Le héros et son agresseur s'affrontent dans un combat », etc.[141] C'est donc plutôt dans les *allomotifs*, un terme qu'Alan Dundes a forgé en 1964 [142] en s'inspirant des termes linguistiques « allomorphes » et « morphèmes », qu'on peut voir si un récit correspond bien à la variante d'un conte-type. L'allomotif permet de subdiviser ce que Propp a nommé « fonctions », en tenant compte à la fois du motif et de la structure dans laquelle il apparaît. Il n'intervient qu'à l'intérieur d'un motifème, c'est-à-dire un contexte d'actions particulier. L'exemple que nous propose le *Dictionary of Narratology* est le cas où une princesse cueillerait des pommes alors qu'elle en aurait l'interdiction; le motifème serait la « violation », tandis que l'allomotif serait « la princesse cueille une pomme »[143]. L'allomotif a l'avantage, selon Swann Jones, de nous proposer des « related motifs that fulfill the same dramatic purpose in the same point in a narrative

---

leur structure, le chercheur se trouve parfois forcé de s'aventurer sur le terrain glissant de la surinterprétation.

[140] Vladimir Propp, *Morphologie du conte* suivi de *Les transformations des contes merveilleux* et de E. Mélétinski*, L'étude structurale et typologique du conte*, traduits du russe par Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kahn, Paris, Éditions du Seuil, 1970, 254 p.

[141] *Ibid*., p. 50, 54 et 64.

[142] La première occurrence du terme apparaît dans : Alan Dundes, *The Morphology of North American Indian Folktales,* Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia/Academia Scientiarum Fennica, 1964, 134 p.

[143] Gerald Prince, « Allomotif » dans *Dictionary of Narratology*, édition révisée, Lincoln/Londres, University of Nebraska Press, 2003, p. 4.

in different versions of that narrative[144] », et donc de considérer la structure du conte sans pour autant négliger la récurrence de motifs qui survient entre les variantes.

Lorsqu'on prend en compte ces allomotifs, il devient difficile de voir dans les versions anciennes auxquelles Anderson fait allusion, grecques ou égyptiennes, les prémices de *Blanche Neige*. Selon Shojaei Kawan, il n'en apparaîtrait pas de versions complètes avant la fin du XVIII[e] siècle, bien que la légende du roi Harald et de la belle Snjofrið, qu'on trouve dans des chroniques norvégiennes ou scandinaves des XII[e], XIII[e] et XIV[e] siècles, présente des analogies avec l'histoire qu'on connaît[145]. Pour en arriver à cette conclusion, la chercheuse rejette comme possible variante « La schiavottella »[146] (1634) de Basile, que les frères Grimm auraient été les premiers à considérer comme la plus vieille transcription de *Blanche Neige*[147]. De son côté, Steven Swann Jones abonde dans le sens des Grimm[148], et le schéma de neuf épisodes qu'il a élaboré en se basant sur son observation de plus de soixante-dix variantes de *Blanche Neige* nous permettra de clore ce débat.

Notons d'abord que Swann Jones conteste avec raison la description Aarne-Thompson du conte-type AT709, qui interdit pratiquement à aucun conte qui ne soit des frères Grimm d'entrer dans cette catégorie :

> i. *Snow White and her Stepmother.* (a) Snow-White has skin like snow, and lips like blood. (b) A magic mirror tells her stepmother that Snow-White is more beautiful than she.
>
> ii. *Snow-White's Rescue.* (a) The stepmother orders a hunter to kill her, but he substitutes an animal's heart and saves her, or (b) she sends Snow-White to the

---

[144] Steven Swann Jones, *The New Comparative Method: Structural Analysis of the Allomotifs of "SnowWhite"*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia/Academia Scientiarum Fennica, 1990, p. 21.

[145] Voir Christine Shojaei Kawan, *op. cit.,* p. 329-330.

[146] « Deuxième journée, huitième divertissement. La petite esclave », dans Basile, *op. cit.,* p. 195-199.

[147] Christine Shojaei Kawan, *op. cit.,* p. 327.

[148] Steven Swann Jones, *The New Comparative Method, op. cit.,* p. 11.

house of the dwarfs (or robbers) expecting her to be killed. The dwarfs adopt her as a sister.

iii. *The Poisoning.* (a) The stepmother now seeks to kill her by means of poisoned lace, (b) a poisoned comb, and (c) a poisoned apple.

iv. *Help of the Dwarfs.* (a) The dwarfs succeed in reviving her from the first two poisonings but fail with the third. (b) They lay the maiden in a glass coffin.

v. *Her Revival.* A prince sees her and resuscitates her. The stepmother is made to dance herself to death in red hot shoes[149].

Cette série d'épisodes laisse peu de place aux variations, à tel point que les armes du crime sont prédéterminées (peigne, lacet et pomme), de même que le châtiment que doit subir la marâtre. Pourtant, c'est justement ce genre de variations qui nous permettent de confirmer qu'un conte s'inscrit bien dans le folklore, puisqu'elles sont inhérentes au processus de transmission orale, comme l'explique Thompson lui-même :

> The first time a change of detail is made in a story it is undoubtedly a mistake, an error of memory. But sometimes the change thus made is pleasing to the listeners and is repeated. If it is popular enough, it replaces the original trait and hence the original exception becomes the rule. A new form of the tale has thus arisen and will be diffused from the center of its origin in the same way as the original tale from its center. Often the old and new forms may live side by side[150].

Ces nouvelles versions représenteront parfois de nouveaux contes en soi, mais on accepte un certain nombre de variations avant de parler d'un nouveau conte-type, comme le prouve le fait que, dans la classification Aarne-Thompson, « Cendrillon » et « Peau d'Âne » constituent un type unique (le 510, quoique chacun soit aussi désigné par une lettre) alors que Perrault les a jugés suffisamment différents pour les inclure tous deux dans son recueil. Dans le cas de « Sneewittchen », bien que plusieurs en aient contesté la valeur folklorique, de même que celle d'autres contes des frères Grimm, sous prétexte que les informateurs étaient scolarisés et avaient été en contact avec une

---

[149] Rapporté dans *ibid,* p. 21-22, à partir de la classification Aarne-Thompson de 1961 (Anti Aarne, *op. cit*.).

[150] Stith Thompson, *The Folktale*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 1977 [1946], p. 437.

de ses versions littéraires, la présence de plus de quatre cents variantes en Europe, en Asie mineure, en Afrique et dans les Amériques, alliée à une variété d'allomotifs que l'origine d'une source unique n'aurait pas autorisée[151], témoigne de sa place au sein des contes populaires en même temps que du tort qu'a pu lui causer sa genèse tardive, alors que la transcription était déjà chose courante. L'emploi du scénario de base plus souple qu'a élaboré Swann Jones nous permet de comprendre qu'il ne s'agit pas d'un conte littéraire, à l'instar de « La petite sirène » d'Andersen ou de « Pinocchio » de Collodi, mais d'un conte-type qui n'aurait pas eu besoin des frères Grimm pour s'imposer. Ce scénario se divise en deux parties, dont la première, qui concerne l'expulsion de l'héroïne et son adoption, comprend quatre épisodes et la deuxième, où il y a alternance d'attaques et de secours, cinq. Le voici résumé :

Partie 1.

1. *Origine*. La raison de la naissance de l'enfant nous est racontée, qui implique généralement un souhait que formule la mère. Dans plusieurs cas, la mère voit du sang sur la neige et souhaite pour sa fille des lèvres vermeil et un teint clair, mais elle peut aussi associer la fertilité à l'ingestion d'un fruit, en quel cas elle donnera le nom du fruit à son enfant.
2. *Jalousie*. La persécutrice (qui peut être la mère de l'enfant, mais aussi une belle-mère ou une sœur) devient jalouse de la protagoniste, soit parce qu'elle apprend d'une source extérieure (un miroir magique, le soleil, la lune ou un passant) que l'enfant la dépasse en beauté, soit parce qu'elle sent que son mari lui préfère l'enfant.
3. *Expulsion*. La persécutrice confie à quelqu'un de tuer l'enfant (qui sera épargnée en cachette par le bourreau) ou l'expulse de la maison.
4. *Adoption*. La protagoniste trouve un refuge dont les habitants (souvent des nains, des géants ou des voleurs) acceptent de l'accueillir, le plus souvent en échange de tâches domestiques.

Partie 2.

5. *Jalousie renouvelée.* La persécutrice apprend que la protagoniste est toujours en vie et en devient de nouveau jalouse.
6. *Mort*. La persécutrice tue la protagoniste, parfois en s'y prenant à plusieurs tentatives.

---

[151] *Ibid.,* p. 14-15.

7. *Exposition*. Le cadavre de la protagoniste, resté beau, est exposé.
8. *Résurrection*. La protagoniste ressuscite, souvent grâce au retrait non intentionnel de l'objet empoisonné.
9. *Résolution*. Le conflit se résout en faveur de la protagoniste, généralement par son mariage et le châtiment de sa persécutrice[152].

Ce schéma, au contraire de celui d'Aarne-Thompson, permet de resserrer la structure narrative du conte-type grâce à quatre épisodes supplémentaires, tout en assouplissant le nombre de motifs. Alors que la version de Disney n'aurait même pas pu être considérée comme une variante du conte-type AT709 selon le premier, le schéma de Swann Jones, qui ne force pas un nombre de répétitions ou un châtiment particulier — deux éléments basés sur la version des frères Grimm —, permet son inclusion de même que celui d'un grand nombre de variantes.

Paradoxalement, « La schiavotella » (« La petite esclave[153] ») ne peut s'inscrire parmi celles-ci, et il est difficile de voir comment Swann Jones en est venu à la conclusion que le récit de Basile constituait la première version de *Blanche Neige*. Dans ce conte, la sœur du baron, encore vierge, tombe enceinte après avoir avalé un pétale de rose. Au moment de la naissance de l'enfant, les fées se réunissent pour lui accorder des dons, mais l'une d'elles se tort le pied en accourant et, fâchée, décide que l'enfant mourra à sept ans d'un peigne que sa mère aura oublié dans sa tête en la coiffant. Lorsque la prophétie se réalise, sa mère fait placer Lisa dans sept cercueils, qu'elle enferme dans une pièce. Elle est si atterrée par ce malheur qu'elle tombe mourante, et, avant d'agoniser, demande à son frère de ne jamais ouvrir la porte de cette chambre tout en lui en confiant la clef. À l'occasion d'un long voyage, celui-ci tend son trousseau de clés à sa femme en lui faisant la même recommandation, mais la curiosité pousse cette dernière à entrer dans la pièce et à découvrir le corps de celle qui est maintenant une belle adolescente. En la saisissant, elle fait tomber le peigne qui était garant de son

---

[152] Traduit et légèrement adapté de Steven Swann Jones, *The New Comparative Method*, *op. cit.,* p. 25.

[153] Giambattista Basile, « Deuxième journée. Huitième divertissement. La petite esclave », *op. cit.,* p. 195-199.

sommeil, et décide de faire de l'enfant son esclave, qui sera libérée par le roi le jour où il l'entendra raconter à sa poupée les épisodes de sa prime enfance. Il chassera alors son épouse de la maison et organisera pour sa nièce des noces avec un homme intéressant.

On le voit, « La schiavotella » est un exemple intéressant de conte d'héroïne persécutée, dont plusieurs motifs évoquent *Blanche Neige* : la grossesse provoquée par l'ingestion d'un aliment, le peigne empoisonné et la conservation du corps dans un ou plusieurs cercueil(s). Il n'est par conséquent pas impossible que le récit ait été une source d'inspiration pour ce conte, mais des divergences importantes sur le plan de la structure, à commencer par l'absence des épisodes de l'expulsion et de l'adoption, nous empêchent de la considérer comme une variante. Le conte est d'ailleurs plus près de *La Belle au bois dormant* de par la prophétie qu'il introduit (l'enfant doit mourir en se piquant, mais tombe plutôt endormie) et de *Cendrillon* ou *Peau d'Âne* (les deux pendants du conte AT510) du fait que la protagoniste fréquente la royauté mais agit comme esclave derrière une identité qui n'est pas la sienne en attendant d'être reconnue[154]. Pour cette raison, nous ne pouvons qu'être d'accord avec Shojaei Kawan lorsqu'elle écarte la version de Basile — qui a peut-être néanmoins inspiré l'épisode du peigne aux informatrices des frères Grimm — et fixe au XVIII^e^ siècle les premières traces écrites du conte, qui serait né sous le titre de « Richilde » en 1782 dans les *Volksmärchen der Deutschen* de Johann Karl August Musäus[155]. Les frères Grimm se seraient d'ailleurs inspirés de ce conte pour des motifs comme ceux de la moitié de pomme empoisonnée et des souliers de fer chauffés à blanc qui servent au châtiment

---

[154] Notons cependant, à l'instar de Shojaei Kawan, que de nombreuses variantes de *Blanche Neige* présentent des analogies avec d'autres contes d'héroïnes persécutées, comme *La fiancée noire et la fiancée blanche* (AT403), *Les trois oranges* (AT408) et *Cendrillon* (AT510a) (« Introduction to a Special Issue on *Snow White* », *Fabula*, vol. 49, n^o^ 3-4, 2008, p. 201), et que « La schiavotella » a sans doute inspiré plusieurs des contes que Jaume Guiscafrè a proposé de regrouper dans la catégorie AT709b (*op. cit*., p. 329), qui est à *Blanche Neige* ce que *Peau d'Âne* est à *Cendrillon*.

[155] Christine Shojaei Kawan, *op. cit*., p. 331.

de la marâtre, mais de nombreuses autres versions circulaient à cette époque : selon les frères Grimm, *Blanche Neige* était l'un des contes les plus populaires de leur temps[156]. Ils en ont eux-mêmes collecté au moins six versions, avant de retenir principalement celle des sœurs Jeanette et Amalie Hassenpflug, de Kassel, pour leur première édition, en 1812[157].

En 1819, donc dès la deuxième édition des *Kinder- und Hausmärchen*, les Grimm adoucissaient le conte en faisant de la persécutrice non la mère, mais la belle-mère de l'enfant[158]. Monika Kropej, dans une étude sur les variantes de *Blanche Neige* dans la tradition slave[159], observe que la majorité des versions où la protagoniste n'est pas persécutée par sa mère, mais par une marâtre, sont inspirées de trop près par la version des frères Grimm pour être considérées intéressantes sur le plan folklorique. Ses recherches révèlent d'ailleurs que, quoique *Blanche Neige* soit bien connu dans le monde slave et se présente sous différentes formes qui attestent de ses origines populaires, la version des frères Grimm a joué un rôle prédominant dans la diffusion du conte, qui rend dans certains cas difficile le travail des folkloristes :

> Jacob and Wilhelm Grimm's *Sneewittchen* from their Household Tales (no. 53) had by far the greatest impact on the expansion and popularity of Snow White among the slavs as well. The sway of Grimm's fairy-tale among the South and the West Slavs was far greater than the influence of Musaus's *Richilde* (1782), Giuseppe Pitrè's *Locandiera di Parigi* (1885, no. 9), Italo Calvino's *Bella Venezia* (1956, no. 109), and others[160].

---

[156] *Ibid*., p. 332. Shojaei Kawan renvoie à : Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen,* t. 3 : *Originalanmerkungen, Herkunftnachweise, Nachwort,* édité par Heinz Rölleke, Stuttgart, Reclam Verlag, 1980, p. 87.

[157] Steven Swann Jones, *The New Comparative Method, op. cit.,* p. 11.

[158] Christine Shojaei Kawan, *op. cit*., p. 334.

[159] Monika Kropej, « *Snow White* in West and South Slavic Tradition », *Fabula*, vol. 49, n° 3-4, 2008, p. 218-243.

[160] *Ibid*., p. 218.

Cette influence nous permet de comprendre que c'est surtout la version des frères Grimm qui s'est imposée en Europe[161], ce qui vaut aussi pour le monde anglo-saxon grâce à la traduction d'Edgar Taylor en 1823. L'entreprise de préservation des contes folkloriques qu'ont menée les frères Grimm s'accompagne donc d'un triste paradoxe : en popularisant l'une des versions de *Blanche Neige*, ils ont contribué indirectement à enterrer les autres. C'est ainsi toute une variété d'allomotifs qui s'est perdue, bien que la structure ait été conservée. Par exemple, il est fréquent que, plutôt que par sept nains, Blanche Neige soit recueillie par un groupe de voleurs, au nombre de douze, treize, quatorze, quinze ou même quarante — sans doute sous l'influence du conte d'*Ali Baba* —, qui se suicident lorsqu'ils apprennent la mort de l'enfant. Il est aussi fréquent qu'une horloge ou une montre soit placée dans le cercueil, instrument dont le tic-tac singulier alerte le prince au moment où il s'en approche. Si l'exhibition du corps dans un cercueil (voire sa dispersion dans quelques cercueils) est un motif qui appartient à la grande majorité des variantes, les motifs du miroir magique et du « blanche comme la neige, rouge comme le sang » — auxquels certains chercheurs confèrent une place centrale dans leur analyse de *Blanche Neige* sans mentionner qu'ils se basent uniquement sur la version des frères Grimm[162] — apparaissent de manière très marginale, et le plus souvent dans des variantes qui semblent avoir subi une forte influence de la version des Grimm. Le châtiment ne se produit pas toujours, au contraire de ce que laisse croire le descriptif d'Aarne-Thompson pour le conte-type AT709, mais dans certains cas, la marâtre est écartelée par des chevaux qui la tirent dans des directions opposées. Enfin, il est intéressant d'observer que les objets grâce auxquels la persécutrice tente de tuer Blanche Neige sont presque toujours de deux ordres, soit

---

[161] Kropej observe cependant que les frères ont un concurrent dans les régions slaves de l'ouest et du sud, Alexandre Pouchkine, dont le conte en vers de 1833 « Skazka o mertvoj carevne i o semi bogatyrjach » (La princesse morte et les sept chevaliers) a au moins autant d'influence que le « Sneewittchen » des frères Grimm. *Ibid*.

[162] C'est le cas de l'étude d'Anna Angelopoulos, dont nous avons commenté la méthodologie à la note 127.

esthétique (une ceinture, des chaussures, un bijou, un accessoire pour cheveux ou une aiguille), de manière à évoquer la femme adulte, soit alimentaire (une pomme, une poire, des raisins)[163], à travers des fruits qui connotent la fécondation. La version des frères Grimm sur laquelle Disney s'est basée ne s'éloigne donc pas radicalement de la plupart des variantes du conte-type AT709, sinon pour ce qui est de la séparation mère/belle-mère, et la seule chose qu'on puisse lui reprocher est d'avoir fait de l'ombre aux autres contes de sa lignée en devenant leur archétype. Le choix de la version de Perrault pour le conte de *Cendrillon* s'avère quant à lui plus problématique, puisqu'il remplace à plusieurs occasions des allomotifs liés à la nature par une utilisation de la « technologie », terme que nous empruntons à Bonnie Cullen pour désigner la tendance perraltienne de faire intervenir des *extensions* magiques, par opposition à une tradition folklorique davantage axée sur une particularité magique intrinsèque au personnage (humain, animal ou végétal) ou à l'objet convoqué[164].

2.3.3 Origines et variantes de *Cendrillon* (AT510a)

Alors que Blanche Neige est un conte récent, du moins sur papier, *Cendrillon* est l'un des contes folkloriques dont on a retrouvé les plus vieilles traces écrites. Il serait d'emblée tentant de voir sa première transcription dans l'histoire de Rhodopis qu'a racontée Strabon au premier siècle de notre ère. Alors que Rhodopis se baigne dans une rivière, le faucon Horus s'empare d'une des sandales qu'elle a laissées à sécher et la dépose sur les genoux du Pharaon, qui y voit un signe que lui transmet la déité. Il se

---

[163] Monika Kropej, *op. cit*., p. 236.

[164] Bonnie Cullen, « For Whom the Shoe Fits: Cinderella in the Hands of Victorian Writers and Illustrators », *The Lion and the Unicorn,* vol. 27, nº 1, janvier 2003, p. 57-82. Le mot renvoie généralement à un ensemble de pratiques fondé sur la connaissance scientifique. Avec le merveilleux, il n'est évidemment pas possible de parler de connaissances « scientifiques » proprement dites; toutefois, chez Perrault, il y a effectivement un désir de rationnaliser certains éléments surnaturels du conte folklorique, qui s'inscrit dans les tendances de la littérature jeunesse des XVII[e] et XVIII[e] siècles. À ce sujet, voir Geneviève Fournier-Goulet, *La critique de l'irrationnel dans* L'ami des enfants *(1782-1783) d'Arnaud Berquin,* mémoire de maîtrise en études littéraires, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2011, 122 f.

lance ainsi à la recherche de sa propriétaire et, lorsqu'il parvient à la trouver, scelle son union avec elle. En croisant certains récits de Strabon, on a de bonnes raisons de croire que Rhodopis était esclave et courtisane, et que ses charmes lui avaient valu d'obtenir sa liberté et une certaine fortune, de même que la jalousie de plusieurs femmes, ce qui la rapproche de l'héroïne persécutée[165]. Ce récit historicomythologique partage plusieurs traits avec l'histoire de Cendrillon. Cela dit, Nicole Belmont observe avec justesse qu'

> on y reconnaît, certes, un motif caractéristique, mais [que] celui-ci constitue l'essentiel du récit, dont la signification est tout autre, puisque la sandale, volée par un oiseau qui la laisse tomber devant le pharaon, devient un signe d'élection de l'héroïne, et non un signe d'identification comme la pantoufle de Cendrillon[166].

La véritable première version du conte serait donc l'histoire de « Ye Xian » qu'on retrouve dans le *Youyang Zazu* de Duan Chengshi au IX^e^ siècle[167]. Dans ce conte, un homme a deux femmes, qui ont chacune une fille, dont l'une, Ye Xian, est belle, douce et talentueuse, tandis que l'autre, Jun-Li, est laide, égoïste et cruelle. Comme Ye Xian a perdu sa mère en bas âge, elle est élevée par la mère de sa demi-sœur, qui profitera de la mort de son mari pour faire d'elle son esclave. Ses douleurs s'apaisent le jour où, en allant au lac, elle trouve un énorme poisson parlant, envoyé par l'esprit de sa mère pour veiller sur elle; malheureusement, lorsque Jun-Li la surprend en train de discuter avec lui, elle raconte l'épisode à la marâtre, qui décide de le faire cuire et de le manger. Un homme, qui incarne l'esprit du grand-père maternel, explique alors à Ye Xian qu'elle n'aura qu'à enterrer les os du poisson aux quatre coins de son lit et à leur partager ses souhaits pour qu'ils se réalisent. La jeune fille suit son conseil, qui se

---

[165] Graham Anderson, *op. cit.,* p. 27-29.

[166] Nicole Belmont, « Le cycle de Cendrillon », Nicole Belmont et Élisabeth Lemirre, *op. cit,* p. 11.

[167] Voir à ce sujet R. D. Jameson, « Cinderella in China », Alan Dundes (dir.), *A Cinderella Folklore Casebook*, New York/Londres, Garland Publishing, 1982, p. 71-97; originalement publié dans R. D. Jameson, *Three Lectures on Chinese Folklore*, Pékin, North China Union Language School, 1932, p. 47-85.

révèle utile lorsque, au moment d'un festival annuel, la marâtre la laisse à la maison en lui confiant des tâches domestiques, pour éviter de brimer les chances de sa fille de se trouver un mari : Ye Xian, après avoir formulé son souhait aux os, va au festival vêtue d'une robe somptueuse et de pantoufles dorées, grâce auxquelles elle est admirée de tous. Lorsque le regard de Jun-Li s'apprête à se poser sur elle, elle quitte précipitamment la fête pour éviter d'être reconnue, et laisse tomber une de ses pantoufles. Le roi la retrouve grâce à cet oubli, l'épouse et condamne Jun-Li et sa mère à un exil définitif dans la nature, où elles vivront jusqu'à ce qu'elles soient lapidées par des pierres volantes. Le roi profite quant à lui pendant un temps de la magnanimité des os pour demander des perles, mais son avarice fait en sorte que l'enchantement cesse au bout d'un an; il enterre alors le trésor, qui sera récupéré par la marée[168].

Il est étonnant de voir à quel point cette version, datée d'il y a plus de mille ans, est archétypale du conte de Cendrillon, d'autant qu'elle serait déjà le fruit d'une lente évolution, puisqu'il est peu probable que le récit soit né en Chine. Son lieu d'élaboration serait plutôt le Moyen-Orient, ce dont témoigne un conte kabyle où une orpheline de mère est nourrie par une vache jusqu'au moment où sa marâtre, qui découvre l'affaire, tue cette dernière : la jeune fille enterre des morceaux de la vache, d'où pousse un arbre magnifique qui permettra son identification par le prince, puisqu'elle sera la seule à pouvoir en cueillir les fruits[169]. Ces versions où les restes de la mère jouent un rôle important peuvent à priori sembler éloignées des variantes auxquelles nous sommes habitués, dans un contexte éditorial où « les récits de Charles Perrault et des frères Grimm, parce qu'ils ont été écrits, imprimés et diffusés largement, ont fini par constituer un écran qui soustrait à nos regards les centaines, peut-être les

---

[168] D'après la traduction anglaise de R. D. Jameson, *ibid*., p. 75-77.

[169] Nicole Belmont, « Le cycle de Cendrillon », *op. cit.,* p. 11. Notons que cette variante, comme plusieurs, est suivie d'un troisième acte de persécution, où la fille de la marâtre se substitue à l'épouse véritable, ce qui force une seconde identification.

milliers d'autres versions recueillies[170] ». Des côtés francophone et anglo-saxon, d'ailleurs, l'« Aschenputtel[171] » des frères Grimm est lui-même passé presque inaperçu en regard de la version très littéraire et imagée de Perrault, dont Graham Anderson observe avec justesse qu'elle est fortement inappropriée pour représenter le type AT510a, bien qu'elle tienne souvent lieu de stéréotype même pour les chercheurs en dehors du champ folklorique[172]. Alors que c'est la baguette magique, qui, chez Perrault, fait tout le travail, la variante des frères Grimm reste très près de la nature, dans laquelle se manifeste l'esprit de la mère décédée de la même manière que dans les versions chinoise et moyen-orientale que nous avons mentionnées : Aschenputtel, qui a demandé à son père de lui rapporter de voyage une branche de noisetier — plutôt que des perles et des robes comme ses sœurs —, plante cette dernière sur la tombe de sa mère, qui deviendra, lorsqu'elle l'arrosera de ses larmes, un bel arbre sur lequel un petit oiseau blanc viendra fréquemment se poser en lui offrant tout ce qu'elle désire. Les oiseaux sont ses alliés du début à la fin du conte, qu'il s'agisse de l'aider à trier les lentilles de la cendre où sa marâtre les a mises pour la faire travailler le premier jour du bal, de lui fournir les robes qui lui seront nécessaires pour les trois soirs de festivités ou de prévenir le prince que la fiancée qu'il a choisie n'est pas la bonne, sa sœur s'étant coupé le pied afin de le faire entrer dans la chaussure :

> 'rucke di guck, rucke di guck,
> Blut is im Schuck (Schuh):
> Der Schuck ist zu klein,
> die rechte Braut sitz noch daheim'[173].

---

[170] *Ibid*., p. 7.

[171] Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen., op. cit.,* p. 154-164.

[172] Graham Anderson, *op. cit.,* p. 43.

[173] Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen,* p. 162. Le mot « (Schuh) » entre parenthèses apparaît à la fois dans l'édition Artemis & Winkler et dans celle de Marthe Robert pour la collection « Folio

Les oiseaux seront aussi ceux qui se chargeront du châtiment des deux sœurs, leur crevant un œil à chacune le jour des noces d'Aschenputtel avec le prince, pour les punir de leur hypocrisie et de leur perfidie.

Cette scène disparaîtra de la traduction anglaise d'Edgar Taylor en 1823, une décision qui s'explique, selon Bonnie Cullen, par un mouvement qui vise à assainir (*sanitize*) les littératures destinées à l'enfance[174]. Mais la version de Grimm aurait aussi connu une popularité moindre en Grande-Bretagne du fait que le *Cendrillon* de Perrault, qui s'était déjà construit une certaine notoriété, correspondait mieux aux mœurs du XIX[e] siècle :

> For readers at the dawn of the Industrial Revolution, Perrault's step-by-step delineation of fairy technology must have been compelling. With a stroke, he demystifies magical powers for the modern world, and gets a good laugh, too. In fact, one reason Perrault's tale prevailed was its suitability for a modern audience. During the nineteenth century, the market for literary fairy tales in England was increasingly urban and middleclass. Perrault focuses on the social sphere, rather than the forest. He delineates hairdos, costume, behavior at the ball and reactions to Cendrillon's appearance with the ironic tone of a society reporter[175].

Si Disney a ramené un peu la version de Perrault dans la forêt, en donnant un rôle important aux petits animaux tels que les souris et les oiseaux, on ne peut nier que sa version est fortement inspirée par cette tradition anglo-saxonne qui a porté son intérêt non pas sur l'une des variantes beaucoup plus nombreuses du conte-type AT510a dans lesquelles la nature est la principale alliée de Cendrillon, mais bien sur un conte qui valorise le pouvoir des nouvelles technologies en faisant de la baguette magique l'unique instrument du changement, alors que sa présence est rare dans les versions folkloriques : parmi les quarante et une variantes réunies par Belmont et Lemirre, on

---

bilingue ». Robert traduit la comptine ainsi : « Tour nou touk, tour nou touk,/Sang dans la pantouk,/ Le soulier est trop petit,/La vraie fiancée est encore au logis. » (Grimm, *Contes/Märchen,* p. 99)

[174] Bonnie Cullen, « For Whom the Shoe Fits: Cinderella in the Hands of Victorian Writers and Illustrators », *The Lion and the Unicorn,* vol. 27, n° 1, janvier 2003, p. 61.

[175] *Ibid*., p. 73.

n'en trouve que deux où elle intervient[176], tandis que les objets magiques sont des os, des noix ou des arbres dans la majorité des variantes. On a vu précédemment que Walter Elias Disney était partagé entre un constant sentiment nostalgique et un intérêt marqué pour les innovations technologiques; or, son choix de la version de Perrault pour le conte de Cendrillon, qu'il transpose dans un environnement rural en donnant par exemple à la protagoniste la tâche de s'occuper des poules, témoigne bien de cette hésitation.

Le fait qu'elle soit aseptisée semble du reste avoir plu à Disney autant qu'à la société victorienne, car les autres variantes de *Cendrillon* impliquent souvent le corps, animal ou humain, dans des scénarios dont le macabre ou la violence n'a rien à envier à « Aschenputtel ». Chez Belmont-Lemirre, on en trouve trois où les sœurs (ou la sœur unique) périssent dans un four[177], une où elles sont écartelées par des chevaux[178], et une où marâtre et demi-sœur sont changées en pierre[179]. Dans « La Souillon », même si la protagoniste pardonne tout à sa mère et à ses sœurs, le roi ordonne qu'on les pende et jette les cadavres dans une marmite d'huile bouillante[180]. Dans d'autres variantes encore, le châtiment implique du cannibalisme involontaire : par exemple, dans « Mjaðveig, fille de Máni », la marâtre devenue troll ingère sans le savoir douze tonneaux de la viande de son enfant qu'on a découpée et salée, avant que le prince et

---

[176] « La Souillon » et « La Belle et la Laide », Nicole Belmont et Élisabeth Lemirre, *op. cit.,*p. 115-123 et p. 299-301.

[177] « Adèle », « Genderella » et « Fuseau des cendres », Nicole Belmont et Élisabeth Lemirre, *op. cit.,* p. 22-24, p. 66-69 et p. 154-160. Dans « Genderella », toutefois, il ne s'agit pas que d'un châtiment, puisque — à la manière du Petit Poucet de Perrault qui confond l'ogre et l'amène à égorger ses propres filles en interchangeant leurs couronnes avec les bonnets que portent lui-même et ses frères — la protagoniste assure sa survie en demandant à sa demi-sœur de changer de place avec elle dans le lit, de sorte que sa marâtre met au four sa propre enfant.

[178] « Chaton des cendres », *ibid*., p. 161-164.

[179] « La Cendroulié », *ibid*., p. 43-46.

[180] *Ibid*., p. 123.

son père ne fassent exploser le bateau sur lequel elle se trouve[181]; dans « Les enfants de la marâtre », le roi donne l'ordre à son bourreau « de tuer la méchante fille laide, de la couper en petits morceaux pour en faire un repas et de faire parvenir ce repas à sa mère[182] », qui le déguste jusqu'à ce qu'elle voie un œil au fond du plat qui lui révèle le subterfuge, après quoi elle meurt de douleur; dans « Tãm et Cám », c'est la protagoniste elle-même qui fait verser une grande quantité d'eau bouillante sur sa demi-sœur, puis « ordonn[e] à ses serviteurs de hacher son cadavre en menus morceaux, de le faire mariner dans la saumure avant de le placer dans une jarre qui [est] offerte à la marâtre », et au fond de laquelle celle-ci, après s'en être repue, découvre la tête de sa fille et en tombe raide morte. La « Cendrillon tibétaine » n'hésite pas non plus à se faire justice, puisqu'elle donne l'ordre aux serviteurs de la cour de trancher la tête de sa demi-sœur, qu'elle fait parvenir à sa mère dans un morceau de soie rouge[183].

S'il est marginal que la protagoniste ordonne un châtiment, des variantes présentent des figures de Cendrillon qui s'éloignent substantiellement de celles auxquelles les films de Disney et les éditions populaires nous ont habitués. Certaines commencent ainsi par l'assassinat de sa mère par la protagoniste, meurtre qu'elle accomplit généralement sous l'influence de sa future marâtre et dont elle sera repentante dans la suite du conte[184]. D'autres mettent en scène une protagoniste confiante, voire arrogante,

---

[181] *Ibid*., p. 86-88.

[182] *Ibid*., p. 221.

[183] *Ibid*., p. 240-241.

[184] Dans le conte corse « Cinnaredda », par exemple, la maîtresse de son père la convainc de laisser tomber sur sa mère le couvercle d'un coffre qui la sciera en deux, en lui disant qu'elle lui donnera de belles robes si elle prend sa place auprès du père (*ibid*., p. 70), un scénario qui ressemble beaucoup à celui de « La gatta cenerentolla » (La chatte des cendres) de Basile (*op. cit.,* p. 76-82), à l'exception que dans ce dernier conte, la gouvernante de l'enfant l'incite à tuer sa belle-mère, avant de se révéler plus cruelle qu'elle. Dans « Les enfants de la marâtre », similairement, la seconde épouse d'un homme en famille polygame promet aux enfants de leur tisser de beaux burnous s'ils tuent leur mère, ce qu'ils font en allant chercher un serpent venimeux (Nicole Belmont et Élisabeth Lemirre, *op. cit.,* p. 212-213). La « Cendrillon tibétaine », enfin, n'est pas tellement difficile à convaincre : « La srin-mo et sa fille lui [la protagoniste] donnèrent des morceaux d'oreilles humaines qu'elles firent cuire comme des navets grillés. La fille dit : "Les navets grillés ont bon goût. – Viendras-tu comme notre compagne?, demandèrent-elles.

comme celle du conte acadien « La P'tite Cendrillouse », où elle rejoint en cachette sa famille à l'église[185], vêtue d'une robe et de bijoux que lui ont procurés les fées et dans laquelle on ne la reconnaît pas, et frappe ensuite à loisir sa sœur pendant la messe. Si elle se contente de la faire saigner du nez la première fois, le dimanche suivant, elle lui « baill[e] une façon de tape que cette fois icitte la Grousse Laide a tombé évanouie d'un beau raide[186] »! Dans une version italienne[187], Cendrillon ne vit qu'avec son père et ses sœurs et n'est pas persécutée : elle choisit elle-même de ne pas accompagner sa famille au bal pour demander en cachette une robe à son oiseau, qui doit lui permettre d'améliorer sa condition. Ainsi, la variante passe de la catégorie de Nikiforov des « contes d'héroïnes persécutées » à celle des « contes de victoire », un cas extrêmement marginal qui entraîne une déviation à la structure de l'AT510, puisqu'il ne répond plus au premier épisode du schéma proposé par Antti Aarne et Stith Thompson : « *The persecuted heroine.* (a) The heroine is abused by her stepmother and stepsisters, and (a1) stays on the hearth or in the ashes […]. » Par contre, il est difficile de ne pas le considérer comme s'inscrivant dans le conte-type, puisque les quatre autres épisodes sont présents :

2. *Magic help.* While she is acting as a servant (at home or among strangers) she is advised, provided for, and fed by (a) her dead mother, (b) a tree on the mother's grave, (c) a supernatural being, (d) birds, or (e) a goat, sheep, or cow. (f) When the goat (cow) is killed, a magic tree springs up from her remains.

3. *Meeting the prince.* (a) She dances in beautiful clothing several times with a prince, who seeks in vain to keep her, or the prince sees her in church. (b) She gives hint of the abuse she has endured as a servant girl, or (c) is seen in her beautiful clothing in her room or the church.

– Je viendrais volontiers maintenant, fit-elle, mais ma mère ne me laissera pas venir. – Tu pourrais venir après avoir tué ta mère." La fille dit : "Comment la tuer?" » (*Ibid*., p. 231.)

[185] Notons qu'il n'est pas inhabituel que la protagoniste se rende à l'église plutôt qu'à un bal : parmi les variantes choisies par Belmont et Lemirre, six présentent cette caractéristique.

[186] *Ibid*., p. 283.

[187] « Cendrillon (Italie) », *ibid*., p. 132-137.

4. *Proof of identity.* (a) She is discovered through the slipper test or (b) a ring, which she throws into a prince's drink or bakes into his bread. (c) She alone is able to pluck the gold apple desired by the knight.

5. *Marriage with the prince*[188].

On conclut donc qu'il est possible de faire de Cendrillon une héroïne non persécutée, mais que la formule a été laissée de côté. Et s'il est permis de croire que la persécution entraîne la sympathie du destinataire et renforce ainsi l'identification à l'héroïne, il faut dans ce cas se demander pourquoi les héros masculins échappent quant à eux à la persécution. Sur les trois cent quarante-cinq variantes du type AT510 (variantes a et b confondues) qu'a analysées Marian Roalfe Cox dans une étude[189] qui, bien qu'elle date de 1893, reste l'une des plus importantes en matière de folklore comparatiste, seules vingt-trois ont un protagoniste masculin[190], ce qui représente moins de 7 % des contes de ce type. La persécution, dans le conte populaire, semble l'apanage du personnage féminin, et on peut par conséquent difficilement reprocher à Disney d'avoir reproduit ce modèle en optant pour la version de Perrault comme hypotexte. On constate néanmoins à ce stade un grand nombre de conséquences liées à ce choix, à commencer par l'expurgation des châtiments violents, l'indéniable passivité de la protagoniste et, surtout, la valorisation des technologies par-delà celle de la nature. Comme c'est aussi

---

[188] Jack Zipes, *The Irresistible Fairy Tale*, *op. cit.,* p. 81; Zipes cite Antti Aarne et Stith Thompson, *op. cit*. Nous avons laissé de côté ici les variantes 1a2, 1b, 1c, 1d et l'épisode 6, qui ne s'appliquent qu'au sous-type AT510b (*Cap'o Rushes*, dont fait partie « Peau d'âne »). Précisons aussi que, bien que les variantes 3c et 4b puissent se retrouver dans le type AT510a, elles apparaissent plus fréquemment dans l'AT510b.

[189] Marian Roalfe Cox, *Cinderella: Three Hundred and Forty-five Variants,* Londres, The Folk-Lore Society, 1893; disponible en ligne : https://archive.org/details/cinderellathreeh00coxmuoft (page consultée le 27 août 2019).

[190] E. Sidney Hartland, « Notes on Cinderella », Alan Dundes (dir.), *A Cinderella Folklore Casebook*, *op. cit.,* p. 61.; originalement publié dans Helen Wheeler Basset et Frederick Starr (dir.), *The International Folk-Lore Congress of the World's Columbian Exposition,* Chicago, Charles H. Sergel Company, 1898, p. 125-136. Notons d'ailleurs que les contes qui présentent un protagoniste masculin sont classés dans une section particulière, significativement appelée « Hero-tales ». Les autres catégories présentées par Roalfe Cox sont « Cinderella » (137 contes), « Catskin » (79 contes), « Cap o' Rushes » (26 contes) et « Indeterminate » (80 contes). Rappelons que cette étude a été rédigée près de vingt ans avant que ne soit publiée la classification d'Antti Aarne, ce qui explique l'hésitation de l'auteure quant à la classification de certaines variantes.

une version de Perrault, « La Belle au bois dormant », qui est revendiquée pour le dernier conte filmique qui nous intéresse, *Sleeping Beauty,* on pourrait d'emblée s'attendre au même genre de problème. On constate toutefois que c'est principalement sur la version des frères Grimm que les Studios Disney semblent s'être appuyés bien que le nom de Perrault apparaisse au début du long-métrage, une particularité qui exigera notre attention.

2.3.4 Origines et variantes de *La Belle au bois dormant* (AT410)

Alors que Disney a été assez fidèle à la version littéraire de Perrault pour son *Cinderella* de 1950, nous verrons dans notre prochain chapitre que le long-métrage, qui se réclame pourtant de la version de Perrault, présente au moins autant d'analogies avec le conte « Dornröschen » des frères Grimm. Sur le plan structural, la plus importante est certainement la suppression du troisième acte de persécution, où Belle, après le mariage avec son prince et la naissance de deux enfants, Aurore et Jour, doit vivre chez la reine, une ogresse qui compte profiter du voyage de chasse de son fils pour manger la famille. La moitié de l'hypotexte ayant été enrayée, pourquoi ne pas s'être réclamé de celui de Grimm, qui se clôt, comme celui de Disney, sur le mariage? Si les studios n'ont mentionné que Perrault, il n'est pas impossible que ce soit parce qu'il est l'auteur de la première version connue du conte qui convienne à un public enfantin, ou parce qu'il a été démontré que la version des frères Grimm s'inspirait du conte français[191]. On ne peut toutefois pas ignorer le rôle qu'a dû jouer le contexte de l'après-guerre dans cette décision.

Le climat de rivalité entre les États-Unis et l'Allemagne, en effet, est encore palpable dans les années cinquante, et les productions culturelles allemandes subissent

---

[191] Gilles Roussineau, « Tradition littéraire et culture populaire dans l'histoire de Troïlus et de Zellandine (Perceforest, troisième partie), Version ancienne du Conte de la Belle au bois dormant », *Arthuriana*, vol. 4, nº 1, printemps 1994, p. 44.

l'humiliation en même temps que le peuple. En outre, durant la guerre, les studios Disney ont produit pour le compte des gouvernements canadien et américain des films de propagande marqués par une indéniable germanophobie. Jason Lapeyre, dans une étude sur l'utilisation propagandiste du dessin animé, constate que les animateurs américains, notamment ceux de Disney, ne ménagent pas les stéréotypes lorsqu'il s'agit de représenter l'ennemi : « The (European) Germans […] are [in wartime cartoons] treacherous, humourless and bent on world domination, but at the same time [...] a strong, dangerous people unduly influenced by a maniacal leader that can only be defeated by the full cooperation of the American people[192] ». Dans son court-métrage *Education for Death. The Making of the Nazi* (1943), Disney va même jusqu'à parodier sans détour « Dornröschen », transformant l'élégante princesse en une sordide caricature d'Allemande obèse, qui répète inlassablement « Heil Hitler » d'une voix nasillarde et qui, déjà au réveil, a dans la main un *Maß* à bière, et sur la tête un casque viking. Le chevalier qui la réveille n'est nul autre que Hitler, qui l'emporte ensuite sur un cheval croulant sous son poids. Il aurait été difficile de faire abstraction de cette caricature en octroyant aux frères Grimm la paternité de l'hypotexte de *Sleeping Beauty*. Tout ce qui portait l'étiquette germanique était diabolisé, au point que certains attribuaient partiellement les horreurs de la guerre à la violence des *Märchen* allemands[193].

---

[192] Jason Lapeyre, *Mickey Mouse and the Nazis. The Use of Animated Cartoons as Propaganda During World War II,* mémoire de maîtrise en analyse filmique et télévisuelle, York, Université York, 2000, f. 115.

[193] Zipes mentionne à ce titre que les contes de fées, associés d'emblée aux contes de Grimm, ont été momentanément bannis par les forces d'occupation en 1945, ce qui a amené les Allemands eux-mêmes à remettre en doute leur propre folklore : « According to the military authorities, the brutality in the fairy tales was partially responsible for generating attitudes that led to the acceptance of the Nazis and their monstrous crimes. Moreover, the tales allegedly gave children a false impression of the world that made them susceptible to lies and irrationalism. The decision by the occupation forces led the Germans themselves to debate the value of fairy tales, and it should be noted that the Grimm's tales were practically synonymous with the general use of the term Märchen (folk tale). That is, the Grimms' collection, especially during the Nazi regime, had been become identical with a German national tradition and character, as if all the Grimms' tales were "pure" German and belonged to the German

Malgré ce déni, la version de Disney emprunte beaucoup à celle des frères Grimm, et il est intéressant de voir la trajectoire très linéaire qu'ont suivie les différentes versions littéraires du conte, qu'on retrouvait déjà au XIII[e] siècle dans la *Völsunga saga* d'un auteur islandais anonyme, et qui était elle-même basée sur des poésies nordiques beaucoup plus anciennes[194]. Quoique la légende de Sigurd et de Brynhild[195] ne constitue qu'une section de cette saga et qu'elle soit elle-même entrecoupée d'autres épisodes, il est possible d'y identifier tous les épisodes qui, selon Jacques Barchilon, composent l'histoire de *La Belle au bois dormant* :

1. La cause de l'enchantement;
2. L'accident qui a provoqué le sommeil;
3. La venue du prince;
4. Le réveil de la princesse;
5. Le sort du prince, de la princesse et éventuellement de leurs enfants après le réveil[196].

Ainsi, la saga fait le récit de Brynhild, une walkyrie qui, après avoir désobéi à Odin (1), se voit par lui condamnée à dormir (2) jusqu'à ce qu'un homme, qui ne connaît pas la peur et qui l'aura prouvé en affrontant le dragon Fafnir, réussisse à traverser le mur de flammes qui l'encercle et parvienne à la réveiller. Sigurd, qui comprend le langage des oiseaux après avoir tué Fafnir et avoir bu le sang de son cœur, se fait raconter par six

---

cultural tradition. Therefore, unless a distinction was made in the discussions about fairy tales and folk tales after 1945, it was always understood that one meant the Grimms' tales. They ruled the realm of this genre, and thus they were also held partially responsible for what had happened during the German Reich. » Jack Zipes, *The Enchanted Screen. The Unknown History of Fairy-Tale Films,* New York/Londres, Routledge, 2011, p. 341.

[194] Jesse L. Byock, « Introduction », *The Saga of the Volsungs. The Legend of Sigurd the Dragon Slayer and the Magic Ring of Power,* traduit (avec introduction, notes et glossaire) par Jesse L. Byock, Londres, Penguin Books, 2013 [1990], p. I.

[195] Nous emploierons les noms des personnages d'après la traduction anglaise de Byock.

[196] Jacques Barchilon, « L'histoire de *La Belle au bois dormant* dans le *Perceforest* », *Fabula*, vol. 31, n[o] 1, janvier 1990, p. 20.

d'entre eux l'histoire de Brynhild, qu'il rejoint dans sa tour (3) et réveille en coupant la cotte de maille[197] qui la retient (4). Ensemble, ils boivent à la même coupe et procèdent à un serment d'union, mais Brynhild prévient déjà Sigurd qu'il la trahira en épousant Gudrun, ce qui se produit effectivement sous le coup d'une potion que cette dernière lui fait boire et qui le pousse à oublier sa fiancée. Le reste de la légende raconte ce qu'il advient de Sigur et de Brynhild après le réveil (5), qui meurent tous deux sur le même bûcher faute de pouvoir vivre ensemble. Si cette finale nous prouve que nous n'avons pas encore affaire à un conte merveilleux, il est difficile de ne pas y voir l'une des origines du conte-type AT410. Une autre de ces origines est la légende de Troïlus et Zellandine, qui figure dans le *Perceforest* au XIV^e^ siècle.

Ce récit, comme le précédent, renferme tous les épisodes nécessaires à une assimilation avec le conte-type AT410. Zellandine, alors qu'elle file une quenouille de lin, est prise d'un sommeil dont personne ne parvient à la tirer (2). La cause de l'enchantement n'est pas officielle, mais il semble que les parents de Zellandine n'aient pas respecté la tradition selon laquelle, après la naissance d'un enfant, on garnisse une table avec trois couverts et de la nourriture, à laquelle iront manger trois déesses, Lucina, Vénus et Sarra, et que ces dernières se seraient vengées en jetant ce sort à l'enfant (1). Troïlus, après une longue quête, bénéficiera néanmoins de l'aide de Vénus, qui enverra un oiseau pour le transporter jusqu'au haut de la tour où dort Zellandine (3). Lorsqu'il la voit, il ne peut s'empêcher de l'embrasser à de multiples reprises, et constate que ses baisers lui font reprendre des couleurs. Comme ils ne suffisent toutefois pas à la réveiller,

> la deesse Venus se trouva auprés de lui sans ce qu'il la veist et lui dist en son courage : « Tu es bien lache, chevalier, veu que tu es seul au plus pres d'une tant belle pucelle que tu aimes sus toutes autres, quand tu ne couches avecq elle! » Et quant le chevalier eut

[197] « Bryn », de « brynja », signifie d'ailleurs « cotte de maille ». Jesse L. Byock, « Notes », *op. cit.,* p. 119.

> conceu ces parolles, avec la bonne voulenté qu'il avoit de les mettre a œuvre par l'enhortement de Venus qui de sa flamme lui alumoit le cuer, il se voult desvestir[198].

Troïlus, en bon gentleman, aura encore besoin des encouragements de Vénus, mais il finira par faire pousser un soupir à Zellandine, qui ne se réveillera toutefois pas avant d'avoir donné naissance à deux enfants, lesquels, en cherchant à téter, retireront l'écharde de son doigt (4). L'épisode 5 est le seul qui n'advienne pas, mais on ne le trouve pas non plus dans la version des frères Grimm, et la classification Aarne-Thompson n'en fait pas une fonction essentielle du type AT410. On a déjà, à ce stade, une idée de l'évolution du conte de ses premières versions écrites à celle de Perrault, mais il nous faut encore évoquer celle de Basile pour montrer le pont parfait qui les lie.

Dans cette dernière, titrée « Sole, Luna e Telia » (Soleil, Lune et Thalie), un grand seigneur convoque, à la naissance de sa fille Thalie, de nombreux savants et devins qui prédisent qu'une écharde de lin lui causera un grand malheur (1). Bien que son père ait immédiatement interdit la présence de toute substance s'apparentant à du lin, Thalie, à l'adolescence, voit une vieille dame filer et, curieuse, s'empare de la quenouille pour imiter son geste. Immédiatement, une écharde de lin se plante sous son ongle, et elle en tombe morte (2). Son père ordonne alors qu'elle soit placée dans un grand baldaquin, puis qu'on barricade la maison et qu'on n'y revienne jamais. Après quelque temps, le roi chasse dans ces environs lorsque son faucon se dépose sur la fenêtre de la chambre où est couchée Thalie. Le roi prend une échelle pour le récupérer et aperçoit Thalie, parfaitement conservée (3). Dans ce cas-ci, comme en témoigne le passage suivant, le prétendant n'a pas besoin des conseils de Vénus :

> Croyant qu'elle dormait, il la héla : mais il eut beau secouer et appeler, elle ne se réveillait pas, et soudain embrasé par les beautés de la dormeuse, il se saisit de cette proie légère et la porta sur un lit où il cueillit les doux fruits de l'amour. Sur quoi,

---

[198] *Le Roman de Perceforest*, édition critique par Gilles Roussineau, t. III, Genève, Droz, 1993, p. 89.

> l'abandonnant à son sommeil, il s'en retourna dans son royaume, où il enfouit pour un long temps son aventure dans les profondeurs de sa mémoire[199].

Thalie, à l'instar de Zellandine, donne naissance neuf mois plus tard à deux enfants, Soleil et Lune, qui retirent l'écharde de son doigt en cherchant à téter, et ainsi la réveillent (4). Le roi, qui repasse au détour d'une nouvelle chasse, tombe amoureux de ses enfants autant que de Thalie, et se met à les visiter régulièrement. Ces escapades ne seront pas appréciées de sa femme, la reine, qui finit par mettre la main sur Soleil et Lune, et demande au cuisinier de les servir au roi. Lorsqu'elle tente de faire la même chose avec Thalie, le roi arrive juste au moment où celle-ci ôte ses vêtements, et exige que sa femme lui révèle toute l'histoire avant de la faire jeter au feu. Il apprendra ensuite que le cuisinier avait épargné les enfants et il épousera Thalie (5).

Si on se demandait, en lisant le conte de Perrault, comment une grand-mère ogresse avait pu s'y glisser, tout s'éclaire à la lecture de « Soleil, Lune et Thalie », qui apparaît réellement comme un chaînon entre les versions du conte-type AT410 tirées de légendes et celles qui s'inscrivent dans le champ des contes merveilleux. On comprend de même pourquoi les frères Grimm, comme Disney après eux, ont choisi de faire abstraction de la deuxième partie du conte de Perrault, qui n'apparaît que comme une relique d'un conte de viol et d'adultère que l'auteur n'a pas su adapter de manière convaincante aux mœurs de son époque.

Le fait est que chaque détail, chaque allomotif d'un conte est en relation avec les variantes qui l'ont précédé, que ce soit pour sa conservation ou son omission; un peu, nous l'avons vu avec Dawkins et Sperber, comme les gènes du corps humain, qui ont évolué sur plusieurs milliers de génération. Et, comme en génétique, ces modifications ne sont jamais anodines sur le long terme. Lorsqu'un transmetteur reprend un motif

---

[199] « Cinquième journée, cinquième divertissement. Soleil, Lune et Thalie », Giambattista Basile, *op. cit.*, p. 427-431

d'une variante qu'il a entendue, c'est que ce dernier lui a paru important, pour une raison ou une autre, dans la construction du récit. La fin de *La Belle au bois dormant* est intéressante parce qu'elle nous donne un bon échantillon d'un procédé généralement lent et subtil : Perrault, se rappelant la version de Basile ou se basant sur une variante qui en découle, souhaite conserver la fin du conte qui l'a marqué, mais ne saurait adresser « à Mademoiselle » une histoire si peu galante, et la modifie en conséquence. Or, cette fin n'a de sens chez Perrault que dans sa relation à « Sole, Luna e Telia », et Disney — que ce soit ou non sous l'influence de la version des frères Grimm — la supprimera parce que, une fois le chaînon rompu, elle n'aura plus d'utilité narrative. Il s'agit d'une modification importante en regard de l'hypotexte dont le film de Disney se réclame, mais de nombreuses autres modifications du même genre se retrouvent dans *Snow White and the Seven Dwarfs*, *Cinderella* et *Sleeping Beauty*, et c'est à leur étude que se consacrera notre prochain chapitre. Par la suite, nous serons à même de voir comment les transformations formelles et matérielles opérées à ces mêmes contes par Disney ont favorisé la transmission d'une représentation culturelle — au sens sperberien — homogénéisée, qui a le défaut de jeter l'ombre sur ce que ce dernier chapitre nous a révélé être une tradition de resémantisations s'étalant sur des millénaires.

CHAPITRE III

LES TRANSFORMATIONS NARRATIVES

Le parcours que nous venons d'effectuer était nécessaire pour éclairer la longue tradition des contes, oraux ou littéraires, qui a inspiré les hypotextes dont se réclame Disney pour *Snow White and the Seven Dwarfs*, *Cinderella* ou *Sleeping Beauty*. Sauf dans le cas particulier de ce dernier, cependant, la connaissance de cette tradition ne sert pas dans le cadre de cette thèse à mettre en lumière des éléments que les Studios auraient été y puiser, mais au contraire leur *absence*, qui participe elle aussi à la resémantisation des contes. Ainsi, lorsque Walt Disney choisit la version des frères Grimm pour son adaptation de *Blanche Neige* plutôt qu'une version hongroise, lorsqu'il retient la Cendrillon de Perrault plutôt que la Ye Xian de Chengshi et lorsqu'il attribue à Perrault la source de son inspiration pour *Sleeping Beauty*, il contribue à la consécration de variantes littéraires dont l'immense succès a eu le mérite de participer à la diffusion de certains contes, mais a aussi eu pour corollaire de porter ombrage à toutes celles qui les ont précédées, qu'elles aient été fixées par la plume ou qu'elles soient restées suspendues à une branche mouvante de l'oralité. Bien qu'encore aujourd'hui plusieurs attribuent les contes qui nous intéressent à Disney lui-même, on ne peut certes pas lui reprocher d'avoir pillé sans vergogne des œuvres littéraires qu'il aurait voulu faire passer pour siennes : chaque film, au contraire, insiste sur le fait qu'il puise ses origines d'un livre et se construit sur un appareil référentiel qui fait la belle part à ce dernier. Disney ne se pose pas comme cinéaste, mais comme *raconteur*. En témoigne la façon dont il a présenté à une cinquantaine de ses employés ce qu'on

appelait d'abord sa « *folly* », son excentrique projet de long-métrage d'animation : après les avoir réunis en soirée, sans justification, dans une salle du studio, il a lui-même livré une performance de plus de trois heures au cours de laquelle il incarnait tour à tour le narrateur, la protagoniste, la marâtre, le prince et chacun des nains[1]. Son art tient à la performance plus qu'à la création, et il repose beaucoup sur la mise en valeur du texte littéraire. Cela dit, en faisant une telle place à ce dernier, il extirpe le conte de ses origines folkloriques, et tend à faire oublier que le récit avait déjà une vie avant d'apparaître sous une couverture ouvragée portant les noms de Grimm ou de Perrault.

Cette importance particulière accordée par Disney à l'objet-livre et aux traces du littéraire est le premier élément que nous souhaitons aborder dans ce chapitre sur les transformations narratives. Après tout, si la paternité de Grimm ou de Perrault est à ce point soulignée, n'est-ce pas parce que la variante qu'ils proposaient du conte a été scrupuleusement respectée? Si la structure des contes, ou ce que Propp a désigné comme un ensemble de *fonctions*, reste assez similaire à celle qu'ont adoptée les modèles européens de Disney, de nombreuses différences au sein de chaque fonction font en sorte que les versions filmiques s'éloignent finalement autant des œuvres dont elles se réclament que de leur conte-type, la mention de l'origine littéraire servant davantage une esthétique signifiante que l'admission d'un emprunt particulier. Nous verrons, en nous attachant à comparer chaque film à l'hypotexte dont il se revendique, que ce phénomène est déterminant dans le cas de *Sleeping Beauty*, pour lequel Disney se réclame de Perrault bien qu'il s'inspire au moins autant du récit des frères Grimm. Nous serons ensuite à même de nous pencher sur deux phénomènes narratifs qui apparaissent dans l'ensemble des films de notre corpus et qui jouent un rôle de premier plan dans la resémantisation des contes : d'abord, au fait que chaque princesse

[1] Neal Gabler, *Walt Disney. The Triumph of the American Imagination,* New York, Vintage Books, 2006, p. 218.

entrevoie son objectif, le mariage avec le prince — pas *un* prince —, alors qu'il apparaît au sein des hypotextes comme une récompense qui n'avait pas été envisagée auparavant; puis, au décentrement des personnages qui s'opère dans chaque film et qui confère une place de choix à certains d'entre eux qui occupaient dans les contes un rôle secondaire, alors que les protagonistes sont souvent relégués à un rôle de second plan.

3.1 UNE MISE EN VALEUR DES HYPOTEXTES LITTÉRAIRES

Quand on aborde ce qu'on désigne souvent par la locution « contes de Disney », on ne manque pas d'être frappé par leur insistance sur des origines littéraires. Le début de chaque film est à cet égard représentatif : les crédits sont rédigés dans un lettrage gothique avec enluminures (typographie timide dans *Snow White*, mais parfaitement assumée dans les deux films subséquents), qui n'est pas sans rappeler les premières éditions des *Kinder- und Hausmärchen*. Dans *Cinderella*, on les inscrit sur ce qui ressemble à des plaques de bois afin d'évoquer les anciennes techniques de gravure et, dans *Sleeping Beauty*, sur des tapisseries médiévales. Les trois films s'ouvrent ensuite de la même manière, qui transpose à l'écran l'« il était une fois » du conte merveilleux : on nous montre un livre qui porte le titre du conte en question et on en soulève la couverture pour ensuite contextualiser le récit. Dans *Snow White*, seul le texte est donné au spectateur, qui doit faire l'effort de le lire. Cette technique sera peaufinée dans les deux autres films, qui montrent dans un premier temps des pages de livres illustrées lues à haute voix, pour glisser tranquillement vers l'animation. Cet emploi de ce qu'André Gaudreault appelle un narrateur *explicite,* ou *verbal*[2], qu'il s'accompagne ou non de la voix *off*, n'est pas anodin puisque, comme le soulève Francis Vanoye, il « permet de réintégrer dans le film des éléments spécifiquement littéraires[3] », ici la

---

[2] André Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit,* Paris, Méridien/Klincksieck, 1988, p. 9-10.

[3] Francis Vanoye, *Scénarios modèles, modèles de scénarios,* Paris, Nathan, 1991, p. 79.

figure du conteur. Ainsi, cette technique qui est parfois dédaignée des cinéastes compte tenu qu'elle délaisse le mode présentatif (ou *monstratif*, dirait Gaudreault) propre au cinéma pour adopter le mode assertif du texte (« It is not cinematic description but merely description by literary assertion transferred to film[4]. ») trouve ici sa justification dans le fait qu'on cherche précisément à convoquer le littéraire. Cet incipit a donc la double fonction de préciser certains éléments qu'il serait difficile d'intégrer au récit (notamment l'arrière-plan familial des protagonistes) et d'insister sur l'hypotexte sur lequel se base le film. Il ne faudrait toutefois pas croire que ce motif initial est l'exact équivalent du narrateur littéraire, car

> le cinéma a réussi à développer un mode de transmission du narrable qui lui est tout à fait spécifique puisqu'il combine allègrement et organiquement, par ses propres moyens, l'équivalent filmique des deux modes respectifs du récit scriptural (la narration) et du récit scénique (la monstration) : un film est fondé sur la prestation de personnages en acte, comme la pièce de théâtre, mais par diverses techniques, dont au premier chef le montage, parvient à s'inscrire en creux, dans les interstices de l'image, la figure d'un narrateur qui, même s'il est tout à fait distinct de son équivalant scriptural, se présente avec la plupart de ses attributs[5].

Cette figure de narrateur, c'est ce qu'Albert Laffay a nommé « le grand imagier » et qui correspond au

> personnage fictif et invisible à qui une œuvre commune a donné le jour et qui [...] tourne pour nous les pages de l'album, dirige notre attention d'un index discret sur tel ou tel détail, nous glisse à point nommé le renseignement nécessaire et rythme le défilé des images[6].

Avec cette description, qui n'est pas sans rappeler l'heure du conte, Laffay jetait les bases de ce qui deviendrait chez Gaudreault le *narrateur filmique*, ou *fondamental* du

---

[4] Seymour Chatman, « What Novels Can Do That Films Can't (And Vice Versa) », *Critical Inquiry,* vol. 7, n° 1, 1980, p. 128.

[5] André Gaudreault, *op. cit.,* p. 55.

[6] Albert Laffay, *Logique du cinéma. Création et spectacle,* Paris, Masson, 1964, p. 81-82. Laffay avait toutefois introduit le concept de grand imagier dès 1947, dans un article intitulé « Le récit, le monde et le cinéma » publié dans *Temps modernes*.

récit cinématographique, qui a pour tâche l'assemblage des microrécits (ceux-ci correspondant à chaque plan du film) et l'effacement des traces de cet assemblage[7]. Autrement dit, il y a dans les trois films de notre corpus un « faux » narrateur, ou un narrateur intradiégétique, qui appelle la réminiscence d'une forme littéraire, mais qui ne doit pas nous berner : il n'est que la création d'un narrateur fondamental.

À ce stade, le film brouille déjà les cartes quant aux origines du conte. D'une part, on nous a dit dans les crédits que ce qui suivrait serait adapté d'un conte de Grimm ou de Perrault, inscription qui prend presque autant de place que celle qui nous informe qu'il s'agit d'une production de Walt Disney. D'une autre, le livre qui s'ouvre porte esthétiquement la trace de Disney. Dans le cas de *Blanche Neige*, le livre s'intitule « Snow White and the Seven Dwarfs » — le titre qu'a choisi Disney et qui, à l'opposé du « Sneewittchen » des Grimm, confère une place de choix aux nains — et nous laisse voir, sous leurs bonnets caractéristiques, les têtes des sept petits hommes tels qu'ils se présentent dans le film. Bien qu'on ait opté, dans le but de rappeler la nostalgie des livres d'un autre siècle, pour une couverture en maroquin blanc sur laquelle se détachent des caractères gothiques dorés, on y introduit un anachronisme en y gravant les personnages des studios Disney, manière de brouiller les cartes quant à la paternité du conte. On vient ainsi modifier métaphoriquement le passé pour faire comme si les nains de l'histoire avaient *toujours* pris cette forme, et que le récit à suivre ne constituerait qu'un film de leur vie. Le début de *Cinderella* suit le même modèle : le livre, posé sur un tissu de satin bleu identique à celui qui bordait le maroquin blanc de *Snow White and the Seven Dwarfs*, est orné des souris et des oiseaux du conte de Disney. Pourtant, si certaines couleurs — le bleu poudre surtout, écho à la robe de bal de Cendrillon réfléchissant le ciel nocturne — se détachent du couvert doré, on en a usé avec parcimonie, encore une fois pour donner l'impression d'un livre ancien qu'on aurait coloré à partir de techniques rudimentaires. Alors que les pages de *Snow White*

[7] André Gaudreault, *op. cit.*, p. 47-50.

and the Seven Dwarfs ne comportaient que des enluminures, celles de *Cinderella* donnent à voir des aquarelles d'un style moins léché que les images du film, mais qui agiront comme une fenêtre sur l'animation grâce à un fondu. Encore une fois, la nostalgie du passé se mêle à une modernité en Technicolor, et la tradition littéraire qui soutient *Cendrillon* s'incarne dans le film signé Walt Disney. Le livre sur lequel s'ouvre l'histoire de *Sleeping Beauty* diffère des deux autres en ce qu'il ne laisse pas présager la trace de l'esthétique disneyenne dès sa couverture, dorée et ornée de bijoux selon une construction plus ou moins abstraite, sinon par une police de caractères qui est la même que celle de l'affiche. Les pages intérieures, toutefois, reflètent un aboutissement lorsqu'il s'agit de mêler la tradition littéraire au film de Disney. Chargées d'enluminures qui encadrent des illustrations aux formes beaucoup plus angulaires que les habituels dessins de Disney, elles évoquent sans conteste le contenu des livres d'heures. Comme l'esthétique du film elle-même s'éloigne des rondeurs disneyennes, ce dont nous aurons l'occasion de traiter en profondeur dans le prochain chapitre, le passage du livre à l'animation se fait plus naturellement que dans *Snow White and the Seven Dwarfs* et *Cinderella*. Ce naturel, toutefois, se crée au détriment de l'amalgame entre nostalgie du passé et modernité qu'on trouvait dans les deux autres films. Alors que ceux-ci, une fois l'incipit terminé, tentent d'emporter au maximum la sympathie des spectateurs, au point de leur faire oublier que le personnage de Snow White n'est pas réel[8], *Sleeping Beauty* insiste sur ses origines littéraires. Outre l'esthétique médiévale empruntée au livre d'heures, la trame musicale adaptée de celle composée par Piotr Ilitch Tchaïkovski est toujours là pour nous rappeler que le ballet

[8] Ward Kimball, l'un de ce qu'on appelle chez Disney les « Nine Old Men » (des animateurs vétérans), raconte que le moment triomphal pour l'équipe, lors de la première projection de *Snow White and the Seven Dwarfs*, est celui où l'assistance a fondu en larmes devant la mort (provisoire) de la protagoniste : « "Clark Gable and Carole Lombard were sitting close, and when Snow White was poisoned, stretched out on that slab, they started blowing their noses. I could hear it — crying — that was the big surprise. *We worried about the serious stuff and wether they would feel for this girl*, and when they did, I knew it was in the bag."» Neal Gabler, *op. cit.,* p. 272; Gabler cite Martin F. Krause et Linda Witkowski, *Walt Disney's* Snow White and the Seven Dwarfs. *An Art in its Making*, New York, Hyperion, 1994, p. 47. Nous soulignons.

a précédé l'œuvre de Disney. Une discussion humoristique qu'a avec son père le prince Phillip, qui croit être tombé amoureux d'une femme aux origines modestes, nous transporte aussi curieusement dans le passé :

PRINCE : I met the girl I['m] going to marry. I don't know who she was. A peasant girl, I suppose.

ROI HUBERT : A peasant girl? You're going to marry… Well, Phillip, you're joking? […] Isn't he? Uh… You can't do this to me. Give up the throne, the kingdom? For some… some nobody? […] You're a prince, and you're going to marry a princess.

PRINCE : Father, you're living in the past. This is the XIVth Century, now[9].

Cette obsession du Moyen Âge, dans l'esthétique comme dans le contenu, est difficile à comprendre. Est-ce parce que le conte met en scène un château, un roi, une reine? Mais dans ce cas, pourquoi avoir fait abstraction de l'époque dans les adaptations de *Cendrillon* et de *Blanche Neige*? L'hypothèse la plus plausible pour expliquer la mention du XIV^{e} siècle est qu'il s'agit de celui qui a vu naître la légende de *Perceforest*, dont nous avons décrit les liens étroits qu'elle entretient avec le conte de *La Belle au bois dormant*. *Sleeping Beauty* révèle une connaissance des intertextes littéraires, musicaux et plastiques qui entourent le conte. Paradoxalement toutefois, en insistant sur cette tradition culturelle et en faisant allusion à des origines qui précèdent Perrault, la version de Disney s'éloigne du conte merveilleux, puisqu'elle renonce au « ni lieu, ni moment » qu'il présuppose. Encore une fois, la valorisation de la composante

[9] Clyde Geronimi (réal.), *Sleeping Beauty*, États-Unis, Walt Disney Pictures, couleur, 2008 [1959], 45 :12-45 :50.

littéraire compromet l'ancrage du conte merveilleux dans la culture populaire. Le public de l'époque a d'ailleurs reproché au film son snobisme, qui lui a valu d'être moins populaire que les précédents : le film manquait de chaleur[10]. *Snow White and the Seven Dwarfs* et *Cinderella*, en adaptant assez fidèlement leurs hypotextes plutôt qu'en rappelant au sein de l'histoire *qu'il s'agit d'une histoire* ont emporté un meilleur assentiment.

3.1.1 De « Sneewittchen » à *Snow White and the Seven Dwarfs*

Nous verrons plus loin que le décentrement des personnages est important dans *Snow White and the Seven Dwarfs* — dont il faut insister sur le titre complet —, mais, comme dans les contes russes sur lesquels Propp a effectué son minutieux travail comparatif, s'il arrive que les noms et les attributs des personnages changent, « ce qui ne change pas, ce sont leurs actions, ou leurs *fonctions*[11] ». Ainsi, les fonctions que Steven Swann Jones a relevées en se basant sur l'analyse de plus de soixante-dix versions du conte apparaissent toutes dans la variante de Disney : on y présente dans l'ordre la situation initiale, la jalousie de la reine, l'expulsion de Snow White et l'adoption de celle-ci par les nains, puis la jalousie renouvelée de la reine (qui ne s'était estompée que parce qu'elle la croyait morte), la mort de la protagoniste, son exposition, sa résurrection et la résolution du conflit[12]. Même le schéma très circonscrit que proposent Antti Aarne et Stith Thompson[13] s'applique à la structure du film de Disney, ce qui témoigne de la fidélité de cette dernière à celle qu'ont adoptée les frères Grimm. Seuls deux détails diffèrent : la répétition du meurtre, pour lequel Disney, laissant tomber les tentatives

---

[10] Neal Gabler, *op. cit.,* p. 560.

[11] Vladimir Propp, *Morphologie du conte* suivi de *Les transformations des contes merveilleux* et de E. Mélétinski, *L'étude structurale et typologique du conte*, traduits du russe par Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kahn, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1970, p. 29.

[12] Voir notre chapitre 2, sur la sélection des contes, pour un inventaire plus détaillé des fonctions observées par Swann Jones.

[13] Voir notre chapitre 2, sur la sélection des contes, pour le schéma de *Blanche-Neige* que proposent Aarne et Thompson.

impliquant un lacet et un peigne, va droit au but en fournissant à sa marâtre la pomme empoisonnée qui marquera son succès; puis le châtiment final, qui se restreint selon Aarne et Thompson à la danse de la reine dans des mules de fer chauffées à blanc. À l'intérieur de chacune des fonctions, toutefois, certaines nuances méritent d'être observées.

L'incipit, d'emblée, étonne par l'omission d'un personnage, la mère biologique de la protagoniste, qui occupait tout le premier paragraphe de la version des Grimm :

> Es war einmal mitten im Winter, und die Schnee-flocken fielen wie Federn vom Himmel herab, da saβ eine Königin an einem Fenster, das einen Rahmen von schwarzem Ebenholz hatte, und nähte. Und wie sie so nähte und nach dem Schnee aufblickte, stach sie sich mit der Nadel in den Finger, und es fielen drei Tropfen Blut in der Schnee. Und weil das Rote im weiβen Schnee so schön aussah, dachte sie bei sich : Hätt ich ein Kind so weiβ wie Schnee, so rot wie Blut und so Schwarz wie das Holz an den Rahmen. Bald darauf bekam sie ein Töchterlein, das was so weiβ wie Schnee, so rot wie Blut und so schwarzhaarig wie Ebenholz, und ward darum das »Sneewittchen« (Schneeweiβchen) genannt. Und wie das Kind geboten war, starb die Königin[14].

La situation initiale, présentée dans le film par le narrateur explicite — incarné dans le texte que donne à lire le livre qui s'ouvre —, ne s'amorce pas par la conception de la fillette, mais une douzaine d'années plus tard, alors qu'elle s'apprête à constituer une menace pour la reine :

> Once upon a time there lived a lovely little Princess named Snow White. Her vain and wicked Stepmother the Queen feared that some day Snow White's beauty would surpass

[14] « Un jour, c'était au beau milieu de l'hiver et les flocons de neige tombaient du ciel comme du duvet, une reine était assise auprès d'une fenêtre encadrée d'ébène noir, et cousait. Et tandis qu'elle cousait ainsi et regardait neiger, elle se piqua le doigt avec son aiguille et trois gouttes de sang tombèrent dans la neige. Et le rouge était si joli à voir sur la neige blanche qu'elle se dit : "Oh, puissé-je avoir une enfant aussi blanche que la neige, aussi rouge que le sang et aussi noire que le bois de ce cadre!" Peu après, elle eut une petite fille qui était aussi blanche que la neige, aussi rouge que le sang et aussi noire de cheveux que l'ébène, et que pour cette raison on appela Blancheneige. Et quand l'enfant fut née, la reine mourut. » Grimm, *Contes/Märchen*, traduits de l'allemand par Marthe Robert, Gallimard, coll. « Folio bilingue », 1990 [1976], p. 106 [texte original] et 107 [traduction].

> her own. So she dressed the little Princess in rags and forced her to work as a Scullery Maid.
>
> Each day, the vain Queen consulted her Magic Mirror.
>
> "Magic Mirror on the Wall,
>
> Who is the fairest one of all?"
>
> …and as long as the Mirror answered "You are the fairest one of all", Snow White was safe from the Queen's cruel jealousy[15].

En modifiant cet incipit, Disney élague une bonne part de la signification sexuelle et initiatique que devrait prendre le conte. Pour la comprendre, nous nous appuierons sur la lecture éclairante qu'en a faite Bruno Bettelheim, car si ses théories touchant les effets du conte sur le développement psychologique de l'enfant manquent à l'occasion d'études empiriques sur lesquelles s'appuyer[16], ses analyses littéraires, elles, reposent le plus souvent — et c'est le cas pour *Blanche Neige* — sur la considération d'un riche réseau de signes qu'il tisse à partir du texte. Ainsi, on peut difficilement nier la relation qu'il observe entre le sang sur la neige et le sang menstruel, ou celui de l'hymen qui se fend :

---

[15] David Hand (réal.), *Snow White and the Seven Dwarfs*, États-Unis, Walt Disney Pictures, 2001 [1937], 1:37-2:10. Les majuscules sont dans le texte. Leur utilisation, dont on jugera peut-être qu'elle manque de parcimonie, se justifie à priori par des critères esthétiques : dans le but d'évoquer le livre ancien, on a recours à une couleur différente pour les majuscules. Or, comme le texte se doit d'être court pour les besoins du cinéma et qu'il y a conséquemment peu de phrases, l'emploi de la capitale à certains noms est un expédient qui permet la création de l'effet escompté. Cet effet évoque aussi les vieux contes de fées, comme en témoigne une utilisation similaire dans une édition récente des *Histoires ou contes du temps passé* : « [O]n ne voyait plus que les Tours du Château, encore n'était-ce que de bien loin. On ne douta point que la Fée n'eût encore fait là un tour de son métier, afin que la Princesse, pendant qu'elle dormirait, n'eût rien à craindre des Curieux. » Charles Perrault, « La Belle au bois dormant », *Contes*, suivis du *Miroir ou la Métamorphose d'Orante*, de *La Peinture, Poème* et du *Labyrinthe de Versailles*, édition présentée, établie et annotée par Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, 1981, p. 134.

[16] Sur les forgeries de Bettelheim au sujet de sa formation psychanalytique et les erreurs méthodologiques qu'il a commises dans ses recherches en psychologie, voir Jack Zipes, « On the Use and Abuse of Folk and Fairy Tales with Children. Bruno Bettelheim's Moralistic Magic Wand », *Breaking the Magic Spell. Radical Theories of Folk and Fairy Tales, Revised and expanded edition,* Lexington, The University Press of Kentucky, 2002 [1979], p. 179-205; et Richard Pollak, *The Creation of Dr. B.: A Biography of Bruno Bettelheim,* New York, Simon and Shuster, 1997, 480 p.

> Les problèmes que l'histoire se charge de résoudre sont bien posés : l'innocence sexuelle, la blancheur fait contraste avec le désir sexuel, symbolisé par le sang rouge. Le conte prépare la petite fille à accepter ce qui, autrement, serait un événement bouleversant : le saignement sexuel, la menstruation et, plus tard, la rupture de l'hymen. En écoutant les premières phrases de « Blanche-Neige », l'enfant apprend qu'une petite quantité de sang […] est la condition première de la conception[17].

Il n'est pas question ici de nous poser en psychologue pour appuyer ou réfuter la thèse de Bettelheim selon laquelle l'enfant *perçoit* cette signification sexuelle. Ce qui nous importe, c'est que les éléments du conte sont suffisants pour nous permettre de croire qu'elle lui est inhérente : le récit s'ouvre sur la symbolique de la conception, et se *referme* sur cette même symbolique, par le biais du mariage qui suit une longue période de maturation. Le conte de *Blanche Neige*, au cœur duquel le conflit œdipien occupe une place importante, est profondément initiatique puisqu'il nous raconte le parcours d'une femme qui naît d'une mère pour en devenir une à son tour[18], après avoir été en compétition avec sa génitrice (dans certaines variantes[19]) ou un double de celle-ci (chez les Grimm notamment). En élaguant la scène de la conception de Blanche Neige et en faisant se dérouler le récit sur une période de quelques mois seulement, Disney ôte au

---

[17] Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées,* traduit de l'anglais par Théo Carlier, Paris, Robert Laffont, 1976, p. 305.

[18] *Ibid*., p. 106.

[19] Rappelons que, dans la version qu'ont collectée les frères Grimm, c'est la mère qui tente l'infanticide, un motif que les frères Grimm ont conservé dans leur première édition (1812) des *Kinder- und Hausmärchen*, mais choisi d'atténuer dans celle de 1819, après que l'œuvre s'est révélé atteindre un jeune public que les auteurs n'avaient pas prévu. (Steven Swann Jones, *The New Comparative Method: Structural Analysis of the Allomotifs of "SnowWhite"*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia/Academia Scientiarum Fennica, 1990, p. 10-11; Christine Shojaei Kawan, « A Brief Literary History of *Snow White* », *Fabula*, vol. 49, nº 3-4, 2008, p. 334.) Les travaux de Monika Kropej sur les variantes slaves du conte témoignent quant à eux de l'abondance de versions dans lesquelles la persécutrice est la mère véritable, ou, dans certains cas, la belle-mère (*mother in law*), la persécution ayant cette fois lieu après le mariage. Les variantes dans lesquelles la figure maternelle jalouse est incarnée par une marâtre (*stepmother*) sont souvent celles qui présentent une forte influence de la version des frères Grimm. Voir « *Snow White* in West and South Slavic Tradition », *Fabula*, vol. 49, nº 3-4, 2008, p. 218-243.

conte sa valeur initiatique et la signification sexuelle qui lui est inhérente, le transformant en une variante de *Cendrillon*.

Notons aussi que la question de l'âge de Snow White est problématique dans le film de Disney, ce qui est en partie induit par la nécessité de représentation que pose l'adaptation filmique : alors que le conte admet sans problème les brouillages temporels, qui laissent à chaque destinataire le soin de décider si le personnage a vieilli ou non au cours de sa quête et de quelle façon, l'imagerie figée du film impose au public une idée de la façon dont le temps a passé. Dans le conte des frères Grimm, on nous dit que Sneewittchen a sept ans lorsqu'elle surpasse sa belle-mère en beauté et qu'elle est chassée de sa maison. Après cette indication, la temporalité du conte se brouille, suivant les codes du genre. S'écoule-t-il une semaine, six mois ou cinq ans entre le moment où elle entre chez les nains et celui où la reine apprend qu'elle est toujours en vie? Impossible de le déduire. Le récit laisse ensuite croire que les tentatives de meurtre sont rapprochées, mais les nains habitent « par-delà les sept montagnes[20] », et il n'est pas dit que, si la protagoniste a pu s'y rendre rapidement, il en va de même de sa marâtre : on le sait, dans les contes, il arrive que les distances se raccourcissent pour les bons, s'allongent pour les vilains. Et les nains ont si bien intimé leur amie de ne pas ouvrir la porte aux étrangers qu'il serait mal venu de prêter à l'héroïne une telle naïveté que dès le lendemain d'un étouffement ou d'un empoisonnement elle aurait déjà oublié leur sage conseil. Mais ce qui nous empêche surtout de lui attribuer un âge, c'est qu'une fois dans le cercueil de verre, elle y reste « longtemps, longtemps […] et elle ne se décompos[e] pas[21] ». Dans le film de Disney, entraîné par les mécanismes narratifs hollywoodiens, on a recours à l'image pour situer temporellement le spectateur, un expédient qui se transforme rapidement en piège : la nuit remplace le jour, le jour remplace la nuit, puis le soir arrive et voilà Snow White évanouie en moins

[20] Grimm, *op. cit.,* p. 121.

[21] *Ibid*., p. 127.

de trente-six heures. Au-dessus de son cercueil, le passage des saisons est explicite : une branche se départit de ses feuilles, se couvre de neige puis laisse éclore de grosses fleurs roses sous lesquelles l'enfant se réveille. Jamais, cette fois, on ne nous a dit l'âge de la protagoniste, mais est-il permis de voir derrière ce visage poupin et ce corps minuscule une femme de l'âge de Cendrillon ou d'Aurora, dont c'est l'anniversaire de seize ans? On a du mal à croire qu'elle approche l'âge adulte[22], et le rôle de mère qu'elle se donne auprès des animaux et des nains n'aide pas à nous en convaincre : ce qu'on voit, c'est toujours *une enfant qui joue à la mère*, jamais une femme en devenir.

Au-delà de cette question, si on revient à l'incipit livré par le narrateur-livre au début du film, on constate une différence notable entre la version de Disney et celle des Grimm : « [The Queen] dressed the little Princess in rags and forced her to work as a Scullery Maid. » Ainsi, même si la situation initiale se clôt par ces paroles : « as long as the Mirror answered "You are the fairest one of all", Snow White was safe from the Queen's cruel jealousy », l'héroïne de Disney n'est pas épargnée, puisque son récit avant la persécution s'apparente à celui de Cendrillon dans la mesure où elle subit une injustice qui lui refuse sa condition de princesse pour faire d'elle une domestique. La narration insiste même sur cet aspect en incluant parmi les enluminures, pourtant en nombre restreint, le dessin d'une brosse à récurer que surplombe une couronne. On sait que *Snow White and the Seven Dwarfs* est le long-métrage dans lequel Walt Disney s'est le plus investi personnellement, et notre premier chapitre, consacré à sa biographie, a mis en lumière son enfance marquée par les longues heures de travail auxquelles l'astreignait son père et les frustrations liées à la trahison de Charles Mintz; on n'est donc pas surpris de trouver dans cette adaptation le transfert d'une injustice (l'obligation de quitter l'enfance pour accéder à l'âge adulte) vers une autre (celle, plus pragmatique, où un individu doit travailler pour le profit d'un autre sans y trouver son

[22] Au moment de la création du personnage, Walt Disney a fait circuler un mot dans son équipe indiquant que Snow White devait correspondre à un « Janet Gaynor type — 14 years old ». Robin Allan, *Walt Disney and Europe. European Influences on the Animated Feature Films of Walt Disney,* Londres, John Libbey and Company, p. 38.

compte). Nous verrons en abordant les transformations culturelles que l'importance accordée au travail dans *Snow White and the Seven Dwarfs* n'est pas sans lien avec le contexte de la crise économique dans laquelle baigne l'Amérique des années trente et du plan qu'a présenté Franklin Delano Roosevelt pour l'en sortir. Pour le moment, soulignons que tout au long du film, notamment par des chansons telles que « Whistle While You Work » et « Heigh-Ho (We Dig) », cette valorisation du travail donne lieu à un glissement sémantique qui altère substantiellement la signification initiatique du conte. Alors que *Blanche Neige* est l'histoire d' « une fillette qui apprend à bien travailler et à en tirer plaisir[23] », cet apprentissage n'existe pas dans la version disneyenne. Dès qu'on nous montre la protagoniste, elle a déjà une brosse à la main et frotte tout sourire l'escalier extérieur du château. Son séjour chez les nains — dont la durée n'est pas de plusieurs années comme celui de Sneewittchen mais d'à peine plus de vingt-quatre heures — ne lui donnera pas l'occasion d'évoluer, puisque le travail *et* le plaisir qu'on peut en tirer sont déjà pour elle des notions familières.

Elle n'apprend l'autonomie que dans la mesure où elle travaille cette fois pour son propre bien plutôt que sous les ordres de sa marâtre, mais tout laisse croire que sa rencontre avec les nains entraîne plus de bouleversements dans leur vie que dans la sienne. Car si, dans la variante des frères Grimm, la protagoniste arrive dans une cabane où tout est « so zierlich und reinlich, daβ es nicht zu sagen ist[24] », dans la version disneyenne, la protagoniste est si frappée par le désordre et la saleté de la chaumière qu'elle ne parvient à s'assoupir que lorsqu'elle l'a entièrement nettoyée, avec la collaboration des animaux qu'elle semonce gentiment lorsqu'ils tentent de recourir à des expédients enfantins tels que cacher la poussière sous le tapis. Au moment de mettre les pieds dans la chaumière, Snow White se sent déjà investie des rôles de mère

---

[23] Bruno Bettelheim, *op. cit.*, p. 313.

[24] « [S]i mignon et si propre qu'on ne saurait en donner une idée. » Grimm, *op. cit.,* p. 110 [texte original] et 109 [traduction].

et de femme au foyer, qui sont perceptibles dans son attitude avec les animaux, mais aussi avec les nains, qui n'auront pas droit à leur soupe avant de s'être lavé les mains et de les lui avoir montrées. De même, lorsqu'ils partent au travail le lendemain de l'arrivée de Snow White, celle-ci pose sur leur front un baiser maternel. C'est elle qui propose aux nains de se charger du ménage, du lavage et, surtout, de la cuisine, seul argument qui réussisse à attirer leur attention :

DOC : Can you make [apple dumplings]?

SNOW WHITE : Yes, and plum pudding, and gooseberry pie, and…

LES NAINS (en chœur) : GOOSEBERRY PIE!? Hurray! She stays[25]!

Dans le scénario de Disney, les nains sont tout à fait semblables à des enfants dont la protagoniste aurait la charge, une mission dont elle s'acquitte naturellement. Bien qu'ils aient réfléchi au danger qu'il y a de fournir un repaire à un être persécuté par une reine à laquelle on prête des pouvoirs magiques insondables, il ne suffit que de la promesse d'un dessert pour qu'ils s'emballent et renoncent à leurs craintes. Dans le conte des frères Grimm, au contraire, le logis des nains n'apparaît que comme un espace intermédiaire entre l'enfance de Sneewittchen et son entrée dans l'âge adulte. Alors qu'elle n'a connu qu'une existence de princesse, l'expulsion du château et son arrivée dans la cabane des nains se présente comme une réelle rupture. On devine que son parcours dans les bois a été plus long que celui de Snow White, puisqu'elle a dû trouver la maison seule plutôt que d'y être guidée par des animaux sauvages aussitôt apprivoisés. Lorsqu'elle y parvient, morte de fatigue et de faim, elle ne fait que profiter de ce qui s'offre à elle sur la table déjà dressée, mordant dans un pain, subtilisant une

[25] David Hand (réal.), *Snow White and the Seven Dwarfs*, 38:50-39:00.

bouchée de légumes et absorbant une gorgée de vin, avant de s'endormir dans le lit qui lui convient le mieux. Elle n'a pas l'autonomie que confère d'emblée Disney à son alter ego, et qui ne lui viendra que par le travail que lui imposent les nains comme prix de sa pension : « "Willst du unsern Hausalt versehen, kochen, betten, waschen, nähen und stricken, und willst du alles ordentlich und reinlich halten, so kannst du bei uns bleiben, und es soll dir an nichts fehlen"[26]. » Alors que Snow White acquiert en arrivant chez les nains une liberté qui lui était inaccessible lorsqu'elle habitait auprès de sa marâtre — et dont elle n'use pourtant que pour reproduire son existence précédente —, Sneewittchen perd cette liberté en acceptant les conditions que lui imposent ses protecteurs. C'est cette rupture avec le passé qui donne au conte des frères Grimm, et à nombre de ses variantes, la valeur initiatique que Disney lui retranche.

Alors que Sneewittchen, en passant de sa condition de princesse à celle de domestique, sera forcée de découvrir l'humilité, la Snow White de Disney reste la même du début à la fin, et c'est ce qui la mène à sa perte. Lorsque les animaux tentent de la prévenir du danger qu'incarne la vieille marchande de pommes, et quoique les nains lui aient tour à tour fait promettre d'être prudente, elle ignore leurs signaux et réprouve l'accueil hostile qu'ils réservent à la dame. Plutôt que d'admettre que son nouvel environnement présente des périls dont elle n'est pas au fait et d'être attentive à ce que lui dictent ses adjuvants, elle persiste à jouer à la mère. Son entêtement est tel que les animaux se décourageront rapidement de l'aider à se tirer d'affaire par elle-même : sans attendre qu'elle ait mordu dans la pomme empoisonnée, ils courront chercher les nains. Ici, il peut sembler que Disney ait bien reproduit la naïveté du personnage rendue par les frères Grimm. La suppression de la répétition, toutefois, permet de comprendre que Snow White, contrairement à sa prédécesseure, n'a pas eu l'occasion d'évoluer.

[26] « "Si tu veux t'occuper de notre ménage, faire la cuisine, les lits, la lessive, coudre et tricoter, tu peux rester chez nous, tu ne manqueras de rien." » Grimm, *op. cit.,* p. 114 [texte original] et 115 [traduction].

Lorsque Sneewittchen se fait offrir un lacet, elle n'hésite pas un instant avant d'ouvrir à la marchande :

> Sneewittchen guckte zum Fenster hinaus und rief : »Guten Tag, liebe Frau, was habt Ihr zu verkaufen?« – »Gute Ware«, antwortete sie, »Schnürriemen von allen Farben«, und holte einen hervor, der aus bunter Seide geflochten war. *Die ehrliche Frau kann ich hereinlassen, dachte Sneewittchen, riegelte die Türe auf* und kaufte sich den hübschen Schnürriemen. »Kind«, sprach die Alte, »wie du aussiehst! Komm, ich will dich einmal ordentlich schnüren.« *Sneewittchen hatte kein Arg,* stellate sich vor sie und lieβ sich mit dem neuen Schnürriemen schnüren […][27].

La deuxième fois qu'on lui offre un bel objet, toutefois, elle résiste un peu plus longtemps:

> Sneewittchen schaute heraus und sprach *: »Geht nur weiter, ich darf niemand hereinlassen.«* »Das Ansehen wird dir doch erlaubt sein«, sprach die Alte, zog den giftigen Kamm heraus und hielt ihn in die Höhe. Da gefiel er dem Kinde so gut, daβ es sich betören lieβ und die Türe öffnete. Als sie des Kaufs einig waren, sprach die Alte : »Nun will ich dich einmal ordentlich kämmen.« *Das arme Sneewittchen dachte an nichts und lieβ die Alte gewähren* […][28].

Enfin, avant de céder à la tentation la troisième fois, elle résiste d'une manière qui laisse comprendre qu'elle a tiré une leçon des deux expériences précédentes :

> Sneewittchen streckte den Kopf zu dem Fenster heraus und sprach : *»Ich darf keinen Menschen einlassen, die sieben Zwerge haben mir's verboten.«* – »Mir auch recht«, antwortete die Bäurin, »meine Äpfel will ich schon loswerden. Da, einen will ich dir schenken.« – *»Nein«, sprach Sneewittchen, »Ich darf nichts annehmen.«* – »Fürchest du dich vor Gift?« sprach die Alte. »Siehst du, da schneide ich den Apfel in zwei Teile; den

---

[27] « Blanche Neige regarda par la fenêtre et dit : "Bonjour, ma brave femme, qu'avez-vous à vendre? – De la bonne marchandise, de la belle marchandise, répondit-elle, des lacets de toutes les couleurs", et elle en sortit un, qui était fait de tresses multicolores *:* "*Je peux bien laisser entrer cette brave femme*", *se dit Blancheneige, et elle tira le verrou* et fit emplette du joli lacet. "Enfant, dit la vieille, comme tu es fagotée! Viens ici, que je te lace comme il faut." *Blancheneige ne se méfiait pas*, elle se plaça devant elle et se fit mettre le lacet neuf […]. » Grimm, *op. cit.,* p. 116 [texte original] et 117 [traduction]. Nous soulignons.

[28] « Blancheneige regarda dehors et dit : "*Passez votre chemin, je ne peux laisser entrer personne.* – Tu as bien le droit de regarder", dit la vieille, elle sortit le peigne empoisonné et le tint en l'air. Il plut tellement à l'enfant qu'elle se laissa tenter et ouvrit la porte. Lorsqu'elles furent d'accord sur l'achat, la vieille lui dit : "À présent, je vais te coiffer comme il faut. " La pauvre *Blancheneige, qui ne se méfiait de rien, laissa faire la vieille* […]. » Grimm, *op. cit.,* p. 120 [texte original] et 121 [traduction].

> roten Backen iβt du, den weiβen will ich essen.« *Der Apfel war aber so künstlich gemacht, daβ die Bäurin davon aβ, so konnte es nicht länger widerstehen,* streckte die Hand hinaus und nahm die giftige Hälfte[29].

Dans la version des frères Grimm comme chez Disney, c'est l'envie qu'a la protagoniste de passer trop rapidement de l'enfant à la femme qui cause sa perte. Les objets par lesquels elle se laisse tenter — le lacet, le peigne — montrent son désir d'être belle, de séduire. La signification du moment où elle mord dans la pomme ne présente quant à elle, pourvu qu'on connaisse la Genèse, aucune ambiguïté. C'est vrai pour l'adaptation comme pour son hypotexte, mais en créant une pomme à deux couleurs qui évoque la situation initiale et la conception de Blanche Neige, les frères Grimm ont précisé la symbolique sexuelle d'une manière qui n'apparaît pas chez Disney, à partir de la « double nature de l'héroïne : elle était aussi blanche que la neige et aussi rouge que le sang, c'est-à-dire que son être se présentait sous un double aspect : asexué et érotique. En mangeant la partie rouge (érotique) de la pomme, elle met fin à son "innocence"[30] ». C'est la longue période de latence qu'elle passe dans son cercueil qui lui permet de mûrir jusqu'à ce qu'elle soit prête à entrer dans l'âge adulte. Disney a opté pour une symbolique selon laquelle Snow White s'endort à l'automne pour ne se réveiller qu'au printemps[31]. Celle-ci est intéressante dans la mesure où elle participe

---

[29] « Blancheneige passa la tête par la fenêtre et dit : "*Je ne dois laisser entrer personne, les sept nains me l'ont défendu.* – Tant pis, dit la paysanne, je n'aurai pas de peine à me débarrasser de mes pommes. Tiens, je vais t'en donner une. – *Non, dit Blancheneige, je ne dois rien accepter.* – Aurais-tu peur du poison? dit la vieille, regarde, je coupe la pomme en deux, tu mangeras la joue rouge et moi, la joue blanche. " Mais *la pomme était faite si habilement que seul le côté rouge était empoisonné.* La belle pomme faisait envie à Blancheneige et *quand elle vit la paysanne en manger, elle ne put résister plus longtemps* […]. » Grimm, *op. cit.,* p. 122 [texte original] et 123 [traduction]. Nous soulignons.

[30] Bruno Bettelheim, *op. cit.,* p. 320.

[31] Symbolique qui aurait certainement plu au chercheur Pierre Saintyves s'il n'était mort deux ans avant la sortie du film. On se souvient que la théorie ritualiste de Saintyves, qui prend pour corpus l'œuvre de Charle Perrault, divise les contes en trois catégories : les fabliaux, les contes d'origine saisonnière et les contes initiatiques, et qu'il place d'emblée les contes à protagoniste féminine du côté des contes d'origine saisonnière, alors que le parcours initiatique est réservé aux héros masculins. Voir Pierre Saintyves, *Les contes de Perrault (ou les récits parallèles)* (suivi de *En marge de la légende dorée. Songes, miracles et survivances* et de *Les reliques et les images légendaires*), édition établie par Francis Lacassin, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquin », 1987, p. 23-494.

d'un réseau signifiant qui prend place dès le début du film, et qui nous donne à voir une protagoniste en parfaite harmonie avec la nature : si elle est timide avec son prince, elle n'a en revanche aucune difficulté à communiquer avec les oiseaux et les autres animaux de la forêt — sauf bien sûr lorsqu'ils tentent de lui sauver la vie et qu'elle refuse de les écouter, ce qui contribue à faire comprendre son désir d'autonomie. D'un point de vue narratif, toutefois, la décision de Disney de limiter la phase de sommeil à quelques saisons alors que c'est un « lange, lange Zeit[32] » qui passe dans la version des Grimm n'est pas sans conséquence, puisque la protagoniste, bien qu'elle ait retrouvé son prince, se réveille non transformée. Ni son corps, ni son visage n'ont vieilli, ses manières sont toujours aussi enfantines et le baiser qu'elle pose sur le front de chaque nain avant de partir vers son nouveau château rappelle celui qu'elle leur a donné le matin de sa mort, qui annonçait une trop grande confiance en son potentiel d'incarner la femme avant d'avoir franchi l'intervalle qui la séparait de l'enfance.

Une dernière distinction importante entre « Sneewittchen » et *Snow White and the Seven Dwarfs*, sur le plan narratif, est bien entendu la situation finale, le film de Disney se terminant sur l'image idyllique de Snow White et de son prince qui, sur leur cheval, s'avancent vers le château où ils couleront des jours heureux, alors que le conte de Grimm se clôt sur la vengeance que le couple fait subir à la marâtre dans le cadre même des festivités de leur mariage :

> Sie wollte zuerst gar nicht auf die Hochzeitkommen, doch lieβ es ihr keine Ruhe, sie muβte fort und die junge Königin sehen. Und wie sie hineintrat, erkannte sie Sneewittchen, und vor Angst und Schrecken stand sie da und konnte sich nicht regen. Aber es waren schon eiserne Pantoffeln über Kohlenfeuer gestellt und wurden mit Zangen hereintragen und vor sie hingestellt. Da muβte sie in die rotglühenden Schuhe treten und so lange tanzen, bis sie tot zur Erde fiel[33].

---

[32] Une « longue, longue période de temps ». Grimm, *op. cit.,* p. 126. Je traduis.

[33] « D'abord, elle ne voulut pas du tout aller à la noce. Mais la curiosité ne lui laissa aucun répit, il lui fallut partir et aller voir la jeune reine. Et en entrant, elle reconnut Blancheneige, et d'angoisse et d'effroi, elle resta clouée sur place et ne put bouger. Mais déjà on avait fait rougir des mules de fer sur des

La reine n'est pas épargnée chez Disney, mais la justice divine l'emporte sur la justice populaire. Au moment où elle s'apprête à faire rouler un rocher qui, s'il atteint les nains, les tuera certainement, un éclair frappe la falaise sur laquelle elle se trouve, brisant le sol sous ses pieds et la projetant dans le vide. Sa mort est subtilement révélée par les vautours qui la regardent tomber en souriant avant d'entamer leur vol vers ce qu'on devine être son corps. Quoique ce dénouement soit certainement mieux adapté à un public familial et aux exigences de l'écran que celui des Grimm, il a le défaut de maintenir à la fois Blanche Neige et son prince dans la passivité, alors que dans le premier scénario ils étaient à tout le moins responsables du châtiment, auxquels ils avaient le plaisir d'assister. Cette passivité du couple n'est pas sans lien avec l'anticipation du dénouement et le décentrement des personnages, dont nous traiterons après avoir présenté les distinctions entre les deux autres films qui nous intéressent et leurs hypotextes.

3.1.2 *Cendrillon*, de l'élite française au cinéma populaire

Malgré l'indéniable succès public et critique qu'a obtenu *Snow White and the Seven Dwarfs*, Disney a attendu plus de douze ans avant de faire paraître en salle un nouveau conte de fées. Son deuxième long-métrage, *Pinocchio* (1940), adapté du *Bildungsroman* de Collodi, a obtenu un succès mitigé en raison du public restreint et indéterminé auquel il s'adressait. D'une part, on attribuait sa réception décevante au fait qu'il ne s'adressait qu'à un public enfantin, alors que *Snow White* avait su toucher les spectateurs de tous âges[34]; d'autre part, et paradoxalement, on accusait *Pinocchio* d'être trop sombre et pertubant :

---

charbons ardents, on les apporta avec des tenailles et on les posa devant elle. Alors il lui fallut mettre ces souliers chauffés à blanc et danser jusqu'à ce que mort s'ensuive. » Grimm, *op. cit.,* p. 128 [texte original] et 129 [traduction].

[34] Neal Gabler, *op. cit.,* p. 327.

> far more than *Snow White, Pinocchio* soberly limned the central Disney theme of the responsibilities of maturity and what one had to sacrifice to grow up, so that where *Snow White* provided relief for a Depression-weary world, *Pinocchio* seemed to serve as a reminder of the travails of the Depression and the war in Europe[35].

Ainsi, après avoir négligé la trajectoire initiatique du personnage principal dans son premier long-métrage pour en faire ce qui, nous le verrons, se rapproche plutôt d'un roman grec assez mièvre, les studios choisissaient un récit de formation dont la morale ne souffrait aucune ambiguïté. Par la suite, *Fantasia* (1940), que Walt envisageait comme une révolution cinématographique, a déçu les uns par son traitement léger de la culture d'élite, les autres par son traitement élitiste de la légèreté. *Dumbo* (1941) n'a pas suscité d'engouement particulier, et *Bambi* a presque unanimement déçu, ce qui s'expliquerait selon Manny Farber par le fait qu'en donnant du côté des « realism of flesh and blood movies, [Disney] has given up fantasy, which was pretty much the magic element[36] ». Les années de guerre forceraient les studios à délaisser les projets d'envergure pour se concentrer sur les films d'hygiène et de propagande et sur des films demandant moins d'effectifs[37], mais *Cinderella*, en 1950, les ramènerait sur la voie du merveilleux.

Pour ce qui est de sa structure, le film ne déroge de celle de Perrault et du scénario-type établi par Aarne et Thompson que par deux détails : comme dans *Snow White and the Seven Dwarfs*, la répétition (celle du bal [3a]) n'a pas lieu, et jamais le surnom qu'on donne au personnage n'est justifié par une précision, dans la situation initiale, selon laquelle Cendrillon coucherait dans les cendres ou s'assiérait dans la terre (1a1). Les cinq fonctions restent cependant les mêmes : l'héroïne est persécutée (1) et exploitée par sa mère et ses sœurs (a); elle reçoit l'aide magique (2) d'un être surnaturel

---

[35] *Ibid*.

[36] Manny Farber, « Saccharine Symphony — Bambi », Danny Peary et Gerald Peary, *American Animated Cartoons,* New York, Plume, 1980, p. 90.

[37] Voir à ce sujet Sébastien Roffat, *Animation et propagande. Les dessins animés pendant la Seconde Guerre mondiale,* Paris, L'Harmattan, 2005, 325 p.

(c), qui se trouve à être comme chez Perrault sa fée-marraine; elle rencontre le prince (3) et danse avec lui (a), quoiqu'une seule fois; elle fournit une preuve de son identité (4) en enfilant la pantoufle (a); et, enfin, elle se marie avec le prince (5). Dans ce cas-ci, Disney a eu peu de modifications à effectuer à l'hypotexte pour l'adapter à un public familial, puisque Perrault offrait déjà une version polie et vernie de *Cendrillon*, morale au point que Disney ôte un peu à sa protagoniste de ce que Perrault désigne comme « une douceur et […] une bonté sans exemple[38] », et qui frôle par moments la caricature. Par exemple, si les sœurs de Cendrillon lui donnent ce nom chez Perrault, c'est parce que, « lorsqu'elle avait fait son ouvrage, elle s'allait mettre au coin de la cheminée, et s'asseoir dans les cendres[39] » de son propre chef. Au moment où ses sœurs se préparent pour le bal, elle « les conseill[e] le mieux du monde, et s'offr[e] même à les coiffer[40] », et pendant l'événement, dissimulée par un luxe qui la rend méconnaissable, elle va « s'asseoir auprès de ses sœurs, et leur f[a]it mille honnêtetés : elle leur f[a]it part des oranges et des citrons que le prince lui [a] donnés[41] ». Puisqu'elle est incapable de méchanceté, peut-être sera-t-elle vengée, comme l'Aschenputtel qui naîtra sous la plume des frères Grimm, par des oiseaux venus crever les yeux de ses sœurs? Perrault propose plutôt une fin qui contrevient aux règles du conte merveilleux en poussant la générosité de sa protagoniste jusqu'à la faire récompenser ses bourreaux :

> Cendrillon tira de sa poche l'autre petite pantoufle qu'elle mit à son pied. Là-dessus arriva la Marraine, qui ayant donné un coup de sa baguette sur les habits de Cendrillon, les fit devenir encore plus magnifiques que tous les autres.
>
> Alors ses deux sœurs la reconnurent pour la belle personne qu'elles avaient vue au Bal. Elles se jetèrent à ses pieds pour lui demander pardon de tous les mauvais traitements qu'elles lui avaient fait souffrir. Cendrillon les releva, et leur dit, en les embrassant, qu'elle leur pardonnait de bon cœur, et qu'elle les priait de l'aimer bien toujours. On la

---

[38] Charles Perrault, « Cendrillon », *op. cit.,* p. 171.

[39] *Ibid*.

[40] *Ibid*., p. 172.

[41] *Ibid*., p. 174.

> mena chez le jeune Prince, parée comme elle était[42] : il la trouva encore plus belle que jamais, et peu de jours après, il l'épousa. Cendrillon, qui était aussi bonne que belle, fit loger ses deux sœurs au Palais, et les maria dès le jour même à deux grands Seigneurs de la Cour[43].

Bettelheim a raison de déclarer « incompréhensible » cette version du conte qui « ne fait pas de différence entre les bons et les méchants[44] », d'autant qu'il apparaît clairement que les sœurs ne sont pas repentantes, mais craintives devant le pouvoir et la richesse dont est maintenant dotée leur cadette.

Nous ne sommes toutefois pas d'accord lorsqu'il dit qu'on retrouve cette Cendrillon « tout sucre et tout miel, [cette] sainte-nitouche insipide [qui] manque totalement d'esprit d'initiative […], cette Cendrillon-oie blanche dans le film de Walt Disney[45] ». Sans proposer une héroïne confiante et indépendante comme on a vu qu'il en existait dans les autres variantes du conte, Disney met en scène une Cinderella consciente d'être à la merci de sa mère et de ses sœurs, et par conséquent docile quand elle est en leur présence, mais qui se montre excédée par leurs caprices dès qu'elle est seule. Elle se permet de les imiter sur un ton ironique, et même de railler leurs leçons de chant. Elle proteste lorsque sa belle-mère la punit injustement pour la présence d'une souris dans la tasse à café de sa sœur ou lui demande de recommencer une tâche qu'elle a déjà effectuée. Enfin, lorsqu'elle apprend que le prince épousera celle qui pourra chausser la pantoufle de verre, elle ne cache plus son air rêveur et tend à sa sœur la pile de vêtements sales qu'elle a dans les bras, avant de monter à sa chambre sans rien dire. On peut certes reprocher à l'héroïne sa passivité, mais le syndrome de Stockholm ne

---

[42] Notons que, chez Perrault comme chez Disney, le prince ne voit jamais Cendrillon en haillons, au contraire de ce qui se produit dans la plupart des variantes hors-France de l'AT410. Les atours que lui procure sa fée-marraine sont décisifs dans le coup de foudre que le prince a pour elle, tout particulièrement dans le film de Disney, où celui qu'on nous présente comme blasé par les cérémonies mondaines se dirige spontanément vers Cinderella dès qu'il la voit entrer dans sa robe somptueuse et en tombe visiblement amoureux bien avant qu'elle n'ait ouvert la bouche.

[43] *Ibid*., p. 176-177.

[44] Bruno Bettelheim, *op. cit.,* p. 376.

[45] *Ibid*., p. 374-375.

semble pas l'avoir frappée comme il a frappé son alter ego perraltienne. C'est néanmoins un détail dont on ne peut être assuré, puisque Disney se contente de faire fi de la famille de Cinderella dans la scène du mariage, qui dure tout au plus une minute et à laquelle ne semblent assister que les souris[46]. Alors que la reine subit un châtiment divin dans *Snow White and the Seven Dwarfs* et que la fée Maleficent se transforme en dragon avant d'être transpercée par l'épée du prince — par un brillant processus d'animalisation qui agit comme euphémisme —, la marâtre de Cinderella paraît s'en sortir, mais son destin est entre les mains du spectateur, qui pourra bien s'imaginer qu'elle s'est fait crever les yeux par des oiseaux comme celle d'« Aschenputtel ». En ce sens, la fin de *Cinderella* propose plus d'ouverture que celle des deux autres contes de fées filmiques.

De manière générale toutefois, Disney est resté attaché à son hypotexte, plus que dans ses adaptations de *Blanche Neige* et de *La Belle au bois dormant*. La modification la plus déterminante qu'il y a effectuée a été de conférer aux souris une importance qui donne parfois l'impression que Cendrillon agit auprès d'elles comme une figurante; nous examinerons ce glissement de plus près lorsqu'il sera question du décentrement des personnages. Pour le reste, le rôle qu'a joué Disney dans la resémantisation du conte concerne surtout, sur le plan narratif, sa décision de prendre appui sur la version de Perrault, en marge de la plupart des variantes internationales du fait qu'elle propose une héroïne exagérément passive et qu'elle substitue une abondance d'objets magiques à la composante spirituelle du conte et à la place qu'y tient la nature. Il ne s'agit pas pour Cendrillon d'entretenir pendant plusieurs années un arbre, une vache ou un poisson dans lequel s'incarne l'esprit toujours bienveillant de sa mère biologique; sa

[46] Précisons : les souris *mâles.* Et ce, bien que les souris femelles soient du récit et qu'elles aient sacrifié une journée complète à rafraîchir selon un patron à la mode la vieille robe qui a appartenu à la mère de Cinderella. Nous reviendrons dans notre section dédiée au décentrement des personnages sur la place que prennent les personnages secondaires masculins dans les films de notre corpus, et qui n'est pas anodine.

fée marraine se téléporte devant elle juste au bon moment et se sert de sa baguette comme d'une imprimante 3D. Perrault n'est pas une exception dans la France de cette époque : Paul Delarue, dans son *Catalogue raisonné des versions de France*, constate qu'il s'agit d'une constante du merveilleux français qu'il apparaît, « comparé à celui des contes des pays voisins, […] élagué, discipliné, familier, simplifié, presque raisonnable[47] ». La *Schwarzwald* allemande y est ainsi remplacée par « un monde plus clair, plus varié, plus familier, qui correspond à l'aspect plus diversifié et riant[48] » du territoire français, tandis que l'aide magique provient presque systématiquement d'une fée. Le « Cendrillon » de Perrault, lorsqu'on le compare à ses multiples variantes allemandes, asiatiques ou africaines, est exemplaire de cette particularité : ce dont a besoin Cendrillon ne sort pas d'un animal qu'elle a nourri ou d'une terre qu'elle a cultivée, mais d'un objet magique qui ne peut prendre son essence que dans une construction humaine, et qui ne requiert la flore que pour la transformer en invention humaine (la citrouille devient carrosse); la faune, que pour la domestiquer ou l'anthropomorphiser (les souris se transforment en chevaux d'attelage, le rat en cocher et les lézards en laquais).

Disney a repris cette particularité de la version française, en présentant des souris qui non seulement sont anthropomorphisées, mais sont soumises à un parcours civilisateur. En effet, dès les premières minutes du film, Jaq, la souris aventurière qu'on devine être le meilleur ami de la protagoniste, annonce fébrilement à celle-ci qu'il y a une souris dans la maison. Devant le temps que met Cinderella pour trouver des vêtements au nouveau venu, il s'impatiente : la souris est dans la ratière. Elle descend d'urgence et trouve une souris nue, terrorisée par elle comme par Jaq, qui a de la difficulté à s'exprimer. Après avoir reçu ses vêtements, celui qu'elle nomme Gus incarnera du

---

[47] Paul Delarue, *Le conte populaire français. Catalogue raisonné des versions de France,* tome I, nouvelle édition, Paris, Éditions G.-P. Maisonneuve et Larose, 1985 [1957], p. 36.

[48] *Ibid*.

début à la fin du film une sorte de Kaspar Hauser qui ne demande qu'à être protégé et civilisé, apprenant à parler en même temps qu'à se nourrir et à échapper au chat domestique. Et bien que les souris soient les seules qui, auprès de Cinderella, aient appris à parler, le chat et le chien témoignent de leurs réflexions par des regards et des moues, tandis que les oiseaux ont été dressés pour assister la jeune femme dans sa toilette matinale. Le film de Disney, même s'il met en scène une multitude d'animaux qui ne sont pas présents dans les *Histoires ou contes du temps passé*, ne renoue pas avec l'importance de la nature qu'on rencontre dans la majorité des variantes du conte. L'animal se confond avec l'humain ou se met à son service, comme chez Perrault qui, selon la mode de son époque et de son pays, a délesté ses contes d'un contenu irrationnel, mal vu par la cour. Sa version de *La Belle au bois dormant*, dont se réclame Disney, porte les mêmes marques de rationalisation; dans ce cas-ci, cependant, les scénaristes ont tenté de les atténuer plutôt que de les accentuer.

3.1.3 *Sleeping Beauty*, à mi-chemin entre « La Belle au bois dormant » et « Dornröschen »

Alors que les génériques inauguraux des deux films précédents insistaient sur le fait qu'ils étaient adaptés d'un conte de Grimm ou de Perrault, on constate que *Sleeping Beauty* mentionne plus tièdement sa filiation. *Snow White and the Seven Dwarfs* est « adapted from *Grimm's Fairy Tales*[49] », une précision qui apparaît au troisième cadre, après seulement la mention des Walt Disney Productions et le titre du film; *Cinderella* est adapté « from the original classic by *Charles Perrault* », ce qu'on annonce encore une fois au troisième cadre (après la mention du distributeur RKO et de Walt Disney), mais cette fois directement sous le titre; le troisième film, lui, part plutôt d'une « story adaptation [by] *Erdman Penner* from the Charles Perrault version of Sleeping Beauty ». Dans ce cas-ci, c'est seulement au septième cadre qu'on nous informe de ce détail,

[49] J'emploierai l'italique pour montrer la mise en valeur de certains termes pour lesquels Disney recourt à la couleur et à une taille de caractères supérieure.

après avoir fait place aux noms des principaux artistes visuels qui ont travaillé sur le projet, et même à celui de Tchaïkovski, la trame sonore du film reprenant la musique de son ballet. C'est la première fois qu'on mentionne qui est responsable de l'adaptation de l'hypotexte, mais, plus important encore, c'est la première fois qu'on précise que cet hypotexte est une *version* d'un conte plutôt que de laisser sous-entendre qu'il *est* le conte.

Cette subtilité n'est pas dénuée de signification puisqu'elle annonce un film qui constitue une adaptation très libre du récit de Perrault, au point que son scénario se rapproche davantage de la version des frères Grimm. Alors qu'on aurait bien du mal à trouver, dans *Cinderella*, la trace directe d'un emprunt à « Aschenputtel », il est cette fois évident que Disney est allé puiser aussi dans la version allemande; pour preuve, le surnom que les fées, ses mères adoptives, donnent à Aurora est Briar Rose, la traduction littérale de « Dornröschen » (*petite rose épineuse*), surnom qui évoque d'emblée le romantisme et la nature sauvage. Amy Gerald, qui a consacré un mémoire aux traductions et adaptations de *La Belle au bois dormant*, observe aussi que le roi ordonne la destruction de tous les rouets du royaume et que le prince Phillip embrasse la princesse pour la réveiller, sans compter que Disney clôt son film comme les Grimm concluent leur conte, c'est-à-dire par le mariage[50]. Le rejet de la fin du conte de Perrault, dont Disney ne s'est inspiré que pour le nom de sa protagoniste[51], n'est pas étonnant compte tenu de ce que notre dernier chapitre a su mettre en lumière, soit qu'elle n'était qu'une relique des variantes précédentes, en particulier de celle de Basile.

---

[50] Amy Gerald, *Spinning a Tale: English Translations and Adaptations of La Belle au bois dormant. From the Enlightenment to The Magic Kingdom,* mémoire de maîtrise, Ottawa, Université d'Ottawa, 2000, p. 87.

[51] Rappelons qu'Aurore est le nom que donne Perrault à la fille que mettra au monde sa Belle au bois dormant dans la deuxième partie du conte, et que Disney a choisi de donner à la protagoniste elle-même.

Mais ce qui nous intéresse surtout dans le fait que Disney ait créé, avec *Sleeping Beauty*, un amalgame de deux variantes[52], c'est qu'alors qu'il y avait dans *Cinderella* une insistance sur le caractère très urbain et civilisateur de la version de Perrault, *Sleeping Beauty* semble précisément puiser dans l'œuvre des frères Grimm pour calmer cette composante. Le conte de Perrault présente ainsi plusieurs éléments qui seront rejetés des versions qu'il inspirera aux frères Grimm et à Disney. Par exemple, plutôt que de s'endormir auprès de leur fille, le roi et la reine la confient aux serviteurs, qui se réveilleront en même temps qu'elle, et rentrent se consacrer à la gestion du royaume. De plus, chez Perrault, on ne sait pas à quel moment la jeune fille se piquera le doigt, ce qui rend plus plausible l'enchantement; dans les versions des frères Grimm et de Disney, le sort, qui devait se produire dans la quinzième année de l'enfant, advient dans le premier cas le jour de ses quinze ans, et dans le deuxième juste avant qu'elle fête ses seize ans[53]. On pourrait donc croire que tous redoubleront de prudence pour l'éviter, et le fait qu'il ait lieu de toute manière nous confirme que les humains ne peuvent rien contre les puissances surnaturelles, les décrets des fées, la *fata*lité.

La fée ou son équivalent joue un rôle important dans les trois versions du conte, et on ne peut comprendre où se situe le film de Disney entre ses deux hypotextes que si l'on s'intéresse à cette figure. Si, sous l'influence de Perrault, c'est le mot « *Fee* » (fée) qui était employé dans la version de « Dornröschen » qu'on trouve dans la première édition des *Kinder- und Hausmärchen*, ce terme a été remplacé par *weise Frau* (femme sage

---

[52] Et même potentiellement puisé à des intertextes plus anciens, ce que laisse croire la présence de trois fées. Pierre Saintyves souligne que, si les fées, dans les variantes de *La Belle au bois dormant*, sont souvent sept comme chez Perrault ou douze comme dans « Dornröschen », « elles sont parfois trois, sans doute pour donner la réplique aux Parques » (Pierre Saintyves, *op. cit.,* p. 91). C'est le cas dans la version de Disney, mais ce l'était aussi dans la « Légende de Troïlus et de Zellandine » issue du *Perceforest*, dont nous avons vu qu'elle a influencé les versions du conte que nous connaissons.

[53] Dans la version disneyenne, elle doit se piquer le doigt « before the sun sets on her sixteenth birthday »; il ne reste donc aux fées que quelques heures à patienter pour s'assurer qu'Aurora soit épargnée, mais parce qu'elles n'ont jamais appris à faire le ménage, la cuisine ou la couture en une quinzaine d'années de réclusion sans magie, elles préfèrent recourir à celle-ci pour lui offrir une surprise d'anniversaire.

ou sage-femme) à partir de la deuxième édition, en 1819[54]. Or, comme le rappelle Cyrille François,

> les *weise Frauen* de « Dornröschen », êtres énigmatiques et insaisissables, et les fées de « La Belle au bois dormant », êtres de raison qui agissent de manière réfléchie, sont en effet des représentantes de traditions culturelles distinctes qui témoignent de façons différentes de considérer le genre du conte et l'imaginaire auquel il renvoie[55].

La modification des frères Grimm ne tient donc pas seulement à un désir de germaniser le vocabulaire du conte; elle révèle un retour à une conception plus mystique et romantique, en phase avec la nature, éloignée des artifices de la baguette magique. Marthe Robert insiste beaucoup sur cette différence de rôle, notant qu'

> avant d'être magicienne ou sorcière, […], la « sage-femme », comme les Moires grecques et les Nornes germaniques, paraît bien présider à la naissance de l'homme, dont elle figure le Destin. (On remarquera que la vieille des contes est souvent une fileuse.) Mais si l'on s'en tient au langage populaire, qui fait de la « sage-femme » une accoucheuse, on peut supposer que dans la société archaïque où s'est fixée son image, la fée est celle qui met les enfants au monde en appliquant les règles de la « sagesse », c'est-à-dire en veillant à la stricte observance des rites qui président à la naissance comme à tout acte important de la vie. Quoique ses traits se soient considérablement dégradés, la vieille des contes de Grimm a gardé en partie son caractère de gardienne des rites et de la tradition, ce qui explique la crainte et le respect dont elle est généralement entourée. Ni bonne ni mauvaise, ni fée ni sorcière, elle est l'une ou l'autre selon les cas, pour rappeler la nécessité des coutumes rituelles par quoi les grands événements de la vie prennent leur sens[56].

Dans « Dornröschen », en effet, les *weise Frauen* ne sont présentes qu'à la naissance de l'enfant en vue de sceller son destin. Chez Perrault, elles sont instrumentalisées de manière rationnelle et évoquent, comme la fée de « Cendrillon », l'innovation technologique. Le roi les convoque précisément pour qu'elles distribuent leurs souhaits, comme il souscrirait une assurance, et fait venir l'une d'elles lorsque la princesse

---

[54] Cyrille François, « Fées et weise Frauen. Les faiseuses de dons chez Perrault et les Grimm, du merveilleux rationalisé au merveilleux naturalisé », *Études de lettres,* nº 3-4, 2011, p. 259.

[55] *Ibid*.

[56] Marthe Robert, « Préface », Grimm, *op. cit.*, p. 12-13.

s'endort pour qu'elle prenne en charge la situation. Rien n'est laissé au hasard : alors que, dans « Dornröschen », il n'y a que la chance qui permette à la dernière *weise Frau* d'intervenir après sa consœur oubliée, chez Perrault, l'une des fées entend la vieille grommeler une menace, et « jugeant qu'elle pourrait donner quelque fâcheux don à la petite princesse, [va] se cacher derrière la tapisserie, afin de parler la dernière, et de pouvoir réparer autant qu'il lui serait possible le mal que la vieille lui aurait fait[57] ». Lorsque la Belle au bois dormant se piquera, cette fée prévoyante sera immédiatement avertie par un nain muni de bottes de sept lieux et arrivera sur les lieux « dans un chariot tout de feu, traîné par des dragons[58] ». Après une brève analyse de la situation, elle donnera un coup de baguette sur la tête de chacun des serviteurs du château pour assurer à la Belle une compagnie à son réveil, et s'en ira une fois son travail fini. Cette multitude d'inventions (bottes de sept lieux, charriot de feu et baguette magique), qui assurent le bon déroulement des opérations, participent de ce que François considère, à partir des termes de Tzvetan Todorov[59] et en phase avec Delarue, comme un « merveilleux rationalisé », qui s'oppose au « merveilleux pur » à l'œuvre dans le conte de Grimm. Il admet que le terme ne correspond pas précisément à la définition todorovienne selon laquelle le surnaturel reçoit une justification selon les lois de notre monde, mais il en reçoit néanmoins une *selon les lois du monde du conte*[60]. Dans le conte de Grimm, on ne sait pas pourquoi la *weise Frau* colérique ne parle pas en dernier, ni pourquoi tout le royaume tombe endormi alors que le sort ne concerne que la princesse, ni pourquoi le baiser d'amour provoque son éveil; ces choses se produisent, et on l'accepte parce que les contes, comme la vie, se passent parfois de signification.

---

[57] Perrault, « La Belle au bois dormant », *op. cit.,* p. 132.

[58] *Ibid*., p. 133.

[59] Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique,* Paris, Éditions du Seuil, 1973 [1970], 188 p.

[60] Cyrille François, *op. cit.,* p. 265-266..

Ce n'est que sur ce point que le long-métrage de Disney rappelle davantage la version perraltienne. Certes, ses fées ne sont pas parfaites : elles ont chacune des défauts qui les rapprochent des humains. Néanmoins, elles ont un rôle très similaire à celui qu'elles ont chez Perrault et sont liées d'encore plus près à la technologie, puisque leur magie leur sert à faire la cuisine, la vaisselle ou le ménage. Dans le contexte de la fin des années 1950 aux États-Unis, il est difficile de ne pas y voir une allégorie des inventions récentes qui s'apprêtent à modifier la vie domestique de la femme. Ajoutons que le sommeil des serviteurs est aussi expliqué chez Disney comme chez Perrault, puisque les fées décident de frapper chacun d'entre eux d'un coup de baguette pour éviter que la princesse ne soit, le jour de son réveil, « bien embarrassée toute seule dans ce vieux Château[61] ». Le fait que la magie provienne d'un instrument plutôt que d'un être ou de la nature sert à sa partielle rationalisation : il ne s'agit alors pas de forces naturelles ou divines, mais de forces *contenues dans un objet*, c'est-à-dire accessibles à toute personne qui saura le posséder et l'utiliser. Dans « Dornröschen », au contraire, sans qu'on sache pourquoi, tout le royaume s'endort en même temps que la princesse. Pour le reste cependant, Disney a préféré le romantisme de la version des frères Grimm, conservant à la nature un rôle important. D'ailleurs, alors que chez Perrault l'utilisation de la technologie permet d'améliorer le sort de la protagoniste, dans la version disneyenne, c'est au contraire elle qui indiquera à la fée Maleficent où se trouve l'adolescente : l'utilisation des baguettes mène à la formation de nuages de fumée colorée qui s'échappent de la cheminée du logis, une image qui n'est pas sans évoquer l'usine. Alors que, dans *Cinderella*, le recours à la technologie et le processus de civilisation n'étaient que positifs, dans Sleeping Beauty, il a ses ratés importants.

Au-delà de ce glissement sémantique, les écarts entre la version de Disney et les hypotextes dont ils se réclament se situent surtout sur le plan des deux constantes de la resémantisation narrative qui apparaissent dans les trois contes de notre corpus et qu'il

---

[61] Perrault, « La Belle au bois dormant », *ibid*., p. 133.

est maintenant temps d'aborder : l'importance du but entrevu et le décentrement des personnages.

3.2 UNE DESTINÉE À ACCOMPLIR

On a vu que le rappel du littéraire jouait un rôle de premier plan dans la narration des contes filmiques disneyens, qui cherchent à mettre en valeur l'hypotexte dont ils découlent, même lorsqu'ils ne se réclament pas nécessairement de la bonne source, comme avec *Sleeping Beauty*, ou lorsqu'ils altèrent certaines fonctions au point d'y opérer un glissement sémantique. Cela dit, le fait que les contes retenus soient connus permet aux studios de les aborder en préméditant leur dénouement dès les premières scènes du film, ce qu'ils ne feraient pas avec une histoire inédite.

On laisse ainsi entrevoir l'amour du prince dès le début du film, souvent à travers un souhait (*wish*) explicite ou un rêve. Ce processus, nous dirait Raphaël Baroni, vise à créer une tension narrative, « phénomène qui survient lorsque l'interprète d'un récit est encouragé à attendre un dénouement, cette attente étant caractérisée par une anticipation teintée d'incertitude qui confère des traits passionnels à l'acte de réception[62] ». Ainsi, alors que Jolles constate que le conte « ne s'efforce [pas] de rendre un incident frappant, car [il] saute d'incident en incident pour rendre tout un événement qui ne se referme sur lui-même de manière déterminée qu'à la fin seulement[63] », Disney modifie cette structure narrative pour la rendre plus cohérente avec le modèle hollywoodien que l'on connaît, et où la tension narrative passe par l'anticipation sur laquelle insiste Baroni. Ce dernier rappelle d'ailleurs que « la structure n'exprime pas seulement un horizon partagé (entre le texte et le lecteur) sur lequel la compréhension

---

[62] Raphaël Baroni, *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise,* Paris, Éditions du Seuil, 2007, p. 18.

[63] André Jolles, « Le conte », *Formes simples,* trad. de l'allemand par Antoine Marie Buguet, Paris, Éditions du Seuil, 1972 [1930], p. 183.

peut s'élever, mais qu'elle est aussi une attente de sens, une téléologie qui court le *risque* de ne pas correspondre à son objet[64] ». Or, plus les attentes sont restreintes, plus le risque est élevé de les voir contrariées.

Dans le cas de Snow White, elle rencontre son prince alors qu'elle est penchée au-dessus d'un puits pour chanter : « I'm wishing (I'm wishing)/For the one I love/To find me (to find me)/Today (today)[65]. » Le prince, dont on voit apparaître le reflet dans l'eau, l'accompagne au dernier mot et, pendant que la princesse s'enfuit timidement dans le château, enchaîne avec un nouveau chant où il lui déclare son amour. C'est le coup de foudre shakespearien, appuyé par une scène de balcon qui n'est pas sans rappeler *Romeo and Juliet*. Dans *Cinderella*, la romance à venir de la protagoniste est suggérée plus qu'annoncée, alors qu'après avoir raconté aux animaux qui lui tiennent lieu d'amis qu'elle a fait un rêve magnifique, elle s'arrête devant la fenêtre donnant sur le château pour fredonner : « And perhaps, someday, the dreams that I wish will come true. » Lorsqu'elle rencontre le prince dans la réalité, un nouveau chant, sur un air similaire au premier, nous confirmera que « this is the miracle that [she has] been dreaming of ». Quant à *Sleeping Beauty*, le présage du mariage y est moins romantique, puisque c'est pendant la fête qui célèbre sa naissance qu'on présente le prince Phillip à Aurora. Une nouvelle rencontre, sous le signe de l'anonymat, aura toutefois lieu dans la forêt le jour de ses seize ans, qui atteste de la vérité de leur amour. On constate ici que les chronotopes, ces « corrélation[s] essentielle[s] des rapports spatio-temporels, telle[s] qu'elle[s] [ont] été assimilée[s] par la littérature[66] », se rapprochent moins chez Disney de ceux du conte folklorique que de ceux du roman grec ou du roman de chevalerie[67].

---

[64] Raphaël Baroni, *op. cit.*, p. 19.

[65] David Hand (réal.), *Snow White and the Seven Dwarfs,* 08:39-08:51.

[66] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman,* traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978, p. 237.

[67] Bakhtine explique que « le roman de chevalerie fonctionne d'après le temps des aventures du type grec » (que concerne la citation qui suit), mais que le hasard chronotopique intervient de manière encore plus décisive dans le premier type, et qu'il est toujours présenté comme allant de soi. *Ibid*. p. 298-299.

Le chronotope, pour Bakhtine, renvoie à l'organisation du temps et de l'espace telle qu'elle s'impose dans une production littéraire, et qui tend à se répéter entre les productions d'un même genre canonique. Or, dans le roman de chevalerie,

> [l]e sujet commande, comme point de départ, la première rencontre du héros et de l'héroïne et la soudaine flambée de leur passion réciproque; le point d'arrivée sera leur heureux mariage. Toute l'action se déroule entre ces deux points, pôles de l'action, événements essentiels de la vie des héros, qui ont par eux-mêmes une portée biographique. Par essence, il ne devrait rien y avoir entre le point de départ et le point d'arrivée : l'amour du héros et de l'héroïne ne suscite, dès le début, aucun doute; il demeure absolu et invariable tout au long du roman[68].

Alors que dans le conte de fées comme dans ses variantes orales il suffisait *d'un* prince, dans le conte de Disney, il importe que ce soit *le* prince. La romance prendra de ce fait toute la place et, à l'instar de ceux du roman grec, les protagonistes ne subiront aucune évolution psychologique entre la rencontre et le mariage : « il y a un pur hiatus entre ces deux moments du temps biographique, qui ne laisse aucune trace dans la vie ou le caractère des héros[69] ». C'est en partie pour cette raison que, comme on l'a vu avec les films de notre corpus, les contes tels qu'ils sont racontés par Disney apparaissent dépouillés de leur valeur initiatique :

> Dans la conception archaïque dont le conte a gardé le souvenir, ce passage de l'enfance à l'adolescence, puis à l'état d'homme, est une épreuve périlleuse qui ne peut être surmontée sans une initiation préalable, c'est pourquoi l'enfant ou le jeune homme du conte, égaré un beau jour dans une forêt impénétrable dont il ne trouve pas l'issue,

---

On le constate dans *Snow White* lorsque le prince arrive aux funérailles de la princesse avec le même naturel que s'il avait lu dans le journal sa rubrique nécrologique. Ce hasard est aussi ce qui sauve la Cinderella de Disney, qui parvient à sortir de la pièce où elle était enfermée juste au moment où le serviteur du roi allait quitter la demeure avec la pantoufle, et il fait en sorte qu'Aurora, dans *Sleeping Beauty*, rencontre son prince précisément le jour de ses seize ans. Grimm et Perrault n'ont pas exacerbé ce caractère décisif du roman de chevalerie dans leurs versions, et on peut reconnaître chez Disney la marque hollywoodienne.

[68] *Ibid*., p. 241-242.

[69] *Ibid*., p. 242.

> rencontre au bon moment la personne sage, âgée le plus souvent, dont les conseils l'aident à sortir de l'égarement[70].

La protagoniste de Disney, au contraire, est dès le départ prête à tomber amoureuse, et les péripéties qui séparent la situation initiale de la fin du conte ne servent qu'à retarder l'union anticipée. Comme notre analyse comparative l'a montré, Snow White a au tout début du film la même maturité que lorsque le prince la réveille de son baiser d'amour. Elle est déjà en parfaite harmonie avec la nature, elle a compris l'importance du travail et est capable d'en tirer plaisir, et le rôle de mère qu'elle se donne reste le même du début à la fin. On a souvent l'impression qu'il est un jeu pour elle davantage qu'il ne reflète la maturité nécessaire à l'éducation des enfants, et le fait qu'elle refuse d'écouter les animaux et les nains lorsqu'ils tentent de la prévenir du danger montre que, prise dans l'illusion de son sentiment maternel, elle est incapable de reconnaître ses alliés. Certes, il y a dans le film une scène importante où Snow White est perdue dans la forêt et a peur, au point de s'effondrer au sol et de pleurer. Le fait que la forêt soit, dans cette scène, entièrement plongée dans le noir alors que tout laisse croire qu'on est encore le jour évoque bien le

> lien archétypal qui unit lux (lumière) et lucus (bois sacré) par le biais de l'étymologie. Pour Isidore de Séville, on le sait, l'adéquation des signifiants (*lux/lucus*) ne faisait que renforcer la dissimilitude des signifiés : le bois est sombre par contraste avec la lumière qu'il exclut[71].

Cependant, la force symbolique de cette scène est anéantie du fait que, très rapidement, on présentera la peur de la forêt comme ayant été purement irrationnelle, et son côté sombre se révèle une vulgaire hallucination. Après quelques secondes ou minutes de pleurs, Snow White est approchée par des animaux et, devant leurs réflexes craintifs, elle endosse immédiatement son rôle de mère rassurante, en admettant que son comportement était « *silly* », qu'elle n'avait aucune raison d'avoir peur. La forêt n'est

---

[70] Marthe Robert, « Préface », Grimm, *op. cit.*, p. 11.

[71] François Rigolot, « Les songes du savoir. De la "Belle endormie" à la "Belle au bois dormant" », *Littérature*, nº 58, mai 1985, p. 91-106.

pas un endroit qu'elle doit apprivoiser et qui lui pose des défis; elle n'y imagine des créatures inquiétantes qu'après avoir été victime d'une tentative de meurtre, mais ces hallucinations disparaissent dès qu'elle reprend ses esprits, et elle reste, du début à la fin, une jeune femme responsable qui s'occupe des autres.

À cet égard, il faut concéder à Blanche Neige qu'en tant que personnage de conte, elle doit se sentir un peu perdue dans l'univers disneyen, qui ne met pas à sa disposition les alliés qu'elle a l'habitude de trouver sur son chemin. Est-ce parce qu'elle ne rencontre que des figures infantiles en guise d'alliés que Snow White place si facilement sa confiance en la seule vieille dame qu'elle croise, et qui se trouve être sa belle-mère déguisée? Dans le conte de Grimm, elle s'en remet facilement aux nains puisqu'elle a toujours été traitée selon sa condition de princesse et n'a donc ni l'expérience de la forêt, ni celle des tâches domestiques. C'est seulement lorsqu'elle trouve leur chaumière, d'une propreté impeccable, qu'elle est en mesure de se nourrir et de dormir; elle comprend donc que sa survie repose sur son partenariat avec les nains et sur son apprentissage des tâches domestiques qu'ils exigent d'elle en retour du toit qu'ils lui offrent. La protagoniste de Disney, quant à elle, arrive dans une maison dont elle pense d'abord qu'elle est habitée par « seven little children, and, from the look of the table, seven untidy little children[72] ». Quand elle constate qu'il s'agit plutôt de nains, elle ne semble pas disposée à se débarrasser de cette impression, et leur attitude ne lui en donne pas l'occasion : peureux, gourmands et indisciplinés, dans certains cas grincheux (Grumpy), timides (Bashful) ou simplets (Dopey), ils ont surtout le défaut d'obéir systématiquement à leur nouvelle invitée qui décide de leur couvre-feu ou de la façon dont ils se lavent les mains. Certes, selon Bettelheim ces « hommes dont la croissance a avorté[73] » incarneraient l'immaturité d'un point de vue symbolique puisqu'ils « n'ont pas de conflits intérieurs et n'ont aucun désir de dépasser leur existence phallique en

[72] David Hand (réal.), *Snow White and the Seven Dwarfs*, 16:30-16:38.

[73] Bruno Bettelheim, *op. cit.,* p. 315.

établissant des relations intimes. Ils se contentent de leurs activités routinières : leur vie est une interminable ronde laborieuse dans les entrailles de la terre[74] ». C'est cette nature infantile qui les empêcherait de comprendre le désir de séduire de Blanche Neige. Toutefois, cette immaturité, dans le conte des frères Grimm, ne concerne que leur évolution sexuelle; Disney l'applique à tout leur quotidien.

Dans le cas de *Cinderella*, Disney a peu modifié la version de Perrault, qui était déjà expurgée des éléments initiatiques qu'on retrouve dans la plupart de ses autres variantes folkloriques. La principale distinction entre le scénario et le conte de fées français est certainement que, dans ce dernier, Cendrillon va deux fois au bal avant de perdre sa pantoufle. On a vu que la répétition n'apparaissait pas non plus dans l'adaptation disneyenne de *Blanche Neige*, et lorsque Disney supprime ce procédé narratif, ce n'est pas pour raccourcir le conte d'après des impératifs techniques — comme le ferait par exemple une adaptation filmique d'*Anna Karénine* —, mais pour remplacer ces scènes par le type de gags que le public, celui de l'époque surtout, s'attend à trouver dans un film d'animation. On a ainsi accès à de nombreuses anecdotes de la vie quotidienne, qu'il s'agisse des leçons de musique de Drizella et Anastasia, des conflits entre le chien et le chat ou des périls qu'affrontent chaque matin les souris pour aller chercher leur nourriture. Ce genre d'anecdotes est aussi propre aux deux autres films de notre corpus, et André Jolles ne manquerait pas de souligner son caractère problématique, car

> [c]haque fois qu'une Forme simple s'actualise, elle avance dans une direction qui peut la conduire jusqu'à cette fixation définitive qu'on trouve finalement dans la Forme savante; à chaque fois elle s'engage sur la voie de la solidité, de la particularité, de l'unicité, en perdant ainsi une part de sa mobilité, de sa généralité, de sa « pluricité »[75].

---

[74] *Ibid*., p. 316.

[75] André Jolles, « Le conte », *Formes simples,* trad. de l'allemand par Antoine Marie Buguet, Paris, Éditions du Seuil, 1972 [1930], p. 187.

En nous donnant une multitude de renseignements sur la vie de Cinderella et des personnages secondaires, le film écarte le parcours initiatique de la protagoniste pour en faire une anecdote supplémentaire. Certes, le rêve quotidien de Cendrillon se réalise ce jour-là, mais il se réalise à la première occasion, tandis que le triplement présent dans de nombreuses variantes de même que le doublement auquel procède Perrault permettent d'insister sur le *processus* qui mène à l'actualisation du désir, et créent ainsi une histoire dans laquelle chacun peut se transposer. Disney raconte l'histoire de Cendrillon comme il racontera plus tard celle de Pollyanna : il ne s'agit plus d'un conte merveilleux, mais du récit d'un parcours individuel. Ajoutons que Cinderella, à l'instar d'Aurora, ne sait pas tout de suite que l'homme qu'elle a rencontré est le prince; elle semble ne tomber véritablement amoureuse qu'au moment où elle l'apprend, et donc où le rêve annoncé dès le départ se réalise.

En ce qui concerne *Sleeping Beauty*, le conte devrait « insiste[r] sur la concentration intérieure, longue et paisible, qui est […] requise[76] » pour marquer le passage de l'enfance à l'âge adulte. Or, alors que la Belle au bois dormant était jusque-là plongée dans un sommeil de cent ans — c'est le cas à la fois dans la version de Perrault et dans celle des frères Grimm —, celui d'Aurora ne dure pas même vingt-quatre heures. Dans le cas de Sleeping Beauty, cela dit, cet abrégement est la conséquence directe d'une fin qui est préméditée dès le début du conte : on doute qu'Aurora se serait réjouie de se faire réveiller de sa longue sieste par le baiser d'un homme de quelque cent vingt ans. Dans les deux autres versions, ce problème ne se présente pas, puisque le prince n'existait ni dans le récit, ni dans la diégèse. Chez Perrault, on dit qu'« au bout de cent ans, le Fils du Roi qui r[è]gn[e] alors […], étant allé à la chasse de ce côté-là, demand[e] ce que c'[est] que des Tours qu'il vo[i]t au-dessus d'un grand bois fort épais »; quand il apprend d'un vieux paysan que dort « dans ce Château une Princesse, la plus belle du monde […] et qu'elle ser[a] réveillée par le fils d'un Roi, à qui elle [est] réservée »,

[76] Bruno Bettelheim, *op. cit.,* p. 338.

il se sent déjà « poussé par l'amour et la gloire » et s'approche pour voir que « [l]es ronces et [l]es épines s'écart[ent] d'elles-mêmes pour le laisser passer[77] », alors qu'elles se referment sur les hommes qui l'accompagnent. Il s'agit certainement d'un des rares moments où la variante de Perrault tient davantage de l'irrationalité que celle des frères Grimm, dans laquelle

> von Zeit zu Zeit Königsöhne kamen und durch die Hecke in das Shloβ dringen wollten. Es war ihnen aber nicht möglich, denn die Dornen, als hätten sie Hände, hielten fest zusammen, und die Jünglinge blieben darin hängen, konnten sich nicht wieder losmachen und starben eines jämmerlichen Todes[78].

Le prince de Dornröschen est simplement celui qui a la chance d'approcher le château au bout de cent ans, et pas avant. En ce sens, on peut dire qu'Erdman Penner, pour son adaptation, s'est davantage inspiré de la version française lorsqu'il s'est agi de penser la relation qui unit le prince à la princesse non comme un hasard, mais comme une fatalité. Aurora et Phillip sont destinés l'un à l'autre dès la naissance de la première, selon une convention commune à l'époque — souvenons-nous que le film de Disney, au contraire des contes merveilleux, est fixé dans le temps, au XIV^{e} siècle. Le jour de ses seize ans, alors qu'elle vit dans les bois avec les fées et ignore tout de sa condition de princesse et de l'entente qui a déjà été conclue pour son mariage, elle danse avec Phillip dans les bois sans savoir de qui il s'agit : les deux vivent un coup de foudre immédiat, ce qui n'a rien d'étonnant puisqu'ils se sont déjà rencontrés « once upon a dream ». Aurora sera ensuite dévastée d'apprendre qu'elle est promise à un prince; Phillip réussira à convaincre son père de lui laisser épouser une paysane, mais on connaît la fin.

---

[77] Charles Perrault, « La Belle au bois dormant », *op. cit.,* p. 134-135.

[78] « [D]e temps en temps il venait des fils de roi qui tentaient de pénétrer dans le château à travers la haie. Mais ils ne le pouvaient pas, car les épines se tenaient aussi solidement que si elles avaient eu des mains, et les jeunes gens y restaient pris sans pouvoir se dégager et périssaient d'une mort lamentable. » Grimm, *op. cit.,* p. 136 [texte original] et 137 [traduction].

À priori, on pourrait croire que *Sleeping Beauty* est dénué de potentiel initiatique, plus encore que *Snow White and the Seven Dwarfs,* dans lequel la protagoniste dort au moins une demi-année plutôt qu'une soirée. Disney a en fait choisi de déplacer la période de latence en retirant la princesse du château dès son enfance pour la faire vieillir dans les bois auprès de ses tantes, et en ce sens, sa signification rejoint celle de ses variantes, dont on doit retenir qu'« une longue période de repos, de contemplation, de concentration sur soi, peut conduire et conduit souvent à de grandes réalisations[79] ». Néanmoins, il s'agit certainement de la variante qui s'éloigne le plus de ses hypotextes, en raison du décentrement des personnages que Disney y opère. *La Belle au bois dormant*, sans la deuxième partie qu'on y trouve sous la plume de Perrault — et de la plupart de ses prédécesseurs — se prêtait certainement mal à une adaptation filmique puisque c'est l'histoire d'une héroïne qui naît, s'endort et se marie. Disney en a fait un combat entre les forces du bien et du mal, où un prince doit tuer un dragon pour délivrer sa princesse. C'est ce qu'un regard sur le décentrement des personnages saura nous révéler, décentrement qui ne concerne cependant pas que *Sleeping Beauty*, mais les trois films de notre corpus.

3.3 Un décentrement des personnages

Rappelons que, quand Disney a mentionné pour la première fois l'idée d'un long-métrage d'animation, celle-ci a été accueillie avec perplexité, puisqu'on ne croyait alors pas en l'intérêt du public pour un long dessin animé[80]. Pour remédier à ce problème, il fallait renforcer le sentiment d'identification des spectateurs aux personnages, ce qui exigeait qu'on développe pour chacun une personnalité distincte. Cette individualité, toutefois, ne contrevient pas à l'habituel manichéisme des contes

---

[79] Bruno Bettelheim, *op. cit.,* p. 340.

[80] Richard Schickel, *The Disney Version. The Life, Times, Art and Commerce of Walt Disney,* 3e édition, Chicago, Ivan R. Dee Inc. Publisher, 1997 [1968], p. 217.

merveilleux ni des productions de Disney, puisqu'elle ne passe que par le renforcement de certains traits (physiques ou de caractère), qui permettent au spectateur de bien saisir le rôle de chacun sans pour autant se perdre dans les dédales de la complexité psychologique. Les studios proposent ainsi un équilibre entre le conte, où « les membres de la famille [sont énumérés], ou [où] le futur héros (par exemple un soldat) est simplement présenté par la mention de son nom ou la description de son état[81] », et le standard cinématographique, qui commande des protagonistes au caractère et aux traits plus développés. Francis Vanoye rappelle qu'à Hollywood,

> les règles de construction des personnages stipulent très tôt que ceux-ci doivent être :
>
> - accordés à l'histoire (règle de cohérence psychosociologique),
> - distincts les uns des autres,
> - consistants,
> - susceptibles d'être mis en opposition[82].

Si la première et la quatrième de ces règles s'appliquent déjà assez bien au conte merveilleux et à son caractère manichéen, nous ne pouvons pas en dire autant de celle qui concerne la consistance. Au contraire, comme les contes doivent rester brefs, même leurs protagonistes sont présentés de la manière la plus simple possible afin que l'accent soit mis non sur leur personnalité, mais sur leur fonction dans le conte (ce sur quoi insiste Propp dans sa *Morphologie*). Disney ne va pas jusqu'à créer des personnages ambivalents, mais il cherche à emporter l'empathie des spectateurs de manière à les captiver, à renforcer les effets de la fonction thymique[83]. C'est par

---

[81] Vladimir Propp, *op. cit.,* p. 36.

[82] Francis Vanoye, *Scénarios modèles, modèles de scénarios,* Paris, Nathan, 1991, p. 48.

[83] Selon Raphaël Baroni, la fonction thymique « désign[e] des effets poétiques de nature "affective" ou "passionnelle", tels que la tension narrative, le suspense ou la curiosité par exemple » (*La tension narrative*, *op. cit.,* p. 20). L'auteur constate que la fonction expressive de Jakobson ne convient pas au contexte puisqu'elle insiste sur les marques de l'énonciateur, alors que la fonction thymique, qui se rapprocherait plutôt de la fonction phatique, se concentre sur l'émotion créée chez le destinataire, en l'occurrence le lecteur ou le spectateur.

exemple ce qui le pousse à nous montrer Snow White, Cinderella et Aurora en larmes, alors que les héroïnes de contes merveilleux ne pleurent jamais (à moins bien sûr que leurs larmes soient de diamant ou fassent pousser un arbre — autrement dit, qu'elles servent l'action). Chez les personnages secondaires aussi, chaque réaction est calculée de manière à provoquer un maximum de sympathie, souvent, dans le cas de *Snow White* particulièrement, par Walt lui-même :

> He was always thinking not only of what would work on the screen but how the characters would feel. It must be Grumpy, Walt decided, who cries when he finds Snow White comatose from eating the poisoned apple while the others' eyes just mist up: "Let him break right down. Hard exterior, soft inside."[84]

Présenter des personnages distincts les uns des autres, c'est, comme on l'a vu, ce qui semble avoir fait la marque de Disney. On pourrait objecter que les contes merveilleux insistent aussi sur cette individuation, mais ils font intervenir parmi les opposants et les adjuvants des acteurs qui ne sont là que pour créer un effet de répétition : c'est le cas notamment des nains dans *Blanche Neige*[85], des souris dans *Cendrillon*[86] et des fées

---

[84] Neal Gabler, *op. cit.,* p. 246. La citation de Walt Disney est tirée des archives : Seq. 11A Lodge Meeting, Story Conference, Dec. 7, 1936, 9 :00 to 12 :30, Walt Disney Archives.

[85] Que chaque nain, chez Grimm, n'est qu'une duplication du précédent est particulièrement évident dans la scène où le groupe rentre à la chaumière pour constater que quelqu'un est entré dans la maison : « Der erste sprach : "Wer hat auf meinem Stühlchen gesessen?" Der zweite : "Wer hat von meinem Tellerchen gegessen?" Der dritte : "Wer hat von meinem Brötchen genommen?" Der vierte : "Wer hat von meinem Gemüschen gegessen?" Der fünfte : "Wer hat von meinem Gäbelchen gestochen?" Der sechste : "Wer hat mit meinem Messerchen geschnitten ?" Der siebente : "Wer hat mit meinem Becherlein getrunken?" » (Le premier dit : "Qui s'est assis sur ma petite chaise?" Le deuxième : "Qui a mangé dans ma petite assiette?" Le troisième : "Qui a pris de mon petit pain?" Le quatrième : "Qui a mangé de mes petits légumes?" Le cinquième : "Qui a piqué avec ma petite fourchette?" Le sixième : "Qui a coupé avec mon petit couteau?" Le septième : "Qui a bu dans mon petit gobelet?" ») Grimm, *op. cit.,* p. 112 [texte original] et p. 113 [traduction]. Le fait qu'on présente chaque nain par un numéro, qu'on appose à chaque mot le suffixe « -chen » qui connote la petitesse, y compris, de façon inusitée à « Gemüse » (« légumes »), et que la structure de chaque phrase soit identique montre que les Grimm, au contraire de Disney, ont intentionnellement réduit au minimum l'individualité de ces personnages secondaires.

[86] Alors que Disney donnera aux souris non seulement une individualité mais un rôle presque central, Perrault se contente de les évoquer dans ce passage : « [La marraine] alla regarder dans sa souricière, où elle trouva six souris toutes en vie; elle dit à Cendrillon de lever la trappe de la souricière, et à chaque souris qui sortait, elle lui donnait un coup de sa baguette, et la souris était aussitôt changée en un beau

dans *La Belle au bois dormant*[87]. Or, Disney attribue des noms, des traits de personnalité et des couleurs particulières à chacun de ces personnages. Dès lors, la dynamique narrative du conte s'en voit transformée, puisque chaque personnage secondaire devient en quelque sorte le personnage principal d'une scène particulière, ou minimalement d'un gag. Bettelheim souligne ainsi au sujet de *Snow White and the Seven Dwarfs* qu'

> en donnant à chaque nain un nom et une personnalité distincts […], le film de Walt Disney et la littérature qu'il a inspirée gênent sérieusement la compréhension inconsciente de ce que les nains symbolisent : une forme immature et préindividuelle d'existence que Blanche-Neige doit transcender. Ces additions inconsidérées, tout en semblant augmenter l'intérêt humain des contes, sont en réalité capables de le détruire en empêchant d'appréhender correctement le sens profond de l'histoire[88].

Il constate aussi que, si « Blanche Neige et les sept nains », en raison de la version de Disney, est « le titre sous lequel le conte est actuellement le plus connu, […] il s'agit d'une version expurgée qui a le tort d'exagérer le rôle des nains » puisque, « dans cette variante de l'histoire, ils servent de faire-valoir et camouflent les changements

---

cheval; ce qui fit un bel attelage de six chevaux, d'un beau gris de souris pommelé. » Charles Perrault, « Cendrillon », *op. cit.,* p. 173.

[87] Dans la version de Perrault, seule la fée qui proclamera le mauvais sort et celle qui l'adoucira jouissent d'une individualité : « La vieille crut qu'on la méprisait, et grommela quelques menaces entre ses dents. Une des jeunes Fées qui se trouva auprès d'elle l'entendit et, jugeant qu'elle pourrait donner quelque fâcheux don à la petite Princesse, alla dès qu'on fut sorti de table se cacher derrière la tapisserie, afin de parler la dernière […]. Cependant les Fées commencèrent à faire leurs dons à la Princesse. La plus jeune lui donna pour don qu'elle serait la plus belle personne du monde, celle d'après qu'elle aurait l'esprit comme un Ange, la troisième qu'elle aurait une grâce admirable à tout ce qu'elle ferait, la quatrième qu'elle danserait parfaitement bien, la cinquième qu'elle chanterait comme un Rossignol, et la sixième qu'elle jouerait de toutes sortes d'instruments dans la dernière perfection. » Charles Perrault, « La Belle au bois dormant », *op. cit.,* p. 132. Chez les Grimm, comme il y a treize fées, on se permet d'abréger la scène, ce qui nuit à la composante de répétition mais contribue à leur désindividualisation, à la manière de ce que fait Perrault avec les souris pour « Cendrillon » : « [B]eschenkten die weisen Frauen das Kind mit ihren Wundergaben : die eine mit Tugend, die andere mit Schönheit, die dritte mit Reichtum, und so mit allem, was auf der Welt zu wünschen ist. » (« La fête fut célébrée en grande pompe et quand elle fut finie, les sages-femmes firent à l'enfant leurs dons merveilleux : l'une lui donna la vertu, l'autre la beauté, et la troisième la richesse et il en fut ainsi de tout ce que l'on peut désirer en ce monde. ») Grimm, *op. cit.,* p. 130-132 [texte original] et p. 131-133 [traduction].

[88] Bruno Bettelheim, *op. cit.,* p. 316.

importants qui se produisent dans la personne de Blanche-Neige[89] ». On a en effet l'impression, notamment quand Grumpy est le premier à pleurer aux funérailles, que ce sont les nains qui subissent une évolution psychologique plutôt que la protagoniste. Un événement marquant est survenu dans leur vie, l'arrivée d'une femme, alors que l'expulsion du château que vit Snow White semble oubliée dès la onzième minute du film, quand les animaux la découvrent en train de pleurer dans les bois : « I'm awfully sorry. I didn't mean to frighten you. But you don't know what I've been through. And all because I was afraid. I'm so ashamed of the fuss I made[90]. » Son drame est terminé et se révèle n'avoir été que la situation initiale qui permettra aux nains de vivre le leur. *Cendrillon* et *La Belle au bois dormant* ne verront pas leur titre travesti de cette manière, mais Disney en a retenu des personnages qui n'étaient que figurants pour leur donner une importance démesurée. Alors que Cendrillon est sa propre héroïne dans le conte éponyme —, quoiqu'elle reçoive l'aide magique d'une figure maternelle —, dans le conte de Disney, c'est Jaq qui agit comme héros en venant la délivrer de sa tour. À plusieurs moments, le point de vue que nous aurons sur les événements sera d'ailleurs le sien et celui de son nouvel ami. Capables de se faufiler dans les plus petits interstices, Jaq et Gus tiendront lieu d'espions des conversations entre Drizella, Anastasia[91] et la marâtre. De plus, certaines scènes ne serviront qu'à présenter leurs péripéties, comme celle où les souris vont chercher à manger et où Gus devra échapper au chat (13 :10-20 :02), ou celle où Gus et Jaq partent à la recherche de matériaux qui permettront la

---

[89] *Ibid*., p. 301.

[90] David Hand (réal.), *Snow White and the Seven Dwarfs*, 11:40-11:53.

[91] Pour ce qui est des deux sœurs de Cendrillon, on remarque que Disney, au contraire de Perrault, a choisi, bien qu'il les nomme, de leur refuser une personnalité distincte. Dans les *Histoires ou contes du temps passé*, on précise que « la cadette […] n'était pas si malhonnête que son aînée » (« Cendrillon », *op. cit.,* p. 171), une nuance complexe à aborder dans le conte merveilleux, où chacun obtient un châtiment ou un privilège à la hauteur exacte de ses sentiments. Comme Perrault choisit de les récompenser à la fin, il n'en est pas à un paradoxe près, mais Disney a eu raison de conserver au conte son manichéisme en faisant des deux sœurs des êtres interchangeables.

confection de la robe de Cinderella (32 :31-36 :50), une expérience là aussi complexifiée par la présence du félin.

Cela dit, c'est dans *Sleeping Beauty* que le décentrement des personnages est le plus visible, puisque les fées apparaîtront beaucoup plus souvent que le personnage-titre alors qu'elles jouaient un rôle mineur dans les variantes de Perrault et de Grimm. Dans aucun des hypotextes, par exemple, l'antagoniste incarnée chez Disney par Maleficient n'a une place significative, et on ne peut même pas dire qu'elle est la « méchante » au sens manichéen qu'on retrouve généralement dans le conte merveilleux. Chez Perrault, il s'agit d'une « vieille fée qu'on n'avait point priée parce qu'il y avait plus de cinquante ans qu'elle n'était sortie d'une Tour et qu'on la croyait morte, ou enchantée[92] ». On lui fait pourtant placer un couvert, mais comme on n'avait pas prévu sa présence, on ne peut lui donner d'étui en or massif, ce qui provoque son indignation. En ce sens, elle se rapproche davantage de la Baba Yaga russe, sorcière au rôle ambigu, ou de la *weise Frau* allemande. D'ailleurs, dans le conte de Grimm, il n'y a de prime abord aucune différence de tempérament entre celle qui jettera le mauvais sort et celles qui offrent des dons à la princesse, et il ne s'agit que d'une vengeance impromptue exercée sur le coup d'une frustration compréhensible :

> [Der König] lud nicht bloβ seine Verwandten, Freunde und Bekannten, sondern auch die weisen Frauen dazu ein, damit sie dem Kind hold und gewogen wären. Es waren ihren dreizehn in seinem Reiche; weil er aber nur zwölf goldene Teller hatte, von welchen sie essen sollten, so muβte eine von ihnen daheim bleiben. […] Als elfe ihre Sprüche eben getan hatten, trat plötzlich die dreizehnte herein. Sie wollte dafür rächen, daβ sie nicht eingeladen war, und ohne jemand zu grüβen oder nur anzusehen, rief sie mit lauter Stimme : »Die Königstochter soll sich in ihrem fünftzehnten Jahr an einer Spindel stechen und tot hinfallen.« Und ohne ein Wort weiter zu sprechen, kehrte sie sich um und verlieβ den Saal[93].

---

[92] Charles Perrault, « La Belle au bois dormant », *op. cit.,* p. 132.

[93] « [Le roi] n'[…]invita pas seulement ses parents, amis et connaissances, mais aussi les sages-femmes, afin qu'elles fussent propices et favorables à son enfant. Il y en avait treize dans tout le royaume, mais comme il ne possédait que douze assiettes d'or dans lesquelles les faire manger, il y en eut une qui dut

Si le roi et la reine avaient eu la prévoyance d'acheter treize assiettes en plastique, Dornröschen aurait vécu en paix et il n'y aurait pas eu de conte. Comme chez Perrault, d'ailleurs, la « mauvaise » fée ne réapparaît jamais par la suite; la prophétie est lancée, son rôle est terminé. L'arrivée de Maleficient semble inspirée de la scène de Grimm au sens où il ne faut à la fée que deux minutes pour faire son entrée, jeter son sortilège et se volatiliser. Par contre, dans ce cas-ci, les propos de Merryweather, la fée impétueuse, ne laissent planer aucune ambiguïté : il s'agit déjà d'une ennemie de la maison (« What does she want here? » [7 :50]) et son invitation ne s'est pas égarée (« You weren't wanted. » [8 :20]). Physiquement, c'est une grande mince aux traits anguleux qui, sous sa cape noire et les cornes qui lui servent de coiffure, rappelle Lady Tremaine — la marâtre de Cinderella — et la reine de *Snow White*. On la distingue tout de suite des trois bonnes fées, dont la silhouette minuscule et rondelette fait valser une robe rouge, verte ou bleue.

Comme chez les nains et les souris, les vêtements personnalisés de ces dernières ne font qu'annoncer une individualité qui se reflète aussi dans leur comportement : alors que Merryweather est sanguine, Fauna est timorée et Flora est rationnelle quoiqu'orgueilleuse. Impossible de déduire de telles informations des fées de Perrault ou des *weise Frauen* du conte de Grimm. Dans la version du premier, il y a bien la septième, celle qui a adouci le sort, qui vient jouer un rôle quand la prophétie se réalise, mais elle n'agit pas autrement que l'auraient fait ses sœurs : « Tout cela se fit en un moment; les fées n'étaient pas longues à la besogne[94]. » Le film de Disney, lui, n'a guère le choix de conférer à ses bonnes fées des personnalités distinctes, puisqu'elles y auront une plus grande importance qu'Aurora, livrant un combat qui se fera non pas

---

rester chez elle. […] Onze d'entre elles venaient de prononcer leurs formules magiques quand la treizième entra soudain. Elle voulait se venger de n'être pas invitée, et sans un salut ou même un regard pour personne, elle s'écria à haute voix : "Dans sa quinzième année, la princesse se piquera avec un fuseau et tombera morte." Puis sans dire un mot de plus, elle fit demi-tour et quitta la salle. » Grimm, *op. cit.,* p. 130-132 [texte original] et p. 131-133 [traduction].

[94] Charles Perrault, *op. cit.,* p. 134.

contre la fatalité, à l'instar des autres variantes, mais contre Maleficient. Le rôle que jouent les fées dans la version disneyenne rappelle un peu celui des trois déesses dans *Perceforest*, et plus particulièrement celui de Vénus, qui aide le prince à se rendre à sa princesse. Dans *Perceforest*, toutefois, le manichéïsme est absent : Vénus est de celles qui, fâchées de ne pas avoir trouvé de table garnie de couverts et de nourriture à la naissance de l'enfant, sont responsables de l'ensorcellement.

Le rôle qu'endosse le prince dans la version disneyenne, cela dit, rapproche cette dernière du récit arthurien. Alors qu'il ne fait presque rien dans les hypotextes, la haie de roses et d'épines s'ouvrant naturellement devant lui, il doit combattre dans *Sleeping Beauty* le dragon en lequel s'est transformé la méchante fée, comme Sigurd a dû tuer Fafnir dans la *Völsunga saga*. Ce n'est donc plus le temps qui est responsable de la libération de la princesse, mais le prince, ce qui modifie encore une fois la symbolique initiatique du conte, en plus de faire passer, si l'on se rapporte à la théorie actantielle de Greimas[95], au rang de sujet (héros) celui qui n'était chez Perrault et Grimm que l'objet (la récompense). Un groupe de trois chercheuses en sociologie, en psychologie et en études familiales s'est déjà intéressé à ce déséquilibre pour découvrir que, dans le cas de *Sleeping Beauty*, la protagoniste n'est représentée au total que 86 fois, alors que les occurrences de son prince atteignent les 111[96]. C'est un problème qui ne se posait pas dans *Cinderella*, où le prince apparaît 7 fois et la protagoniste 229, ni dans *Snow White and the Seven Dwarfs*, où on a 22 occurrences du prince pour 150 occurrences de l'héroïne[97]. Dans le cas de ce dernier film, par contre, les studios ont admis que le

---

[95] Algirdas Julien Greimas, « Réflexions sur les modèles actantiels », *Sémantique structurale. Recherche de méthode,* Paris, Presses universitaires de France, 1986 [1966], p. 172-191.

[96] Dawn Elizabeth England, Lara Descartes et Melissa A. Collier-Meek, « Gender Role Portrayal and the Disney Princesses », *Sex Roles. A Journal of Research*, avril 2011, vol. 64, n^{os} 7-8, p. 558. On ne s'étonnera pas, du reste, d'apprendre que soixante-seize des représentations d'Aurora laissent entrevoir des caractéristiques traditionnellement associées à la féminité, telles que le manque de force physique, la soumission, la sensibilité, la peur et l'importance accordée à l'apparence physique.

[97] *Ibid*.

nombre de scènes dans lesquelles apparaissait le prince avait dû être réduit en raison de la difficulté de l'animer à une époque où la technologie était encore en rodage[98].

D'ailleurs, il n'est pas impossible, dans le cas de *Snow White and the Seven Dwarfs* surtout, que des lacunes sur le plan technique aient favorisé la valorisation de certains personnages au détriment d'autres. Comme on admettait que la personnalité d'un personnage était en grande partie déterminée par sa façon de bouger, aucun sacrifice ne pouvait être fait en ce qui a trait à la gestuelle des personnages, et les figures les plus rondes étaient reconnues comme plus faciles à animer. Or, quand on observe quels personnages prennent dans les films de Disney une importance qu'ils n'avaient pas dans l'hypotexte (les nains, les souris et les fées, sans compter les petits animaux en général), on constate que ce sont précisément ceux qui sont les plus ronds. La question du changement de média est donc cruciale pour comprendre les transformations narratives qui ont été effectuées du passage de l'écrit au filmique, et il est maintenant nécessaire de nous intéresser davantage aux transformations formelles qu'a entraînées l'adaptation cinématographique des contes retenus par Disney.

[98] Richard Schickel, *op. cit.,* p. 218.

CHAPITRE IV

LES TRANSFORMATIONS FORMELLES

« Screen writers as such have never been of much use to us. Nearly all of our story men started as artists years ago. They think in terms of pictures. That's how we tell our stories, not with words[1]. »

- Walt Disney

Jusqu'à maintenant, nous avons abordé dans cette thèse les contes disneyens comme des réécritures de contes merveilleux, à la manière de celles de Basile, de Straparola, de D'Aulnoy, de Perrault, des frères Grimm et d'encore bien d'autres auteurs issus d'une longue tradition. Il est cependant une différence majeure entre les œuvres de ces derniers et celle de Disney, qui se situe bien sûr dans leurs codes sémiotiques respectifs : les premières ne convoquent que les signes linguistiques[2], tandis que l'autre fait appel au langage filmique. En retardant le moment d'examiner ce dernier, nous sommes

---

[1] Cité dans Bob Thomas, *Walt Disney: The Art of Animation. The Story of the Disney Studio Contribution to New Art*, New York, Simon and Schuster, 1958, p. 22.

[2] Certains pourraient opposer à cette assertion que l'illustration est étroitement associée au livre de contes, et que par conséquent il faudrait considérer aussi le code iconique dans leur processus de réception. Il s'agirait d'une erreur pour deux raisons : d'abord, les contes n'ont pas été rédigés, à l'instar des histoires qui servent par exemple aux albums de Pef, dans la perspective d'être illustrés, et l'illustration ne vient en aucun cas compléter le texte — elle se contente de l'interpréter; ensuite, il n'existe pas d'illustrations « officielles » de ces recueils de contes, comme il en existe pour le *Alice's Adventures in Wonderland* de Lewis Carroll (celles de John Tenniel) ou pour les romans de Roald Dahl (celles de Quentin Blake). Les illustrateurs de Perrault et des frères Grimm sont innombrables, et si on ne saurait analyser leurs dessins sans tenir compte du texte, on peut très bien analyser le texte sans prendre les dessins en considération.

parvenue à éviter de convoquer, pour parler du film, le vocabulaire de la traduction, tentation à laquelle même les théoriciens qui ont voulu redorer le blason du cinéma n'ont pas toujours su résister, comme le remarque Alexie Tcheuyap :

> André Bazin a très utilement jeté les bases d'une étude comparative entre le cinéma et la littérature. Il a principalement démontré qu'il ne saurait exister un quelconque cloisonnement entre les arts, lesquels s'impliquent fatalement les uns les autres. Mais il a aussi, à la lettre, sabordé cette démarche comparative en léguant à la critique deux termes qui semblent avoir la peau dure : *fidélité* et *trahison*. […] Un certain fétichisme impose le fantôme du texte-source dont on se sert pour justifier une improbable recherche des diverses structures dans le texte dit d'arrivée[3].

Traduttore, traditore; on le sait, la trahison est l'inéluctable lot du traducteur, dont on attend une fidélité au texte digne de Blanche Neige à son prince. Selon Brian McFarlane, si l'on persécute le traducteur, on devrait au moins laisser le cinéaste en paix : « Fidelity is obviously very desirable in marriage: but with film adaptations I suspect playing around is more effective[4]. » Les chercheurs sont pourtant nombreux qui condamnent l'adultère en matière d'adaptation : Alain Garcia clame que « le scénariste adaptateur n'a pas le "droit" de faire ce que bon lui semble du chef d'œuvre qu'il transpose à l'écran », et Gene D. Philips et Christopher Orr ne sont pas moins formels : l'adaptation « *must* preserve the spirit and thrust of the original work », « *must* be faithful to the spirit of its literary source[5] ». Le vocabulaire suffit à établir une hiérarchie entre les deux œuvres : ce qu'on nomme, sous l'influence de la traduction, le « texte-source » et le « texte d'arrivée » (autrement dit, l'original et le dérivé) sont décrits respectivement comme un chef d'œuvre et comme la transposition à l'écran d'un scénariste adaptateur. On comprend que l'écrivain serait un artiste, tandis

---

[3] Alexie Tcheuyap, « La littérature à l'écran. Approches et limites théoriques », *Protée*, vol. 29, nº 3, hiver 2001-2002, p. 87-88. Tcheuyap souligne.

[4] Brian McFarlane, « It wasn't like that in the book », *Literature/Film Quarterly,* vol. 28, nº 3, janvier 2000, p. 165.

[5] Alexie Tcheuyap, *op. cit.,* p. 88. L'auteur cite respectivement ces trois sources : Alain Garcia, *L'adaptation du roman au film,* Paris, Dujarric, 1990, p. 202-203; Gene D. Philipps, *Hemingway and Film,* New York, Ungar Publishing, 1980, p. 158; Christopher Orr, « The Discourse on Adaptation », *Wide Angle*, vol. 6, nº 2, 1984, p. 72. Tcheuyap souligne.

que celui qui transpose son œuvre au cinéma ne pourrait aspirer à rien de mieux qu'à un statut d'artisan.

Pourtant, Tcheuyap observe que ce type d'analogie ne tient pas lorsqu'un écrivain actualise à sa façon une œuvre littéraire bien connue, comme James Joyce avec son *Ulysses* ou Milan Kundera avec *Jacques et son maître* : dans ce cas, le partage d'un code identique, d'un même langage justifie que l'auteur de l'hypertexte s'investisse personnellement dans sa création[6]. Dans ce cas, on ne parle plus de trahison, bien au contraire :

> Le meurtre du texte parent est une *nécessité poétique*, car il permet au sujet de se constituer *sur* lui, par un effacement générateur et transparent (Maurice Blanchot), contre lui. Même les dictionnaires concèdent à la réécriture le geste (et la geste) d'une écriture nécessairement différentielle : réécrire, c'est écrire ou rédiger de nouveau ce qui est déjà écrit, en modifiant au lieu de copier à l'identique[7].

On sait que la traduction, à l'inverse de l'hypertextualité, est désignée selon sa propre terminologie comme une opération de transcodage[8]; il n'est donc pas si étonnant que les critiques aient vu dans l'adaptation cinématographique, qui repose aussi sur le transcodage, une analogie avec la première. Nous-même voyons une analogie entre l'adaptation cinématographique et la transcription écrite du conte oral du fait de ce transcodage. C'est la raison pour laquelle nous désignons ces deux actes comme des *moments* du conte merveilleux : ils dépassent la simple réécriture. Les frères Grimm

---

[6] Alexie Tcheuyap, *op. cit.,* p. 94.

[7] *Ibid*.

[8] Dans son acception la plus stricte du moins. Bien sûr, la traduction autorise un certain nombre de ce qu'on appelle les « belles infidèles », dont l'exemple par excellence est l'adaptation, libre mais rarement condamnée, que Baudelaire a faite des contes de Poe. Certains questionnent aussi le terme « transcodage » du fait que les langues ne disposent pas entre elles des mêmes signifiés, et que l'adaptation est par conséquent nécessaire à certaines occasions. Sur cette question, voir notamment Danica Seleskovitch et Marianne Lederer, *Interpréter pour traduire*, quatrième édition revue et corrigée, Paris, Didier érudition, 2001, 311 p.

ont d'ailleurs eu à défendre les limites de la notion de fidélité auprès d'Achim von Arnim, qui leur faisait cette remarque :

> Je ne croirai jamais, même si vous le croyez vous-mêmes, que vous avez noté les *Contes pour enfants* COMME vous les avez reçus, la tendance à constituer et à *continuer* une œuvre est plus forte dans l'homme que tous ses projets et tout simplement impossible à extirper[9].

Arnim n'avait pas tort, et la réponse de Jacob Grimm montre qu'il n'est au fond pas en désaccord avec lui, mais que la question de la fidélité l'agace autant qu'elle ennuie aujourd'hui les cinéastes :

> Nous voici arrivés à la fidélité. Une fidélité mathématique est absolument impossible et n'existe pas même dans l'histoire la plus vraie et la plus rigoureuse; mais cela n'a pas d'importance car nous sentons que la *fidélité* est une chose vraie et non pas une illusion, elle s'oppose donc réellement à une *infidélité*. Tu ne peux pas faire de récit parfaitement conforme, de même que tu ne peux casser un œuf sans qu'un peu de blanc reste collé à la coquille; c'est la conséquence de toute chose humaine et c'est la « façon » qui change constamment. Pour moi la vraie fidélité, dans cette image, ce serait de ne pas casser le jaune de l'œuf. Si tu doutes de la fidélité de nos Contes, tu ne peux douter de cette fidélité-là, car elle existe. Pour ce qui est de l'autre, et impossible, fidélité, nous-mêmes et d'autres que nous l'auraient raconté une autre fois et avec des mots en grande partie différents, qu'ils n'auraient pas été moins fidèles : rien n'a été ajouté au fond ni changé[10].

Ce que le folkloriste aurait pu invoquer pour se défendre, c'est qu'une simple transcription des mots prononcés par ses sources n'aurait pas été un gage de fidélité, puisque la pratique du contage implique des gestes et des intonations qu'on remplacera, avec plus de fidélité à l'esprit, par un surcroît de poésie. Alors que, du conte oral à l'écriture, il s'agit de diminuer le nombre de systèmes sémiques convoqués, c'est le contraire qui se produit quand on passe du texte à l'écran. L'adaptation filmique fait intervenir à la fois le transcodage et la réécriture, et le transcodage lui-même fait intervenir une deuxième couche de réécriture. Ainsi, Brian McFarlane explique dans

---

[9] Cité dans André Jolles, *Formes simples,* traduit de l'allemand par Antoine Marie Buguet, Paris, Éditions du Seuil, 1972 [1930], p. 179. Italiques et majuscules figurent chez Jolles.

[10] Cité dans *ibid*.

Novel to Film[11] que l'adaptation filmique nécessite d'abord un transfert, similaire à la réécriture (quels changements subiront les personnages, l'intrigue, l'histoire?), qui n'est qu'une étape avant l'adaptation proprement dite, qui concerne cette fois le transcodage. Alors que le transcodage en traduction se fait d'un système sémique linguistique à un autre, le transcodage de l'écrit au filmique nécessite un recours à plusieurs types de signes :

> la pluralité des codes au cinéma (verbal, visuel, auditif, gestuel) et la spatialité — qui diffèrent fondamentalement de la linéarité du roman —, ainsi que l'émergence des sons et les codes culturels sont des paramètres réglant la production des images industrielles : paramètres qui permettent de resituer autrement à l'écran les films d'origine littéraire. La primauté n'est plus au mot, mais à l'image et à ses codes[12].

Nous croyons que Tcheuyap généralise à tort lorsqu'il hiérarchise les systèmes de signes auxquels recourt le cinéma, car il est indéniable que les dialogues occupent une place importante dans la plupart des films. Cependant, il est vrai que le mot n'est plus seul, et, pour comprendre la resémantisation que fait Disney des contes merveilleux, on doit admettre qu'il entre en cause non seulement un processus de réécriture similaire à celui auquel se livrent Perrault, les frères Grimm et d'innombrables auteurs connus ou méconnus — processus que nous avons décrit dans le dernier chapitre —, mais aussi une opération de transcodage qui tient compte de quatre systèmes de signes distincts.

C'est à cette opération que nous nous intéresserons ici, en tentant de faire la lumière à la fois sur les choix esthétiques de Disney et sur ce qu'implique de signifiant la transposition filmique elle-même — car la célèbre phrase de McLuhan ne s'est toujours pas démentie : « the medium is the message[13] ». La compréhension de ces deux enjeux exigera d'abord un détour par l'histoire du cinéma en général et du cinéma d'animation

---

[11] Brian McFarlane, *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation,* Oxford, Clarendon Press (Oxford University Press), 1996, 279 p.

[12] Alexie Tcheuyap, *op. cit.,* p. 91.

[13] Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man,* New York, New American Library, 1964, p. 23.

en particulier, puis une description des particularités du médium filmique par opposition à celles du texte. Nous verrons ainsi que le cinéma d'animation entretient d'étroites relations avec le théâtre, la bande dessinée, la photographie, la peinture et, bien sûr, le cinéma de prise de vues réelles, et qu'il n'est par conséquent pas étonnant qu'en plus d'éclairer le genre, ces différentes formes artistiques aient fourni à Disney des influences aussi étonnantes qu'éclectiques. Il ne faut toutefois pas se leurrer : comme le rappelle Bruno Girveau, européennes comme américaines, « les sources, fussent-elles prestigieuses, ne sont que des instruments, des marchepieds pour créer un univers personnel, entièrement neuf[14] ». Cette description laisse bien voir la dualité qui régit l'œuvre de Disney : sur le plan formel comme sur les plans anthologique et narratif, elle agit à la fois comme engrais et comme herbicide, contribue à la culture tout en l'empêchant parfois de se développer.

4.1 L'AVÈNEMENT DU CONTE ANIMÉ FILMIQUE

Walt Disney s'est démarqué dans le milieu du cinéma d'animation en préférant la qualité au profit et la cohérence narrative aux gags. Il a aussi fait figure de marginal en s'installant en Californie plutôt que dans la métropole, puisque, si Hollywood était déjà, au début des années 1920, « the capital of the imagination, the symbolic center of release and recklessness, the "most flourishing factory of popular mythology since the Greeks"[15] », dans un pays dont plus d'un tiers de la population fréquentait les cinémas chaque semaine, le centre névralgique du cinéma d'animation restait New York[16]. Cette scission entre deux formes de cinéma peut étonner, mais à l'époque, les dessins animés

---

[14] Bruno Girveau, « Au-delà du miroir : littérature et cinéma chez Walt Disney », collectif, *Il était une fois Walt Disney. Aux sources de l'art des studios Disney,* Paris/Montréal, Éditions de la Réunion des musées nationaux/Musée des beaux-arts de Montréal, 2006, p. 204.

[15] Neal Gabler, *Walt Disney. The Triumph of the American Imagination,* New York, Vintage Books, 2006, p. 76. La citation est d'Alistair Cooke (*Alistair Cooke's America*, New York, Alfred A. Knopf, 1973, p. 319).

[16] *Ibid*. p. 77.

étaient davantage perçus comme tels : des *dessins* qui sont *animés*. Cela dit, ils ne s'apparentaient pas tant au cinéma qu'au *comic strip*, et les artistes passaient souvent d'une forme à l'autre. Windsor McCay, par exemple, est célèbre à la fois pour sa magnifique série *Little Nemo in Slumberland* (1905-1914), créée pour le *New York Herald*, et pour son film *Gertie the Dinosaur* (1914), qui a la réputation d'être le premier à avoir insufflé de la personnalité à un personnage d'animation. Le plus souvent, toutefois, les artistes du *comic strip* et de l'animation recevaient peu de crédit : les distributeurs — Margaret Winkler (qui sera plus tard remplacée par son mari, puis par Charles Mintz), dans le cas de Laugh-O-Gram Films — se chargeaient d'acheter des films à bas prix, dont les principales qualités étaient l'humour convenu et la rentabilité. Comme on l'a vu en traçant le portrait de Walt Disney, ils n'hésitaient pas même à déposséder un artiste de sa création pour confier le projet à un autre : le film d'animation était un produit commercial, pas un art.

Pourtant, rien, dans l'avènement du cinéma, ne laissait croire que le film d'animation serait relégué à une forme d'art secondaire au point de n'être au *comic strip* — déjà peu révéré — rien de plus que ce que le *pop-up-book* est à l'album illustré. Au contraire, les précurseurs du cinéma avaient compris l'intérêt de l'« image par image » pour réaliser des scénarios relevant du fantastique, du merveilleux et du surnaturel. Charles Pornon relève le « paradoxe que constitue la création et le perfectionnement du nouvel art photographique par un illusionniste[17] », faisant bien sûr référence à Georges Méliès. Plusieurs de ses films se présentent comme des spectacles illusionnistes. On pense par exemple à *Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin* (1896) : on assied une femme sur une chaise, on la cache d'un drap, on la fait disparaître, on fait réapparaître un squelette à sa place et, enfin, on la ramène. À peine quelques mois plus tard, Méliès avait suffisamment peaufiné sa technique pour la réutiliser au sein d'une narration

[17] Charles Pornon, *L'écran merveilleux. Le rêve et le fantastique au cinéma français,* Paris, La nef de Paris éditions, 1959, p. 49.

beaucoup plus complexe dans un court film d'horreur, *Le manoir du diable* (1896-1897), où des apparitions terrorisent les habitants d'une maison hantée. C'est l'invention de ce qu'on désigne comme le « film à trucs », qui préfigure l'arrivée du cinéma d'animation, ou du cinéma image par image, puisqu'il procède de l'arrêt de caméra.

L'Américain d'origine britannique James Stuart Blackton a d'ailleurs confirmé cette corrélation en 1901 avec *The Enchanted Drawings*, dans lequel il n'a qu'à dessiner une bouteille et une coupe pour se servir du vin. Tout ce qui apparaît sur sa feuille est non seulement apte à se matérialiser dans la troisième dimension, mais aussi doté d'une vie propre : le personnage que Blackton a esquissé sourit lorsqu'on lui offre du vin ou un cigare, s'offusque quand on les lui enlève. On n'admet généralement pas pour autant *The Enchanted Drawings* parmi les films d'animation, puisqu'il ne s'agit « que d'une suite de phases successives du mouvement auxquelles manqu[ent] les phases intermédiaires[18] »; c'est essentiellement un film en prise de vues réelles qui contient de l'animation. Par contre, *Humorous Phases of Funny Faces* (1906), où Blackton emploie une technique similaire tout en ciselant les transitions, est aujourd'hui souvent considéré comme le premier dessin animé.

L'avènement du cinéma d'animation a toutefois été la somme de plusieurs étapes, et les spécialistes ne s'entendent pas sur l'événement qui le constitue précisément. Joseph-Marie Lo Duca raille d'ailleurs certains collègues en disant que

> les pédants qui ne peuvent découvrir un précurseur chinois pour chaque invention savent se rabattre sur la Grèce, classique autant que possible. Ils ont trouvé un ancêtre indirect du cinéma : le bouclier d'Achille. À plus forte raison, ils le donneraient comme l'ancêtre probable du dessin animé. Tout y est : un conte, des images coloriées qui se suivent, sans

[18] Robert Vrielynck, *Le cinéma d'animation avant et après Walt Disney*, Bruxelles, Meddens, 1981, p. 25.

> compter que le bouclier pourrait tourner sur son axe et faire ainsi des avances à la persistance rétinienne, fondement de la projection cinématographique[19].

L'auteur, tout en se jouant de ces historiens du cinéma dont certains, comme Joseph Gregos, vont jusqu'à dire que « le film existe depuis aussi longtemps que l'humanité[20] », sait bien que ceux qui voient la genèse du dessin animé dans le bouclier d'Achille n'ont pas complètement tort : la ligne est mince entre ce dernier et le phénakistiscope de Plateau (1832), qui, selon Lo Duca, est « bien un ancêtre du dessin animé[21] ». La différence repose toutefois sur l'usage qu'on souhaite en faire. Le bouclier d'Achille a une visée narrative qui repose sur l'ellipse : chaque scène y est complète et se lit à la manière d'une case de bande dessinée. Le phénakistiscope, qui ressemble au bouclier une fois posé à plat, a été sciemment conçu pour reproduire le mouvement en tournant, et ce sont par conséquent les interstices qui se donnent à lire autant que les images, par le biais de la persistance rétinienne.

Celle-ci est essentielle à la fluidité du cinéma image par image, et c'est pourquoi on ne voit pas tout à fait un dessin animé dans les *Enchanted Drawings* de Blackton, où les expressions faciales du personnage esquissé ne passent pas par un nombre suffisant de phases successives. À l'inverse, on considère Émile Reynaud comme l'un des pères du dessin animé alors qu'il n'utilisait pas de caméra, mais un praxinoscope (1900), qui reprenait le principe du phénakistiscope en projetant cette fois les images en mouvement à l'aide d'une source lumineuse : Reynaud aurait ainsi « réalisé le premier dessin animé *avant le film*[22] ». Quant au premier *film* d'animation, si on le voit maintenant souvent attribué aux *Humorous Phases of Funny Faces* de Blackton, on lui a longtemps préféré *Fantasmagorie* (1908) d'Emile Cohl, sans doute en raison d'une

---

[19] Lo Duca, *Le dessin animé. Histoire, esthétique, technique,* Plan de la tour, Éditions d'aujourd'hui, 1982, p. 9.

[20] Cité dans Robert Vrielynck, *op. cit.,* p. 13.

[21] Lo Duca, *op. cit.,* p. 11.

[22] Lo Duca, *op. cit.,* p. 12; Lo Duca souligne.

structure narrative plus complexe, où le merveilleux joue justement un rôle de premier plan. Le terme « fantasmagorie » désigne d'ailleurs « l'art de faire apparaître des spectres ou des fantômes par des illusions d'optique[23] », et s'inscrit dans la logique des spectacles lumineux qui servent d'ancêtres au cinéma d'animation, en recourant par exemple à une lanterne magique[24]. Dans le film de Cohl, le protagoniste se transforme au gré de ses aspirations, sans égard pour les habituelles contraintes auxquelles le corps nous soumet : il rapetisse ou grandit, perd la tête puis la retrouve, entre dans une bouteille qui devient fleur sous le crayon de l'animateur, etc. La métamorphose, dont on connaît l'importance pour le genre merveilleux, est précisément ce sur quoi se fondera le cinéma d'animation :

> Dès les origines de l'animation, la métamorphose s'est imposée comme une figure expressive dominante. Le charme de *Fantasmagorie* […] réside en effet surtout dans la façon dont les formes se modifient devant le spectateur à des fins purement fantaisistes. D'emblée, ce film impose l'idée qu'en animation, non seulement les images bougent, mais elles se transforment. […] Cette prépondérance de la métamorphose en animation n'a rien d'étonnant. En effet, l'accès à cette figure est en quelque sorte l'avantage offert par l'absence de corps réel, par l'absence de matérialité. C'est tout simplement une forme de compensation. Que les premiers animateurs aient saisi cette opportunité s'explique aisément puisque, à l'origine, le dessin animé ne pouvait aspirer, même de manière approximative, au réalisme de la prise de vues réelles[25].

C'est donc parce qu'il n'a pas de rapport indiciaire avec le réel que le dessin animé parvient si bien à refléter ce qui est *hors* de la réalité, cet autre monde qui voit surgir le merveilleux. Pourtant, comme nous le verrons, ce qui est hors de la réalité n'est pas dénué d'attaches avec le monde réel, et les personnages animés savent parfois mieux

---

[23] Max Milner, *La fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique,* Paris, Presses universitaires de France, 1982, p. 9. Milner tire sa définition du *Nouveau dictionnaire national* (1887) de C. Bescherelle.

[24] *Ibid*., p. 16. Milner mentionne notamment le spectacle d'Étienne-Gaspard Robertson (1763-1837), dont le succès repose, selon lui, sur le fait qu'il « exploite, pour une part, cet attrait pour un merveilleux scientifique, qui repeuple les contrées de l'imaginaire au moment même où la science tend à les vider des êtres surnaturels qui en étaient les traditionnels occupants » (*ibid*.).

[25] Marcel Jean, *Le langage des lignes et autres essais sur le cinéma d'animation,* 2e édition*,* Montréal, Les 400 coups, 2006 [1995], p. 56-57.

qu'un acteur réel emporter l'empathie. La réussite de Disney est d'avoir compris ce phénomène et d'en avoir tiré profit.

À l'époque, cependant, la narration importait moins que la démonstration de prouesses techniques et, s'il arrivait souvent au court-métrage animé d'emprunter son scénario au conte merveilleux, c'était, à l'instar du film à trucs, parce qu'il réduisait le temps alloué à l'élaboration d'un scénario de sorte que les animateurs pouvaient se concentrer sur leur art. Mais, alors que les artisans du film à trucs étaient des illusionnistes, ceux du dessin animé étaient presque tous des *cartoonists* — des caricaturistes ou des dessinateurs de *comic strips* —, ce qui les incitait à faire preuve d'ingéniosité à la fois plastique et humoristique. Le dessin animé de l'époque, comme la caricature, reposait principalement sur le gag, et la reprise d'un conte de fées favorisait leur émergence puisque, l'histoire étant déjà connue, on pouvait facilement faire rire le spectateur en détournant ses attentes.

Walt Disney, alors sous la bannière Laugh-O-Grams, n'échappait pas à cette règle quand il a créé ses sept premiers contes de fées en 1922 (*Little Red Riding Hood, The Four Musicians of Bremen, Jack and the Beanstalk, Goldie Locks and the Three Bears, Puss in Boots, Cinderella* et *Jack the Giant Killer*). Le schéma de base des histoires était maintenu approximativement dans tous ces films, mais on négligeait certains détails tout en insistant sur des motifs moins importants d'un point de vue narratif, mais au potentiel comique. Par exemple, *Little Red Riding Hood* consacre une minute à nous montrer la mère du petit chaperon rouge en train de faire ses galettes, pendant qu'un chat tire les œufs à la carabine pour les faire éclater. L'épisode des *Silly Symphonies The Ugly Duckling* de 1931[26] montre qu'une évolution a eu lieu sur le plan narratif en

[26] À ne pas confondre avec l'épisode éponyme de 1939, dernier des *Silly Symphonies* et gagnant d'un Oscar pour le meilleur court-métrage animé de l'année. Le fait que les studios Disney aient repris le même conte en conservant cette fois le scénario d'Andersen et en amenuisant l'aspect caricatural des

matière de réécriture de conte : il y a cette fois une cohérence narrative, on n'est plus dans la seule suite de gags, et ces derniers sont plus courts qu'ils l'étaient dans les films de Laugh-O-Grams. Par contre, les dessins et les mouvements restent caricaturaux, et le film prend d'importantes libertés avec le récit d'Andersen : le vilain petit canard, plutôt que de se révéler un cygne en retrouvant ses semblables, est un caneton né parmi les poussins, qui réussira à gagner l'assentiment de sa mère poule en sauvant ses frères et sœurs d'une tornade.

C'est *Three Little Pigs*, en 1933, qui marque un tournant pour le conte animé. Cette fois, même si l'humour est au cœur du film et est servi par une exagération des traits de caractère des cochons, il ne prend pas le pas sur la cohérence narrative. Il s'agit bien en outre d'une adaptation du *nursery rhyme* anglais, et non d'une parodie qui n'en retient que des éléments isolés. Cet avènement est crucial, parce qu'il prépare le terrain pour les longs-métrages à venir : comme nous l'avons mentionné, le public des courts-métrages d'animation appréciait à l'époque les suites de gags, mais il était attendu qu'il se lasserait de cette formule si elle devait durer quatre-vingt-dix minutes. Ce n'est donc qu'à partir de 1933 que Disney donne véritablement dans la réécriture de contes et qu'il participera, comme Perrault et les frères Grimm l'avaient fait avant lui, à la resémantisation du conte merveilleux. Son médium n'est toutefois pas le leur, et il importe qu'on considère les enjeux que soulève cet état de fait.

4.2 Raconter à l'écrit; raconter à l'écran

Entre le conte oral et sa transcription scripturale, on a assisté à la perte d'un certain nombre d'éléments. Certes, on préservait des récits que leur nature éphémère exposait aux périls de l'oubli, et on disposait de plus de temps pour leur fournir les ornements

---

dessins porte à croire qu'ils n'étaient pas satisfaits du court-métrage de 1931. Le premier suscitait le rire; le deuxième fait verser des larmes.

poétiques qui les avantageraient. La langue du texte ne fourche pas, pas plus qu'elle n'hésite ou bégaie. Par contre, elle n'autorise pas non plus les intonations, les cris, les gestes et les mimiques qui sont le lot du conteur. En fixant le conte par la lettre, on lui enlève sa parole, sa musique. Sa transposition filmique suppose, comme sa transposition à l'écrit, qu'on le préserve du passage du temps[27] et qu'on le peaufine jusqu'à ce que le résultat nous satisfasse. Mais cette fois, avec la projection cinématographique, il y a un retour de ce qui s'était perdu avec le conte oral, comme le constate Francis Vanoye :

> Alors que le livre ne donne à voir que du langage, le film sollicite de la part du spectateur un déploiement perceptif considérable : il lui fait voir des images mouvantes, du langage écrit, entendre des bruits, des musiques, des paroles orales. À cet accroissement du nombre des perceptions correspondent des contraintes de perception beaucoup plus importantes que celles qui régissent la lecture d'un texte écrit : le film se déroule sous les yeux du spectateur en un temps dont il n'est pas maître, sans possibilités d'arrêt, de retour en arrière ou de fuite en avant. […] Manipuler les images, l'appareil de projection est impossible. Il faut tout voir et entendre ou bien sortir de la salle[28].

La fixation filmique est plus contraignante que l'écrit en ce qu'elle régit même le rapport du spectateur au temps — du moins dans la salle de cinéma, qui était le seul lieu où voir les films de Disney avant les années 1980. Alors que le lecteur peut revenir en arrière pour comprendre un détail, ou que l'auditeur du conte pouvait intervenir auprès du raconteur pour demander un retour en arrière, le spectateur du film doit veiller à être attentif, car, avant l'arrivée des supports permettant le visionnement à domicile, il ne pourra revenir vérifier un détail qu'en assistant à une deuxième

---

[27] D'aucuns pourraient objecter que la fixation du film repose sur la technologie et que celle-ci est toujours éphémère. Il est vrai que bon nombre de productions du début du siècle se sont ainsi perdues ou ne peuvent maintenant plus être vues que dans des conditions particulières qu'on ne réunit que pour un petit nombre de privilégiés (chercheurs, célébrités, sommités, etc.), mais il en va de même du papier : les écrits des anonymes se sont perdus, tandis que ceux des grands survivent par des rééditions, leurs originaux ne pouvant être consultés qu'avec d'infinies précautions. Dans le cas de Disney, les nombreuses rééditions (*rereleases*) et remasterisations témoignent d'une préservation tout à fait similaire à celle du livre.

[28] Francis Vanoye, *Récit écrit, récit filmique,* Paris, Nathan, 1989, p. 20-21.

projection complète. Cela dit, tout concourt à retenir son attention, note Christian Metz, qui n'hésite pas à parler « d'*emprise* filmique » :

> Plus que le roman, plus que la pièce de théâtre, plus que le tableau du peintre figuratif, le film nous donne le sentiment d'assister directement à un spectacle quasi réel […]. Il déclenche chez le spectateur un processus à la fois perceptif et affectif de « *participation* » (on ne s'ennuie presque jamais au cinéma), il rencontre d'emblée une sorte de créance — point totale, évidemment, mais plus forte qu'ailleurs, parfois très vive dans l'absolu […][29].

Ce que Metz décrit de son point de vue de chercheur, Simone de Beauvoir l'a dépeint dans ses mémoires à titre de spectatrice, par des intuitions qui, bien qu'elles recourent à une terminologie approximative, rendent compte de l'existence d'une telle emprise :

> Les visions que le cinéma me propose ont la plénitude de la perception : ce sont des perceptions, saisies comme les *analogon* d'une réalité absente. En général — sauf dans les documentaires — elles s'organisent de manière à constituer un monde fictif; le metteur en scène raconte une histoire inventée, qui se déroule dans le temps, irréversible comme un morceau de musique. Comme dans la lecture, c'est ma présence qui lui donne son unité et son sens. Mais mon rôle est moins actif : je n'ai pas à interpréter des signes, mais à subir l'impact d'images qui me sont immédiatement données. C'est pour cela que voir un film demande d'ordinaire moins d'effort que de lire un livre. Il me suffit d'être attentive pour que la gaieté, l'angoisse, la sympathie, le dégoût, s'imposent à moi[30].

Le rapport au cinéma que décrit Beauvoir n'est pas sans évoquer la soirée de conte ou une forme d'émerveillement enfantin. De concert avec Vanoye, elle admet l'irréversibilité du temps cinématographique, et, comme lui et Metz, elle relève la sollicitation des perceptions que commande le film. Beauvoir a cependant tort de croire que les signes du cinéma n'ont pas à être interprétés : ce qui la confond, c'est que leur signifié et leur signifiant sont unis non pas par un lien arbitraire, comme les signes linguistiques, mais par un rapport de motivation, y compris sur le plan dénotatif. C'est l'analogie sur laquelle repose le signe iconique[31] qui fournit cette motivation, une

---

[29] Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma,* Paris, Klincksieck, 1968, p. 14. Metz souligne.

[30] Simone de Beauvoir, *Tout compte fait,* Paris, Gallimard, 1972, p. 242-243. Beauvoir souligne.

[31] On conçoit souvent l'image photographique et l'empreinte vocale comme des signes indiciaires, du fait qu'elles sont le résultat d'une réalité dont la trace apparaît sur pellicule ou sur support analogique.

analogie qui est à la fois visuelle et auditive, puisque « le cinéma est un dérivé de la photographie et de la phonographie, qui sont l'une et l'autre des technologies modernes de *duplication mécanique*[32] ». Sans doute est-il plus facile de voir un écureuil dans une image d'écureuil que dans le mot « écureuil », et d'entendre le sifflement d'un oiseau dans un son qui lui ressemble en tous points que d'avoir à convoquer les ressources de l'imagination pour ce faire, mais il y a décodage et interprétation dans les deux cas.

La particularité du médium filmique sur ce plan est qu'il donne peu de place à une individualisation du signifié. C'est l'originalité de Saussure que d'avoir su attribuer au signe linguistique deux pendants psychiques qui mettent en lumière l'effort individuel qui entre dans le déchiffrement d'un terme. L'écureuil d'il y a quelques lignes a sans doute produit chez le lecteur une image mentale; certains l'auront imaginé gris, d'autres brun; certains y auront vu une créature mesquine, d'autres un parangon de la mignonnerie. Quand il est question des écureuils de *Snow White and the Seven Dwarfs*, cependant, l'imagerie est restreinte à ces créatures brunes auxquelles les formes rondes permettent de bondir avec style. L'accès à une représentation rend non seulement inutile mais vain l'effort d'imagination qui est nécessaire à l'actualisation du signe linguistique. Or, l'une des particularités du transcodage qui a lieu au cours de l'adaptation filmique d'un récit littéraire concerne la description, puisque, comme l'observe André Gardies, « la "descriptivité extrinsèque", celle qui serait indépendante

---

Évidemment, le problème de l'image ne se pose pas dans le cadre du dessin animé, qui ne convoque pas la photographie, mais précisons néanmoins que nous préférons voir à la fois dans l'image et dans le son au cinéma des signes iconiques à haut degré de référentialité, puisqu'ils sont créés de toute pièce à des fins narratives. Les technologies d'aujourd'hui nous permettent de créer des images de synthèse qui ressemblent à s'y méprendre à des photographies (voir par exemple le travail de l'artiste Keith Cottingham), et qui nous forcent d'elles-mêmes à reconsidérer le potentiel indiciaire du signe photographique; en ce qui concerne le signe sonore, on n'a qu'à penser aux multiples expédients utilisés par les bruiteurs, à qui des noix de coco suffisent pour évoquer les sabots du cheval qui claquent contre le sol. Quant à la voix enregistrée, elle est conçue pour nous faire oublier la personne, paradoxalement bien souvent connue, à qui elle appartient; bien qu'indiciaire, elle a pour objectif de nous faire oublier sa propre trace tout au long du film. C'est dans le contexte parafilmique de la promotion qu'on insiste sur son appartenance à une célébrité.

[32] Christian Metz, *op. cit.,* p. 111.

du médium et qui pourrait transiter d'un langage à un autre, n'a aucune réalité[33] ». Autrement dit, la description existe à la fois dans le livre et dans le film, mais elle ne procède pas de la même manière, ce qui oblige, dans le cadre d'une adaptation cinématographique, à repenser les séquences descriptives. Les effets peuvent être conservés; pas les méthodes. Pour Christian Metz, la description filmique se situe en quelque sorte dans un espace entre l'image et la narration :

> L'exemple du récit cinématographique illustre facilement ces trois possibilités : le « plan » isolé et immobile d'une étendue désertique est une image (signifié-espace → signifiant-espace); plusieurs « plans » partiels et successifs de cette étendue désertique constituent une description (signifié-espace → signifiant-temps); plusieurs « plans » successifs d'une caravane en marche dans cette étendue désertique forment une narration (signifié-temps → signifiant-temps)[34].

Ainsi, pour Metz, la description au cinéma repose principalement sur le fait de concentrer le regard du spectateur sur un même lieu pendant un certain temps, sans toutefois faire intervenir l'action, sans quoi on passe du côté de la narration. Toutefois, comme le remarque Seymour Chatman, ce type de séquences descriptives, qui concernent surtout les « *establishing shots* », constituent des « relatively privileged moments, typical only of the beginnings of films or new episodes in films, and only momentary in duration[35] ». Or, les possibilités de la description à l'écrit sont beaucoup plus vastes, et, en se basant sur les théories de Roland Barthes, de Gérard Genette, de Philippe Hamon et de Christian Metz, Francis Vanoye est parvenu à en dégager cinq fonctions principales : la fonction esthétique ou décorative, la fonction de cohésion, la fonction dilatoire, la fonction idéologique et la fonction d'attestation[36]. Dans tous les cas, ces fonctions sont remplies par le médium filmique. Elles le sont seulement

---

[33] André Gardies, *Décrire à l'écran,* Québec/Paris, Nota bene/Méridiens Klincksieck, 1999, p. 59.

[34] Christian Metz, *op. cit.,* p. 27.

[35] Seymour Chatman, « What is Description in the Cinema », *Cinema Journal,* vol. 23, nº 4, été 1984, p. 7.

[36] Francis Vanoye, *op. cit.,* p. 95-116.

différemment, dans la mesure où, alors que la description littéraire fait abondamment intervenir l'énumération, le filmique ne dispose pas de ce ressort.

La fonction décorative, d'abord, concerne la prose elle-même. Genette, qui rappelle que les rhétoriciens classiques la recommandaient parmi les « ornements du discours », remarque qu'elle apparaît dans le texte comme « une pause et une récréation dans le récit, de rôle purement esthétique, comme celui de la sculpture dans un édifice classique[37] ». Elle est la vanité de l'écrivain, une occasion pour lui de faire admirer ses prouesses phrastiques. Bien sûr, au cinéma, cette fonction se transpose facilement dans la gloire des plans et, en animation, dans l'excellence du dessin et des enchaînements, dont les studios Disney ont fait leur marque de commerce au cours des années 1930. La fonction de cohésion est quant à elle le « lieu de l'organisation du récit en ce qu'elle renvoie soit à ce qui a déjà été dit (raconté) soit à ce qui va être dit (se passer)[38] ». Elle anticipe les faits ou permet au lecteur de réunir les éléments essentiels du récit, soit dans une perspective explicative, afin de lui donner des clés qu'il n'aurait pas, soit dans une perspective symbolique, c'est-à-dire pour participer à la création d'un réseau connotatif. Selon Vanoye, l'autonomie de cette fonction est moins visible au cinéma, puisqu'

> [i]l paraît difficile à un récit filmique de stocker des informations, le taux de saturation perceptive des spectateurs étant vite atteint. L'image globale joue donc souvent sur les informations subliminales (i.e. non perçues consciemment, mais enregistrées), lesquelles assurent une fonction de cohésion[39].

Vanoye insiste sur la difficulté de la réception au cinéma, mais le texte littéraire ne pose-t-il pas le même problème? Les meilleurs auteurs arrivent à tracer, seulement grâce au recours à la description et aux réseaux sémantiques, des ambiances dont la

---

[37] Gérard Genette, « Frontières du récit », *Communications,* nº 8, 1966, p. 157.

[38] Francis Vanoye, *op. cit.,* p. 103.

[39] *Ibid.,* p. 105.

perception ne relève dans un premier temps que de l'inconscient, et dont les mécanismes ne peuvent être saisis que par l'analyse. De la même façon, les œuvres de cinéastes comme David Lynch invitent à de nouveaux visionnements pour être pleinement (voire sommairement) comprises[40]. Et si Walt Disney se plaisait à répéter qu'il faisait des films qu'il aimait et laissait les critiques se charger de leur analyse, cela ne signifie pas que ses œuvres étaient exemptes de connotations dissimulées. Au contraire, puisque « là où l'image livre d'emblée une foule d'informations, le mot sélectionne[41] », il est encore plus difficile au réalisateur qu'à l'écrivain de contrôler la signification qui peut être dégagée de son œuvre. Les trois autres fonctions de la description, cependant, jouent pour beaucoup dans l'écart sémantique qu'il y aura entre un texte et son adaptation filmique.

La fonction dilatoire, par exemple, est ce qui permet à un auteur de retarder le dénouement de son intrigue, de prolonger le suspense. Or, le temps d'une projection filmique ne répond pas aux mêmes contraintes que le temps de la lecture, à commencer par le fait que le premier défile en fonction des images qui passent et n'attendent pas, tandis que l'autre se mesure en lignes et en pages dont le lecteur peut interrompre la lecture. Ainsi, il est possible au cinéma de s'assurer que le temps du récit corresponde rigoureusement au temps diégétique, tandis que même Céline, qui se disait « instantanéiste[42] », avait la frustration de ne pouvoir fixer par écrit chaque seconde de

---

[40] À la défense de Vanoye, rappelons qu'il a écrit *Récit écrit, récit filmique* dans les années 1980, à une époque où la possibilité de visionner un film plusieurs fois n'était pas encore donnée à tous. Cela dit, on peut à bon droit se demander si les réalisateurs ont attendu l'avènement du magnétoscope avant d'inclure dans leur film l'équivalent de la fonction de cohésion de la description. Ingmar Bergman, par exemple, a abondamment recouru à un onirisme que seuls des passages cohésifs pouvaient éclairer.

[41] Francis Vanoye, *op. cit.,* p. 70.

[42] « [Je suis] le maniaque d'une sorte de façon de penser que le Temps seul compte, qui nous offre une trame, sa trame, pour y broder un certain Style, un certain rythme. Celui de la minute qui passe, l'instant, et c'est fini! Instantanéiste, je suis. Le rendu émotif de la Seconde, rien d'autre. Déjà c'est du Passé. Le Temps l'emporte… » Louis-Ferdinand Céline, *Lettres à la NRF. 1931-1961*, Paris, Gallimard, 1991, lettre du 16 janvier 1950; cité par Anne Élaine Cliche, dans « Féerie pour un temps sans mesure. Louis-Ferdinand Céline chroniqueur du désastre », Jean-François Chassay, Anne Élaine Cliche et Bertrand

sa diégèse, alliée à celle de ne pouvoir imposer une vitesse de lecture à son destinataire. Selon Seymour Chatman, cette différence de temporalité est cruciale à l'analyse de l'adaptation cinématographique, puisqu'alors que, dans le livre, la description force l'arrêt de la narration,

> in the movie version, the sense of continuing action could not stop. Even if there were a long pause to give us a chance to take in the fearsome details of Magwitch's person[43], we would still feel that the clock of story-time was ticking away, that the pause was included in the story and not just an interval as we perused the discourse[44].

Même lorsqu'un personnage se livre à une course contre la montre, le narrateur pourra donc recourir à des éléments descriptifs, ce dont témoigne le « Cendrillon » de Perrault :

> [E]lle entendit sonner le premier coup de minuit, *lorsqu'elle ne croyait pas qu'il fût encore onze heures* : elle se leva et s'enfuit *aussi légèrement qu'aurait fait une biche*. Le Prince la suivit, mais il ne put l'attraper; elle laissa tomber une de ses pantoufles *de verre*, que le Prince ramassa *bien soigneusement.* Cendrillon arriva chez elle bien essoufflée, sans carrosse, sans laquais, et avec ses *méchants* habits, rien ne lui étant resté *de toute sa magnificence* qu'une de ses *petites* pantoufles*, la pareille de celle qu'elle avait laissé tomber*[45].

Alors que le moment est crucial, la narration est entrecoupée de passages descriptifs qui freinent le récit. La version de Disney, puisqu'elle doit faire passer les mêmes détails par la monstration, est beaucoup plus frénétique. Tout ce qu'on n'apprend chez Perrault qu'à la fin du passage (l'essoufflement et la disparition des objets magiques) est introduit dans le film au sein de la scène elle-même, qui n'autorise aucun ralentissement, de peur de donner l'impression que Cendrillon perd son temps. On ne doit toutefois pas tirer la conclusion que le cinéma ne bénéficie d'aucun expédient pour

---

Gervais (dir.), *Des fins et des temps. Les limites de l'imaginaire,* Montréal, Figura — Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, 2005, p. 59.

[43] Chatman fait ici référence au *Great Expectations* de Dickens.

[44] Seymour Chatman, « What Novels Can Do That Films Can't (And Vice Versa) », *Critical Inquiry,* vol. 7, nº 1, automne 1980, p. 129.

[45] Charles Perrault, « Cendrillon », *Contes*, suivis du *Miroir ou la Métamorphose d'Orante*, de *La Peinture, Poème* et du *Labyrinthe de Versailles*, édition présentée, établie et annotée par Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, 1981, p. 175-176. Nous soulignons.

ralentir une course contre la montre. Au contraire, le récit, au cinéma comme en littérature, autorise les jeux sur le temps puisqu'il est

> une *séquence temporelle*. Séquence deux fois temporelle, faut-il aussitôt préciser : il y a le temps de la chose-racontée, et le temps du récit (temps du signifié et temps du signifiant). Cette dualité n'est pas seulement ce qui rend possible toutes les distorsions temporelles qu'il est banal de relever dans les récits (trois ans de la vie du héros résumés en deux phrases d'un roman, ou en quelques plans d'un montage « fréquentatif » de cinéma, etc…); plus fondamentalement, elle nous invite à constater que l'une des fonctions du récit est de monnayer un temps dans un autre temps, et que c'est par là que le récit se distingue de la *description* (qui monnaye un espace dans un temps), ainsi que de l'*image* (qui monnaye un espace dans un autre espace)[46].

Ainsi, on pourra au cinéma faire alterner des scènes d'urgence et des scènes de calme, un montage séquentiel auquel Disney recourt dans *Cinderella* lorsque les souris cherchent à libérer la protagoniste de la tour où elle est enfermée pendant que ses sœurs essaient la pantoufle. Cela dit, dans aucun de ces cas il n'y a arrêt du temps diégétique comme dans la version littéraire.

La fonction idéologique de la description concerne le processus de sélection auquel se livre l'auteur lorsqu'il énumère un certain nombre de caractéristiques. Vanoye explique que la description, qui est « une forme d'emphase », repose sur la nécessité pour l'auteur d'effectuer des choix parmi les objets, les lieux et les personnages décrits, choix qui

> peuvent s'expliquer par des nécessités fonctionnelles […], mais […] participent aussi d'une organisation des valeurs au sein de l'univers diégétique considéré. Le fait même d'être décrit confère à l'objet une valeur. Le contenu de la description indiquera les aspects négatifs ou positifs de cette valeur, en référence à un système plus ou moins explicité dans le texte.

On sait que, dans le conte, la description est toujours assez brève et se concentre sur quelques caractéristiques dont la valeur est principalement symbolique. Ainsi,

---

[46] Christian Metz, *op. cit.,* p. 27.

Cendrillon, en plus d'être « d'une douceur et d'une bonté sans exemple » est « belle », « la plus belle Princesse, la plus belle qu'on puisse jamais voir », une « belle personne », « fort belle », « plus belle que jamais » et « aussi bonne que belle »[47]. La Belle au bois dormant a quant à elle reçu pour don d'être « la plus belle personne du monde » et son évanouissement n'ôte pas « les couleurs vives de son teint : ses joues [sont] incarnates, et ses lèvres comme du corail »; « son éclat resplendissant [a] quelque chose de lumineux et de divin »; elle « est habillée comme [une] mère-grand, et [a] un collet monté[, mais] elle n'en est pas moins belle »[48]. Blanche Neige, en plus d'être belle, bénéficie pour sa part de quelques caractéristiques physiques concrètes, que l'on connaît bien : « so weiβ wie Schnee, so rot wie Blut und so shwarzhaarig wie Ebenholz [49] ». Néanmoins, les trois descriptions laissent place à beaucoup d'imagination de la part du lecteur, et on ne s'étonne pas que ces contes aient une valeur universelle, puisque le faible nombre de détails permet à chacun d'y trouver un point d'attache. Le cinéma, cependant, n'octroie pas une telle liberté à son destinataire, parce qu'il repose sur la représentation plutôt que sur l'assertion[50]. L'adaptation filmique ne peut donc pas, comme Perrault et les frères Grimm, déclarer que les princesses sont « belles », elle doit le faire comprendre malgré la subjectivité sur laquelle repose une telle qualité :

> "Pretty" is not only descriptive but evaluative: one person's "pretty" may be another person's "beautiful" and still a third person's "plain". There will be some interesting variations in the faces selected by directors across cultures and even across time periods: Mary Pickford might be just the face for the teens and twenties, while Tuesday Weld may best represent the sixties[51].

---

[47] Charles Perrault, « Cendrillon », *op. cit.,* respectivement p. 171, 174, 175, 176, 176, 177, 177.

[48] « La Belle au bois dormant », *ibid*., p. 132, 133, 136.

[49] « Aussi blanche que la neige, aussi rouge que le sang et aussi noire de cheveux que l'ébène ». Grimm, *Contes/Märchen*, traduits de l'allemand par Marthe Robert, Gallimard, coll. « Folio bilingue », 1990 [1976], p. 106 [texte original] et 107 [traduction].

[50] Seymour Chatman, « What Novels Can Do That Films Can't (And Vice Versa) », *op. cit.,* p. 128.

[51] *Ibid*., p. 131.

Il semble bien que Mary Pickford ait aussi été le visage des années 1930, puisqu'elle fait justement partie, avec Janet Gaynor et Shirley Temple, des actrices auxquelles Disney pensait au moment de construire sa représentation de Blanche Neige, qui allie le charme juvénile à un désir de séduction bien adulte[52]. Le souci de Disney, lorsqu'il donne corps à ses personnages, est qu'on trouve vraisemblables les caractéristiques qui leur sont associées, mais comme l'observe Metz, « le Vraisemblable […] est culturel et arbitraire », c'est-à-dire que « la ligne de partage entre les possibles qu'il exclut et ceux qu'il retient (et [auxquels] il accorde même une véritable promotion sociale), varie considérablement selon les pays, les époques, les arts et les genres[53] ». En s'inspirant des modèles de beauté étatsuniens pour créer ses personnages, Disney modifie substantiellement le caractère universel du conte, censé permettre à chacun de s'y retrouver, époques et pays confondus. Le problème est d'autant plus important si on considère l'immense succès qu'ont remporté ses films à l'étranger.

Il nous reste à aborder une dernière fonction de la description, que Vanoye mentionne en deuxième lieu dans sa typologie, mais que nous avons préféré garder pour la fin vu l'importance qu'elle a pour la resémantisation du conte dans le passage de l'écrit au filmique; il s'agit de la fonction d'attestation. Dans ce cas-ci, « la description manifeste la réalité d'objets seulement signalés dans le texte, leur conférant l'épaisseur du concret, la présence du réel. L'ordre du récit est généralement le suivant : l'objet est nommé, il est décrit, on l'utilise[54] ». On pense évidemment à une exception à cette règle, soit le baromètre de Flaubert, « sous lequel un vieux piano supportait […] un tas pyramidal de boîtes et de cartons[55] », dont Roland Barthes a fait l'archétype du « détail inutile »,

---

[52] Robin Allan, « Les sources européennes de Disney », collectif, *Il était une fois Walt Disney. Aux sources de l'art des studios Disney, op. cit.,* p. 138.

[53] Christian Metz, *op. cit.,* p. 237.

[54] Francis Vanoye, *op. cit.,* p. 96.

[55] Gustave Flaubert, « Un cœur simple », *Trois contes,* Paris, Charpentier-Fasquelle, 1893, p. 4; cité dans Roland Barthes, « L'effet de réel » [1968], Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Littérature et réalité,* Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 81.

de la « notation insignifiante[56] ». L'expression est bien sûr paradoxale, puisque c'est précisément l'insignifiance de ce type de détails qui leur donne tout leur potentiel signifiant, dans la mesure où ils prennent part à « *l'illusion référentielle* », procédé par lequel, « supprimé de l'énonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le "réel" y revient à titre de signifié de connotation; car dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, il ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier[57] ». Le problème que pose cette fonction de la description est qu'au cinéma, l'illusion référentielle n'est plus un choix poétique : elle est une conséquence naturelle de la monstration. Cet état de fait ne touchait pas le film d'animation au début du siècle, qui concentrait l'attention sur les mouvements d'un ou deux personnages par cadre, évitant les décors et les fioritures. Or, c'est précisément Disney qui imposera en la matière de nouveaux standards, allant jusqu'à inventer des procédés technologiques servant à conférer plus de vraisemblance aux arrière-plans (en particulier la caméra multiplane, qui permet la création d'une illusion de profondeur). L'apanage du conte merveilleux, cependant, est sa simplicité. Si l'on se fie au *Sneewittchen* des frères Grimm, par exemple, il est assez aisé d'énumérer les objets qui se trouvent dans la maison des nains : une table, une nappe, sept chaises, sept assiettes, sept cuillères, sept couteaux, sept fourchettes, septs gobelets, sept lits, sept chandelles, des légumes, du pain, du vin et des draps[58]. Tenter le même exercice avec le film de Disney serait toutefois impensable, d'abord parce que les détails seraient trop nombreux, mais aussi parce que, comme le dit Thierry Groensteen, l'image cinématographique est un « "corps fuyant" qu'il faut arrêter, bloquer sur une table de montage ou un magnétoscope avant d'en entreprendre la description[59] ». Le problème est qu'à partir du moment où on s'adonne à ce type d'analyse, on ne conçoit plus l'œuvre de la façon

---

[56] Roland Barthes, *op. cit.,* p. 82.

[57] *Ibid*., p. 89.

[58] Grimm, *op. cit.,* p. 112 et 114.

[59] Thierry Groensteen, « Entre monstration et narration, une instance évanescente : la description », Pascal Lefèvre (dir.), *L'image BD,* Louvain, Open Ogen, 1991, p. 44.

dont elle doit être appréhendée; en la soumettant à l'autopsie, on n'observe que le cadavre d'un objet pourtant vivant. Le spectateur du film, pour sa part, ne prendra pas la peine d'en détailler chaque plan. En comparant une phrase de la nouvelle *Une partie de campagne* de Maupassant à son équivalent filmique dans le film éponyme de Jean Renoir (1936), Chatman montre bien que la relation qu'entretiennent avec le détail le spectateur et le lecteur n'est pas la même :

> The number of details in Maupassant's sentence is limited to three. In other words, the selection among the possible number of details evoked was absolutely determined: the author, through his narrator, "selected" and named precisely three. Thus the reader learns only those three and can only expand the picture imaginatively. But in the film representation, the number of details is indeterminate […]. In practice, however, we do not register many details. The film is going by too fast, and we are too preoccupied with the meaning of this cart, with what is going to happen next, to dwell upon its physical details. […] The details are not asserted as such by a narrator but simply presented, so we tend, in a pragmatic way, to contemplate only those that seem salient to the plot as it unrolls in our minds[60].

Alors que Vanoye estimait que la « surspécification » (*over-specification, Überbestimmtheit*[61]) qui est le lot du cinéma exige davantage d'efforts de la part du spectateur, qui aurait la pression de tout voir et de tout entendre, Chatman, comme Metz et Beauvoir, observe qu'au contraire, il ne retiendra de l'image et du son que ce qui sortira du lot. On peut donc déduire que le lecteur et le spectateur font chacun un effort de nature différente : le premier use des ressorts de l'imagination pour compléter ce que le texte lui suggère, tandis que le deuxième effectue une sélection parmi la surabondance de détails qui se présentent à lui. D'un point de vue sémantique, la différence est de taille, puisque là où le conte oral ou écrit offre un espace à l'interprétation personnelle, le film contraint l'imaginaire à adopter ses représentations.

---

[60] Seymour Chatman, « What Novels Can Do That Films Can't (And Vice Versa) », *op. cit.,* p. 125-126.

[61] *Ibid*., p. 126.

Selon Nicole Belmont, cette contrainte pose aussi problème dans le cas des éditions illustrées des contes, car les illustrations seraient « destinées, de manière délibérée ou non, à pallier la difficulté qu'il y a à se former des images mentales lors de la lecture » et que, ce faisant, elles « figent la représentation et entravent le travail de l'imaginaire[62] ». Ce serait d'autant plus vrai au cinéma, car le mouvement participe à la création d'une illusion de réalité qui emporte l'adhésion du spectateur. Edgar Morin voit en effet dans les *formes* le premier support de la réalité, et dans le *mouvement* la « puissance décisive » de cette dernière : « c'est en lui, par lui, que le temps et l'espace sont réels[63] ». Il précise toutefois qu'associés, mouvements et formes « déterminent aussitôt une vérité beaucoup plus objective que ne le feraient non seulement les formes dénuées de mouvement, *mais aussi le mouvement accompagnant des formes approximatives ou stylisées (dessins animés)*[64] ». C'est dans cette contradiction que réside selon nous l'équilibre du conte merveilleux animé : d'une part, le mouvement lui confère la vraisemblance nécessaire à l'adhésion du spectateur; d'autre part, l'approximation des formes (qui reste inévitable malgré les prouesses technologiques auxquelles on accède aujourd'hui grâce à l'animation par ordinateur) lui permet de maintenir un caractère fictionnel qui l'associe à un univers parallèle. Le mouvement nous fait croire à la réalité de ce que l'on voit, mais l'approximation des formes nous indique que cette réalité est celle d'un *autre monde*. Les studios Disney ont notamment joué sur cet effet de cause dans *Enchanted* (2007), où une princesse quitte son monde, animé, pour se retrouver à New York dans des scènes tournées en prise de vues réelles, et dans le monde réel, où la présence des animaux sauvages (rats, pigeons…) devient incongrue et loufoque. On sait que, en dehors du conte de fées filmique, les studios avaient déjà expérimenté avec succès ce mélange de techniques, notamment dans *Mary Poppins* (1964) et *Who Framed Roger Rabbit* (1988), mais il faut rappeler que, déjà à

---

[62] Nicole Belmont, *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale,* Paris, Gallimard, 1999, p. 41.

[63] Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire,* Paris, Les éditions de minuit, 1956, p. 123.

[64] *Ibid.,* p. 123. Nous soulignons.

l'époque de Laugh-O-Gram, Walt Disney était parmi les premiers à s'y adonner, dans les *Alice Comedies*[65]. Alice, interprétée par la jeune Virginia Davis, était filmée mais évoluait dans un monde complètement animé, un rappel à l'envers du miroir de Lewis Carroll. Les scènes animées faisaient appel à l'imagination et permettaient à Alice de vivre des aventures improbables, telles qu'une poursuite au Far West, un safari ou une rencontre avec les trois ours de *Boucles d'or*. La scission entre les deux mondes, le nôtre et « l'autre », était nette au sein d'une même image. Avec ses contes de fées filmiques, Disney parvient à la recréer entre le spectateur et le film qu'il voit. Comme l'auditeur ou le lecteur du conte merveilleux, à l'intérieur duquel doit être « perpétuellement rappelée la distance par rapport au quotidien[66] », il est conscient d'être ancré dans la réalité tout en s'abandonnant pleinement à ce qui se passe dans cet autre monde. Néanmoins, et peut-être paradoxalement, le dessin animé a la faculté d'emporter plus facilement l'empathie que le cinéma de prise de vues réelles, vu son degré élevé d'iconicité.

4.3 LE DESSIN ANIMÉ : PARFAIT MÉDIUM DU MERVEILLEUX

Les contes merveilleux, lorsqu'adaptés en prise de vues réelles, passent souvent du côté de l'horreur ou du fantastique, en vertu de « cette variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier[67] » qu'est l'inquiétante étrangeté, ou le *Unheimlich*. Sarah Moon est l'une des rares à avoir osé l'utilisation du médium photographique pour illustrer un conte de fées en album[68], et le résultat suscite l'angoisse bien que le texte de Perrault soit maintenu intégralement. Ce n'est pas

---

[65] Richard Schickel, *The Disney Version. The Life, Times, Art and Commerce of Walt Disney,* 3e édition, Chicago, Ivan R. Dee Inc. Publisher, 1997 [1968], p. 81.

[66] Michel Butor, « La balance des fées », *Répertoire,* Paris, Les éditions de minuit, 1960, p. 65.

[67] Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté », *L'inquiétante étrangeté et autres essais,* trad. de l'allemand par Bertrand Féron, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1988, p. 215.

[68] Charles Perrault, *Le petit chaperon rouge,* photographies de Sarah Moon, Paris, Grasset, 1986, 37 p.

étranger au fait que, comme l'observe Georges Sifianos, le cinéma d'animation « est plus apte à faire vivre le monde imaginaire, tandis que l'autre est davantage capable de simuler la réalité extérieure[69] ». En imposant le mode photographique au genre merveilleux — mode dont le degré d'indicialité est élevé —, on force l'intégration d'éléments surnaturels dans notre monde réel, et ce faisant, il devient risqué de faire entrer le spectateur dans l'hésitation sur laquelle repose le fantastique[70]. Le dessin animé, au contraire, a cette particularité qu'il « ne cherche pas à être considéré comme une "copie" de la réalité, comme un processus qui reproduit fidèlement les actions qui ont existé devant une caméra[71] ». On pourrait croire que cette particularité nuit à la possibilité de s'attacher aux personnages, de se reconnaître en eux, et ça a longtemps été vrai avec le cinéma d'animation : comme on l'a vu, sauf pour quelques exceptions comme le *Gertie the Dinosaur* de McCay, les personnages animés avaient rarement, jusqu'à *Three Little Pigs*, une personnalité crédible et attachante. On pourrait croire que le problème résidait dans un dessin trop caricatural, mais c'était plutôt dans la difficulté d'animer les personnages, surtout humains. Pour preuve : les nains de *Snow White and the Seven Dwarfs*, qui ressemblent davantage à de petits trolls qu'à des humains, nous paraissent plus vraisemblables que le prince, dont les mouvements manquent de naturel, sa silhouette élancée posant un défi aux animateurs[72]. En réalité, le *cartoon* — expression que ne parviennent pas à rendre les termes français « dessin », trop vaste, ni « caricature », trop précis — permet d'aller à l'essentiel en ne ciblant que quelques traits du visage, une caractéristique qui rappelle la description issue du texte

---

[69] Georges Sifianos, *Esthétique du cinéma d'animation,* Paris/Condé-sur-Noireau, Éditions du Cerf/Éditions Corlet, 2012, p. 99.

[70] Tzvetan Todorov, *op. cit.,* p. 47.

[71] Georges Sifianos, *Esthétique du cinéma d'animation,* Paris/Condé-sur-Noireau, Éditions du Cerf/Éditions Corlet, 2012, p. 7.

[72] Robin Allan, *Walt Disney and Europe. European Influences on the Animated Feature Films of Walt Disney,* Londres, John Libbey and Company, p. 44.

littéraire. Beauvoir, réfléchissant à son rapport au cinéma, soulève encore une fois une intuition intéressante :

> J'accorde beaucoup d'importance aux visages des interprètes. Les visages échappent à l'analyse, à la conceptualisation, aux mots : presque aucun écrivain ne sait nous montrer ceux de ses héros; Proust réussit à nous les suggérer, mais les contours en demeurent flous. Sur l'écran, ils ont autant de présence que s'ils surgissaient en chair et en os sous mes yeux. C'est une présence ambiguë : à la fois celle de l'acteur et de l'individu qu'il incarne. Entre les deux, le rapport est variable. Si l'acteur colle à son personnage, celui-ci seul existe et je suis prête à croire à son histoire. J'ai peine au contraire à m'y prendre si à travers les gestes et les mimiques du héros j'observe le jeu d'un comédien. C'est ce qui se produit quand je le connais trop ou quand il y a un décalage entre son physique et son rôle[73].

Dépourvu du poids de chair, le personnage animé a cet avantage sur l'acteur qu'il n'existe, comme l'être de papier, que pour s'incarner en propre; « le cinéma "reproduit" de la réalité, tandis que le cinéma d'animation en produit une[74] ». Pas de risque, avec Snow White, que la personnalité réelle d'une starlette se laisse voir derrière l'adolescente éperdue; comme le dit Edgar Morin, les personnages « de Walt Disney sont aussi vivants et plus peut-être que bien des acteurs[75]… ». On peut douter du caractère vraisemblable de n'importe quel personnage de fiction, mais au contraire de ce qui se produit au théâtre et au cinéma, ni le conte oral, ni le conte écrit, ni le dessin animé ne forcent deux individualités à cohabiter dans un même corps. Pourtant, le *cartoon* n'est pas non plus un « contour flou », comme le serait la représentation qu'on peut se faire de Charlus ou de la Comtesse de Guermantes. Son visage se mue devant nous, et on est à même de saisir d'autant plus aisément ses rictus que ses traits sont épurés. D'après Scott McCloud, c'est dans la simplicité, ou plutôt dans une « amplification through simplification[76] » que réside la force du personnage dessiné, car, comme la description, le dessin repose sur un processus de sélection : « When we

---

[73] Simone de Beauvoir, *op. cit.,* p. 244.

[74] Georges Sifianos, *op. cit.,* p. 131.

[75] Edgar Morin, *Les stars,* Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 112.

[76] Scott McCloud, *Understanding Comics. The Invisible Art,* New York, HarperCollins, 1994, p. 30.

abstract an image through cartooning, we're not so much eliminating details as we are focusing on specific details. By stripping down an image to its essential meaning, an artist can amplify that meaning in a way that realistic art can't[77]. » On peut bien sûr penser aux émoticônes, omniprésentes dans les conversations électroniques conviviales, qui parviennent à rendre compte d'une émotion que souvent ni les mots ni une photo n'arriveraient à traduire. En élaguant les détails au maximum, elles parviennent aussi à une universalité : l'émoticône sert à représenter le vieux comme le jeune, le Blanc comme le Noir, l'homme comme la femme, et tous peuvent s'y reconnaître. Ce n'est pas tout à fait le cas des protagonistes des films de notre corpus (toutes jeunes, toutes Blanches, toutes femmes), qui possèdent des caractéristiques physiques un peu plus détaillées. Néanmoins, celles-ci restent beaucoup plus vagues qu'au cinéma de prise de vues réelles, ce qui permet d'emporter plus facilement l'adhésion du spectateur. Toujours selon McCloud, la façon dont on se perçoit est très similaire à la façon dont on perçoit les personnages de *cartoon*, de sorte qu'on s'y identifie :

> When two people interact, they usually look directly at one another, seeing their partner's features in vivid detail. Each one also sustains a constant awareness of his or her own face. But this mind-picture is not nearly so vivid; just a sketchy arrangement… A sense of shape… A sense of general placement. Something as simple and basic as a cartoon. Thus, when you look at a photo or realistic drawing of a face, you see it as the face of another. But when you enter the world of the cartoon, you see yourself. […] The cartoon is a vacuum into which our identity and awareness are pulled, an empty shell that we inhabit which enables us to travel into another realm. We don't just observe the cartoon, we become it[78].

Cette particularité du *cartoon* n'est pas sans rappeler celle du conte merveilleux, qui fonctionne aussi sur l'identification au protagoniste, dont la description sommaire amène à aborder le conte en « se projet[ant] de plein gré dans le personnage[79] ». Le

---

[77] *Ibid*.

[78] *Ibid*., p. 35-36.

[79] Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées,* traduit de l'anglais par Théo Carlier, Paris, Robert Laffont, 1976, p. 22.

mouvement, enfin, complète ce trio, puisque c'est grâce à lui, nous rappelle Metz, que le cinéma parvient à happer son spectateur :

> La photographie a un faible pouvoir projectif (les tests projectifs utilisent de préférence des dessins), et […] elle suscite, plutôt qu'une conscience magique ou fictionnelle, une visée purement spectatorielle, une attitude de contemplation dans l'extériorité […]. Aussi la photographie est-elle très différente du cinéma, art fictionnel et narratif, dont on connaît le considérable pouvoir projectif : le spectateur de cinéma ne vise pas un avoir-été-là, mais un être-là vivant[80].

En alliant dessin et mouvement, en transposant au cinéma son pouvoir iconique, le dessin animé agit comme médium de choix pour le conte merveilleux. Non seulement il happe le spectateur comme le conteur happait son auditoire, en éveillant presque tous ses sens simultanément, mais il recourt à l'économie du détail iconique de la même façon que le conte recourt à l'économie de mots : en s'en tenant à l'essentiel, en évitant les nuances, la forme et le fond travaillent de concert à la création d'une œuvre universelle, à même de rejoindre des spectateurs de tous âges[81], sexes et cultures. Si, comme le rappelle Chatman, les narratologues ont eu tôt fait de constater que n'importe quelle histoire pouvait être actualisée par un médium à même de faire intervenir à la fois le temps diégétique et le temps du récit, autorisant *Cendrillon* à se déplacer du conte oral à la pantomime, en passant par le conte écrit, le ballet, l'opéra, la bande dessinée et le film[82], il semble que l'actualisation par Disney ait réussi à marquer les esprits plus que n'importe quelle autre. Le fait que le dessin animé convienne si bien

---

[80] Christian Metz, *ibid.,* p. 16.

[81] On peut avoir l'impression que les films de Disney, et davantage encore ses premiers, s'adressent principalement aux enfants. Ce n'est pourtant pas tout à fait le cas, comme en témoigne un mot d'ordre lancé pendant la production de *Snow White and the Seven Dwarfs* : « "We don't catter to the child but to the child in the adult – what we all imagined as kids is what we'd like to see pictured." This comment by Disney on the audience he and his colleagues was addressing is important. Again and again, he referred to "the audience", and at this stage in the history of the studio, there was never any reference in all the story conference discussion, except by implication, to children. He saw his audience as adults and children. » (Robin Allan, *Walt Disney and Europe, op. cit.,* p. 43. La citation provient des Walt Disney Archives.)

[82] Seymour Chatman, « What Novels Can Do That Films Can't (And Vice Versa) », *op. cit.,* p. 122.

au genre explique en partie ce phénomène, mais nombre d'adaptations recourant au même médium ne sont pourtant pas parvenues à emporter l'assentiment du public. L'esthétique disneyenne y est donc pour quelque chose, et avant d'observer comment elle s'organise en propre, il est bon qu'on voie de quoi elle est tissée. On constatera qu'une de ses forces est précisément d'avoir puisé à une grande variété de médiums, empruntant à chacun sa substantifique moelle.

4.4 DES FILMS EN PEAUX DE MILLE BÊTES

Un regard sur les transformations anthologiques et narratives nous a permis de comprendre que la constitution d'un scénario, chez Disney, ne se limitait jamais à la transcription en sons et en images d'un récit unique. Ce que McFarlane désigne au sein de l'adaptation filmique comme l'étape du transfert, censée être plus simple que l'adaptation proprement dite, correspond chez Disney à une réécriture qui puise à un grand nombre d'hypotextes et aux ressources de l'imagination. Il en va de même de l'esthétique de chaque film : si les courts-métrages ont dû évoluer en tenant compte d'importantes limitations technologiques, Disney n'a commencé à produire des longs-métrages qu'à partir du moment où la forme avait atteint un certain seuil de qualité, tant sur le plan de l'animation qu'en ce qui concerne le son et les couleurs. Les courts-métrages eux-mêmes, s'ils paraissent amateurs du fait d'un manque de technique et d'expérience, n'ont jamais souffert d'un manque de soins.

Le premier emploi qu'occupe Walt Disney en dessin animé est à la Kansas City Slide Co., une compagnie de production de films publicitaires. Comme l'objectif est dans ce cas-ci principalement le profit, les heures de bureau laissent peu de place au perfectionnement : « Basically the artists would draw a picture, cut out the movable parts, tack them with pins to a board, move the parts slightly and photograph the image, move them slightly again and photograph again, repeating the process over and

over[83]. » Néanmoins, cet emploi le passionne rapidement et a l'avantage de lui offrir énormément de latitude : ses dix-huit ans ne l'empêchent pas de convaincre son patron, dans un premier temps, de le laisser écrire et filmer ses propres publicités et, dans un deuxième temps, de lui prêter une vieille caméra qu'il pourra installer dans le garage de ses parents afin de se livrer à des expérimentations personnelles.

Bien que le cinéma d'animation soit né vers 1906, en 1920, il a encore assez peu évolué. McCay reste parmi les rares à y voir une réelle forme d'art, tandis qu'il s'agit d'un travail alimentaire pour la plupart des animateurs, qui se passionnent davantage pour le dessin. Walter Elias Disney fait donc encore partie des pionniers au moment d'envisager le cinéma d'animation, et bien que les influences n'abondent pas, il s'assure d'aller chercher toutes celles qu'il peut : d'abord, il remplace le système de collages de la Slide Co. par l'animation par cellulo, technique encore récente à l'époque[84], et sollicite fréquemment les conseils d'un de ses anciens collègues, « Scarfoot » McCory, qui est parti diriger une école d'animation à New York mais revient parfois à Kansas City. En plus de suivre des cours du soir à la Kansas City Art Institute, il étudie l'œuvre du photographe Eadweard Muybridge, dont les travaux sur la décomposition du mouvement animal ont participé à l'avènement du cinéma, celle de l'animateur new-yorkais Bill Nolan, avec lequel il aurait suivi un cours par correspondance, et le livre *Animated Cartoons: How They Are Made, Their Origin and Development* de Edwin G. Lutz, l'un des seuls ouvrages consacrés au genre à l'époque[85]. Avant même de s'essayer sérieusement au film d'animation, il a compris l'importance de s'informer et de diversifier ses sources, et l'attention qu'il accorde déjà aux livres lui permettant d'améliorer sa technique préfigure la bibliothèque dont il

[83] Neal Gabler, *op. cit.,* p. 49.

[84] Le brevet date de 1915.

[85] Neal Gabler*, op. cit.,* p. 55-56.

dotera son studio de Hollywood, et qu'il garnira des plus importantes œuvres d'illustrateurs américains et européens.

À l'époque, toutefois, et surtout à Kansas City, il est assez difficile d'obtenir des films d'animation : comme il a accès à ceux de Paul Terry grâce à une connaissance, de même qu'aux Krazy Kat, il les projette au studio Laugh-O-Gram pour ses animateurs[86]. Conséquemment, ses premières œuvres sont fortement inspirées des *Terry's Fables*, à l'exception qu'il ne parodie par les fables d'Ésope, mais bien les contes de fées, et le chat qu'on retrouve dans *Little Red Riding Hood* (1922) est presque identique au personnage de George Herriman. Le nombre restreint de modèles dont Walt Disney arrive à s'inspirer rapproche ses premiers films du plagiat, ce qui, rappelons-le, n'est à l'époque un problème pour personne : le peu de considération qu'on accorde au cinéma d'animation fait en sorte que nul ne voit ses cinéastes comme des artistes — pas même les artistes eux-mêmes, qui aspirent souvent à une carrière dans les Beaux-Arts —, et les distributeurs, friands de profits plus que d'innovation, n'achètent que les films dans lesquels ils reconnaissent la formule consacrée à laquelle le public est habitué. Il reste que, comme Walt et les animateurs de Laugh-O-Gram — des novices qu'il paie en expérience — ne peuvent rivaliser avec les grands noms de New York en matière de prouesses techniques, l'originalité est leur seule porte de sortie. Ils mettent l'accent sur la narration, en produisant des scénarios détaillés, ce qui à l'époque est rarissime en dehors du cinéma de prise de vues réelles[87]. Dès que la série de contes de fées à la Paul Terry prend fin, Laugh-O-Gram s'inspire de l'œuvre des frères Fleischer *Out of the Inkwell*[88], qui fait évoluer un personnage animé dans le monde réel, mais cette fois pour l'inverser : c'est la naissance des *Alices Comedies*, où l'actrice Virginia Davis apparaît

[86] *Ibid.,* p. 66.
[87] *Ibid.,* p. 67.
[88] *Ibid*., p. 70.

dans un monde entièrement dessiné, et qui correspond à l'arrivée de Walt Disney à Hollywood.

Ces débuts laissent voir une ouverture aux productions artistiques de l'époque et à toute l'inspiration à laquelle Walt peut accéder : les films d'animation new-yorkais, les ouvrages techniques, les ouvrages artistiques, les cours d'art plastique… Plus le bassin de sources d'inspiration s'élargit, plus les productions disneyennes gagnent en qualité, leur force étant d'amalgamer les classiques et l'innovation. En 1929, le premier des *Silly Symphonies*, *The Skeleton Dance*, marque le pas vers un style plus artistique. Sans histoire ni protagonistes, le court-métrage donne toute la place à la musique et à l'esthétique, qui exploite le noir et blanc pour introduire une touche de macabre, qui fait dire à Richard Schickel que « the connections of Gothic and grotesque art, to which Disney was frequently attracted, must have seemed quite advanced to an audience that rarely saw such iconography at the movies[89] ». La première réaction de Pat Powers, distributeur des Mickey et détenteur de la technologie sonore utilisée par les studios, est d'ailleurs : « They don't want this. MORE MICE[90]. » D'un point de vue strictement commercial — et Powers est un homme d'affaires —, il a raison. Mais ce sont les *Silly Symphonies* qui, une fois Powers convaincu par Fred Miller, le propriétaire du Carthay Circle Theater, permettront aux studios de se livrer à des expérimentations artistiques essentielles à l'évolution qu'on connaît :

> Its dividends for Disney were not to be counted merely in box-office terms. Indeed, after a year of work and twenty-one completed films, Disney economically had very little to show for his efforts. What it did was add another string to his bow, forming the basis for a series of films in which, free of the artistic conventions and story lines imposed on him

[89] Richard Schickel, *op.cit.,* p. 133.

[90] Rapporté dans Bob Thomas, *Walt Disney. An American Original,* New York, Walt Disney Editions, 1994 [1976], p. 100.

> by Mickey and his "gang", he could experiment with techniques, and whether he planned it or not, he could begin building his reputation with the intellectual community[91].

La série « Mickey Mouse », quoiqu'elle ait vu son esthétique évoluer graduellement pour atteindre les rondeurs et la douceur propres à Disney, reposait sur des personnages récurrents, le vaudeville, un scénario facile à suivre, et autorisait par conséquent peu d'innovation. Avec les *Silly Symphonies* (bien qu'ils soient toujours précédés de la mention « Mickey Mouse presents », une condition du distributeur), les studios ont plus de liberté et peuvent adapter le scénario de chaque court-métrage au type d'expérimentation plastique qu'ils souhaitent effectuer. Par exemple, alors que *The Skeleton Dance* se déroulait dans un cimetière à la tombée de la nuit et convoquait des éléments gothiques inspirés notamment des illustrateurs d'Edgar Allan Poe[92], le premier film en couleur proposé par la série s'intitule *Flowers and Trees* (1932) et montre son contraire : le jour se lève, la flore s'éveille et, plutôt que des squelettes au clair de lune, ce sont des fleurs et des arbres qu'on voit danser sous un soleil radieux. Le fait que ce film ait remporté le tout premier Oscar du meilleur court-métrage d'animation témoigne de sa valeur artistique et de son potentiel novateur.

À partir de 1934, un autre événement confirme le désir des Walt Disney Studios de faire intervenir dans leurs productions un maximum d'inspirations artistiques, et la qualité des travaux des Beaux-Arts : l'inauguration de la Disney Animation Library, à même le studio de l'avenue Hyperion. Sollicitant les conseils de ses artistes, Disney avait déjà commencé à acquérir des ouvrages que les animateurs pouvaient consulter pour s'inspirer sur le plan technique ou artistique. La création d'une bibliothèque servant à les regrouper témoigne de l'importance que l'entreprise accorde à la qualité artistique de ses films précisément au moment où elle caresse pour la première fois un projet de long-métrage. En 1935, cette importance se confirme au cours d'un voyage

---

[91] Richard Schickel, *op. cit.,* p. 133-134.

[92] Robin Allan, *Walt Disney and Europe, op. cit.*, p. 25.

de onze semaines en Europe, qui servira principalement à rapporter aux studios une multitude de sources d'inspiration européennes, constituées non seulement de souvenirs, mais aussi d'ouvrages et de dessins isolés. Conseillé par l'animateur Bill Cottrell, Walt Disney acquiert près de 350 livres au cours de ce voyage mi-personnel, mi-professionnel : 149 titres en Allemagne, 90 en France, 81 en Angleterre et 15 en Italie[93]. Quelque temps après son retour, il envoie ce message à Ted Sears, responsable de la division des scénarios :

> Some of these little books which I brought back with me from Europe have very fascinating illustrations of little people, bees and small insects who live in mushrooms, pumpkins, etc. This quaint atmosphere fascinates me and I was trying to think how we could build some little story that would incorporate all of these cute little characters[94]…

Il trace ensuite les grandes lignes d'un scénario où Mickey et Minnie arriveraient en tapis volant dans un paysage gullivérien, scénario qui ne verra jamais le jour, mais dont certains éléments inspireront l'esthétique de *The Old Mill* (1937). Il est du reste connu que la bibliothèque du studio n'était pas là que pour la forme : les animateurs recouraient fréquemment aux livres qu'ils y empruntaient[95], et on repère dans leur travail la trace de plusieurs d'entre eux. Sans grande surprise, on retrouve parmi les ouvrages les plus consultés ceux illustrés par Gustave Doré, dont l'œuvre, « exceptionnelle sur le plan technique, souvent populaire et mélodramatique, fascinait Disney et ses dessinateurs, pour qui comique, violence et macabre se côtoyaient aisément [96] ». Doré est un spécialiste des ambiances, et son influence paraît incontestable dans la scène de *Snow White and the Seven Dwarfs* où la protagoniste est perdue dans la forêt. Dans cette même scène, on reconnaît la trace d'Arthur Rackham, dont les arbres aux allures anthropomorphiques sont la signature (figure 4.1). Le

---

[93] Robin Allan, *Walt Disney and Europe, op. cit.,* p. 31.

[94] *Ibid*.

[95] Bruno Girveau, « Walt Disney au musée? », *op. cit.,* p. 22.

[96] Robin Allan, « Les sources européennes de Disney », *op. cit.,* p. 110.

célèbre illustrateur de contes de fées, qui avait près de soixante-dix ans au moment de la production du film, devait d'ailleurs se rendre aux studios Disney pour travailler sur le projet, mais sa santé fragile l'en a empêché[97] — il est décédé deux ans après la sortie du film. En ce qui concerne le dessin animalier, l'œuvre de Heinrich Kley (figure 4.2), dont la Disney Animation Library possédait près de deux cents dessins fréquemment consultés[98], est parmi les influences les plus importantes, surtout pour les films *Fantasia, Dumbo* (les éléphants pullulent dans son œuvre) et *Peter Pan*, mais ses chevaux et ses dragons ne sont pas sans rappeler ceux qu'on retrouve dans les trois films qui constituent notre corpus.

Figure 4.1 Arthur Rackham, illustration tirée de Grimm, « The Old Woman in the Woods », *Little Brother and Little Sister and Other Tales by the Brothers Grimm,* Londres, Constable and Co., 1917.

Non seulement Kley a une prédilection pour les animaux anthropomorphisés, mais il est passé maître dans l'art du mouvement : ses lièvres qui boxent, ses tortues qui

[97] *Ibid*.

[98] Bruno Girveau, « Walt Disney au musée? », *op. cit.,* p. 22.

dansent, ses éléphants qui patinent semblent dotés de vie malgré leur fixation sur papier. Les dessins de Wilhelm Busch, qui avaient aussi leur place au sein de la bibliothèque[99], semblent pour leur part avoir inspiré les premiers courts-métrages, qui présentaient des personnages plus caricaturaux. Busch est connu pour son album illustré *Max und Moritz* (1865) (figure 4.3), qui renferme le récit de sept mauvais tours joués par des garnements et qui sera la source d'inspiration de la bande dessinée étatsunienne *The Katzenjammer Kids* (Rudolf Dirks et Harold H. Knerr, 1912). Toutefois, l'œuvre de Disney, en s'assagissant, n'aura pas le choix de récuser ce modèle au cours des années 1930 :

> There is a strong graphic line in the early films which reminds us of Busch and this extends to the grotesque. Busch also used the fluid distortion of people and objects that we associate with animation. This can be seen in the corkscrew legs of the listener and multiple arms and fingers of the performer in the story "A New Year Concert". Similarly, Pete pulls Mickey's body till it collapses in a coil onto the ground, and Mickey has to pick it up in folds to tuck it back into his trousers (*Steamboat Willie* 1928). Disney's early work was ruthless but quickly became more Biedermeier than Busch. Just as in post-Romantic Germany naughty children were exorcised and transformed by the little angels of the children's magazines and journals, so Disney came to sanitise and sentimentalise his mouse in the post-Hays Code[100] environment of Hollywood[101].

---

[99] *Ibid*.

[100] Le Hays' Code, ou Production Code, est une structure censoriale mise en place à Hollywood par William Hays en juillet 1934. À la suite de son instauration, tous les films produits aux États-Unis étaient soumis à l'approbation de la Production Code Administration, qui les examinait à différents stades de leur production avant d'y apposer son sceau, attestant que le film ne contrevenait pas à la morale conservatrice. Voir à ce sujet Anne-Marie Bidaud, « Normalisation morale : Hollywood et la censure », *Hollywood et le rêve américain. Cinéma et idéologie aux États-Unis,* Paris, Armand Colin, p. 87-122.

[101] Robin Allan, *Walt Disney and Europe,* p. 20.

Figure 4.2 Heinrich Kley, illustration (détail) tirée de *Skizzenbuch*, Munich, Albert Langen Verlag, vers 1910.

Figure 4.3 Wilhelm Busch, illustration tirée de *Max und Moritz,* Munich, Braun und Schneider, 1865.

L'évolution de l'esthétique disneyenne pendant la décennie 1928-1938 est en effet particulièrement visible dans les épisodes de la série *Mickey Mouse*, puisqu'ils mettent en scène un même personnage, dont à la fois les formes et le caractère se sont assouplis — la période Biedermeier à laquelle réfère Allan renvoie à une mode artistique populaire en Allemagne au début du XIX^{e} siècle (donc ironiquement pré-Busch), qui valorise un mode de vie conservateur associé à la sphère familiale et à la classe moyenne. À l'opposé de ceux de Wilhelm Busch, mais toujours au rang des sources d'inspiration les plus importantes de Disney, les dessins de l'auteure-illustratrice anglaise Beatrix Potter rappellent justement un Biedermeier où les figures humaines sont remplacées par des animaux de la forêt. Ses souris, personnages fétiches, sont à l'opposé du Mickey Mouse au nez saillant et aux dents pointues de *Steamboat Willie* : poilues et tout en rondeurs, elles s'affairent à leurs tâches domestiques d'un air concentré. Comment ne pas voir, dans une œuvre comme *The Mice at Work: Threading the Needle* (figure 4.4) ou les autres illustrations du *Taylor of Gloucester* (1902), une

Figure 4.4 Helen Beatrix Potter, *The Mice at Work: Threading the Needle,* illustration tirée de *The Taylor of Gloucester,* Londres, Frederick Warne & Co., 1902.

source d'inspiration de la scène où les souris femelles, dans *Cinderella*, prennent chacune une aiguille et raccommodent la robe qui a appartenu à la mère de l'héroïne? L'influence de Potter semble aussi avoir joué sur le scénario, puisque, toujours dans*The Taylor of Gloucester*, un chat emprisonne des souris sous des tasses de thé, motif qui revient dans *Cinderella*[102].

Pour introduire dans ses films le meilleur de la culture européenne, Disney ne se contente pas de s'inspirer des livres : il sollicite des artistes européens qui intègrent les studios avec une culture différente de celle des autres animateurs. Par exemple, c'est le Suisse Albert Hurter, arrivé à Hollywood en 1931, qui fait connaître à tous non seulement Heinrich Kley, mais Hermann Vogel, illustrateur des *Kinder — und Hausmärchen* dont le style teinte *Snow White and the Seven Dwarfs* : la scène où Snow White fait connaissance avec les animaux de la forêt n'est pas sans rappeler l'image qui figure en couverture de son recueil des frères Grimm, sur laquelle une adolescente, mi-enfant, mi-séductrice, lit une histoire à des animaux et à des nains admiratifs (figure 4.5). Mais Hurter ne fait pas seulement connaître les œuvres classiques : il apporte son propre style et jouit de la confiance presque absolue de Walt. Pour *Snow White and the Seven Dwarfs*, il est responsable, dans un premier temps, de créer des dessins préliminaires qui serviront d'inspiration à l'élaboration des personnages et des décors, par un style qui confère un caractère magique aux objets et, dans un deuxième temps, de vérifier tout le travail des animateurs pour assurer la cohérence esthétique de l'ensemble. Dans son introduction au catalogue de l'exposition *The Artists of Disney* du Victoria and Albert Museum, John Russel Taylor insiste sur l'apport de Hurter aux films de Disney des années 1930 :

---

[102] Robin Allan, « Les sources européennes de Disney », *op. cit.,* p. 161-162.

> His influence is visible in many of Disney's shorts and features up to [his] death at the time of Pinocchio, particularly those aspects of the gothic and the grotesque which relate most closely to European book illustration of the period and look back towards art nouveau and symbolism. Hurter indeed seems to have been responsible almost single handed for grafting this strain on to Disney's original homegrown American[103].

Figure 4.5 Hermann Vogel, illustration de couverture de Grimm, *Kinder- und Hausmärchen,* Munich, Braun und Schneider, 1894.

Ainsi, même si Hurter est mort en 1941, son influence sur les longs-métrages de Disney est telle qu'elle serait visible jusqu'aux films des années 1950 [104] . Elle est

---

[103] John Russel Taylor, « Introduction », *The Artists of Disney,* Londres, Victoria and Albert Museum, 1976, cité dans Robin Allan, *Walt Disney and Europe, op. cit.,* p. 35.

[104] Robin Allan, *Walt Disney and Europe, op. cit.,*p. 30-31.

particulièrement significative du fait qu'il est arrivé à une époque où Disney travaillait à la constitution de son style propre; néanmoins, il est exagéré de dire que l'adjonction d'une touche d'européanité à ce style lui appartient exclusivement. Par exemple, pour la direction artistique de *Snow White and the Seven Dwarfs*, Disney a fait appel au Suisse Gustaf Tenggren, qui succédait lui-même à un autre Suisse, John Bauer, mort prématurément[105]. Robin Allan observe que, bien qu'il ne soit resté que trois ans, « les forêts de son pays natal apparaissent dans les scènes d'extérieur, et les réminiscences des sculptures sur bois de la maison de son grand-père en Suède côtoient le graphisme de Hurter dans la maisonnette des nains[106] ». Enfin, et pour ne mentionner que les artistes les plus importants ayant travaillé sur *Snow White*, le Hongrois Ferdinand Horvath a été embauché pour exécuter des études inspiratrices des personnages et pour travailler sur la scène où la protagoniste se perd dans la forêt[107]. L'intérêt de Disney d'innover en allant chercher à l'international des talents qui contribueraient au film par leur mémoire et leur culture européennes ne laisse aucun doute. Il n'est pas le seul à procéder ainsi dans le milieu cinématographique, dont l'histoire est marquée par l'influence européenne. Henri Diamant-Berger, qui a fait quatre séjours aux États-Unis entre 1918 et 1926, remarquait cet état de fait, qui semblait toutefois largement à l'avantage de l'industrie étatsunienne. En 1918, il dit déjà que « l'Amérique manque d'auteurs, mais la France manque d'hommes d'affaires[108]! » Et en 1922, sa posture à l'égard de l'inéquité de ces échanges culturels se raffermit : « La politique du cinéma

---

[105] Robin Allan, « Les sources européennes de Disney », *op. cit*. ,p. 120.

[106] *Ibid.,* p. 120.

[107] *Ibid*., p. 121.

[108] Henri Diamant-Berger, *Il était une fois le cinéma,* Paris, Éditions Jean-Charles Simoën, 1977, cité dans Jean Gili, « Les entreprises françaises aux États-Unis des origines aux années 1920. Repères pour un chantier de recherches », Irène Bessière et Roger Odin (dir.), *Les Européens dans le cinéma américain. Émigration et exil*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2004, p. 114.

américain à l'égard du cinéma européen est simple : quand ils découvrent un talent valable, ils l'achètent et l'attachent à leur char triomphant[109]. »

On aurait du mal à défendre que ces énoncés ne s'appliquent pas à Disney. Une bonne part de ce qui fait l'intérêt de ses films est le mélange qu'ils proposent entre les cultures européenne et américaine, qui est l'un des éléments les plus importants de sa resémantisation des contes merveilleux. Disney est fasciné par le Vieux-Continent, auquel il emprunte son art et ses histoires. Mais il est aussi profondément attaché à ses propres origines, attachement qui passe entre autres par une valorisation de la culture populaire étatsunienne qu'aucune richesse ne saurait lui faire récuser. Son Marceline natal, ou du moins le souvenir romancé qu'il en a, teinte ses films, de même que les œuvres des peintres régionalistes étatsuniens Grant Wood et Thomas Hart Benton, qui sont une source d'inspiration pour les arrière-plans[110]. Il ne sent pas le besoin d'inclure dans ses films la culture artistique de son pays et ne le fait que si l'occasion se présente, mais il sait bien que, comme la culture suisse qui transcende de Hurter, de Tenggren et de Bauer, ou la culture hongroise qui transcende de Horvath, la culture étatsunienne trouvera naturellement sa voie à travers sa propre connaissance générale et celle des artistes locaux. En fait, s'il tient à aller chercher la culture européenne, ce n'est pas dans le but d'imiter ce qui se fait à l'étranger, mais de prendre ce qu'il trouve de plus enchanteur pour l'adapter à ses propres goûts et à ceux de son public, ce que Bruno Girveau parvient à bien résumer :

> La personnalité de Disney illustre à merveille la relation apparemment contradictoire entre les deux mondes. Salué par les intellectuels jusqu'à la fin des années 1930, méprisé lorsqu'il devint anticommuniste à la suite de la grève de 1941 qui toucha ses studios et plus encore lorsqu'il côtoya dangereusement le maccarthysme, se fiant le plus souvent à son instinct et à son souci de divertir le plus grand nombre, Disney était pourtant, sans l'avouer tout à fait, fasciné par la culture et les artistes, parfois les plus radicaux. Disney était éminemment curieux et, dès qu'il en trouvait le temps, il voyageait, lisait, se

[109] Henri Diamant-Berger, *op. cit.,* cité dans *ibid*.

[110] Bruno Girveau, « Walt Disney au musée? », *op. cit.,* p. 33.

> remplissait de toutes les images et de tous les mots qu'il pouvait saisir, particulièrement dans la culture européenne. Mais il considérait cette culture avec insouciance, parfois avec un certain cynisme, comme on le fait d'un matériau de travail que l'on peut façonner, distordre, mélanger. Disney était d'abord américain, avec ce que cela comporte d'Européen : énergie et optimisme, aplomb, désinvolture. […] [Il] assumait sans complexe [d]es emprunts divers, en apparence discordants : Shakespeare et le Vaudeville, le cinéma d'avant-garde et le cinéma populaire, la peinture classique et l'illustration pour enfants, Stravinski et l'harmonica. Cet improbable mélange est devenu une forme d'expression unique, révolutionnaire, celle d'un étonnant recycleur d'images, d'un des plus grands conteurs, d'un artiste à part entière[111].

Son travail avec Leopold Stokowski au moment d'élaborer *Fantasia* témoigne de ce mélange particulier. D'une part, Walt tient énormément à la médiation qu'il s'apprête à tisser entre le grand public (principalement étatsunien) et la culture musicale — pour laquelle il ne tient pas à inclure de représentants nationaux[112] —, et ne se gêne pas pour dire à son frère de retourner à ses livres de comptes quand ce dernier suggère de s'en tenir à « some music that "just the ordinary guy like me can like"[113] ». D'une autre part, il parvient à exaspérer Stokowski en diminuant le son de la musique dans les moments intenses et en le montant dès que le rythme se fait plus doux[114], comme pour en faciliter l'écoute. Cette même logique s'applique à l'image, dont Disney se permet de modifier les paramètres pour la rendre conforme à ses désirs. Pour lui, l'œuvre d'art n'a pas « l'aura » que les Européens tendent traditionnellement à lui prêter.

---

[111] *Ibid*., p. 33-34.

[112] « Walt decided that "Americans wouldn't feel insulted if you left the American music out," while Stokowski declared, "Disney is a genius who goes into new things. To go back to Swanee River and that sentimental stuff—it isn't for this picture I don't think". » Rapporté dans Neal Gabler, *op. cit.,* p. 307; les citations sont tirées de rencontres ayant eu lieu en septembre 1938 et dont les transcriptions figurent dans les Walt Disney Archives.

[113] *Ibid*., p. 301; la citation provient d'une entrevue de Richard Hubler avec Roy O. Disney, 17 novembre 1967, p. 15 (Walt Disney Archives).

[114] *Ibid*., p. 308.

Il en va de même des influences théâtrales et cinématographiques. Marc Davis, l'un des *Nine Old Men* de Disney, raconte que les animateurs étaient incités à voir non seulement des films (parfois jusqu'à cinq fois), mais aussi des ballets[115]. La scène où Snow White rencontre son prince et, timide, se cache à l'intérieur du château pour ressortir sur son balcon est par exemple inspirée du film *Romeo and Juliet* de George Cukor (États-Unis, 1936) (figure 4.6). C'est aussi le cas de celle où elle est couchée dans son cercueil, évoquant bien sûr l'image d'une jeune Juliette aussi belle morte que vive[116].

Figure 4.6 George Cukor (réal.), *Romeo and Juliet,* États-Unis, Metro-Goldwyn-Mayer, 1936.

Ceux qui reprochent à Disney sa mièvrerie seront sans doute étonnés d'apprendre que l'expressionnisme allemand figure dans ses principales sources d'inspirations. Un film étatsunien dans cette veine, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* de Rouben Mamoulian (1932), a explicitement servi à *Snow White and the Seven Dwarfs*, Walt Disney voulant que la scène de transformation de la sorcière s'en inspire pour faire comprendre la mutation

[115] Robin Allan, *Walt Disney and Europe, op. cit.,* p. 45.

[116] Robin Allan, « Les sources européennes de Disney », *op. cit*., p. 125-126.

sans pour autant la montrer[117]. Du côté du cinéma allemand même, le cottage des nains présente une analogie avec la maison du docteur Rotwang dans le *Metropolis* de Fritz Lang (Allemagne, 1927), que Davis a vu avec ses collègues et qui lui a fait une grande impression[118]. *Das Cabinet des Dr. Caligari* de Robert Wiene (Allemagne, 1920), *Nosferatu* de F. W. Murnau (Allemagne, 1922) et *Das Blaue Licht* de Leni Riefenstahl (Allemagne, 1932) font aussi partie des films que les animateurs ont vus plusieurs fois et desquels ils étaient encouragés à s'inspirer[119].

Bruno Girveau observe que ces films ont eu une telle influence sur les animateurs que certains de leurs topoï « imprègnent le cinéma disneyen, au point, il est vrai, de devenir parfois des tics. Le motif de l'ombre portée et démesurément agrandie […] est peu à peu exploité mécaniquement pour un effet de peur, de *Fantasia* à *La Belle au bois dormant*[120] ». Les plongées et contre-plongées font aussi partie des effets que Disney emprunte au cinéma allemand pour ses contes de fées filmiques. Dans *Cinderella*, lorsque Lady Tremaine s'apprête à enfermer Cinderella dans sa chambre pour l'empêcher d'essayer la chaussure de verre, les points de vue permettent au spectateur d'incarner tour à tour la victime et le bourreau. En outre, on peut relever l'influence des films allemands dans le château, les colonnes, les cages d'escalier, les rideaux, « and above all its rows and rows and rows of guards dwarfing the isolated figure of Cinderella, likened to the military rally in Leni Riefenstahl's *Triumph of the Will* (1936)[121] ». Il serait étonnant que les studios Disney eux-mêmes se réclament de cette dernière influence après avoir réalisé en 1943 le court film de propagande *Education for Death: The Making of the Nazi*, qui vise à éduquer les enfants à ce qui se passe en Europe, mais il est presque certain que la force des images de Riefenstahl a inspiré les

---

[117] Robin Allan, *Walt Disney and Europe, op. cit.,*p. 57.

[118] *Ibid.,* p. 45.

[119] *Ibid*.

[120] Bruno Girveau, « Au-delà du miroir : littérature et cinéma chez Walt Disney », *op. cit.,* p. 194.

[121] Robin Allan, *Walt Disney and Europe, op. cit.,* p. 208-209.

animateurs dans leur quête d'emphase : « John Hench pointed out the importance of underlining Cinderella's isolation and loneliness at the palace, "to theatricalise, to show the baroque, the size and exaggeration" [122]. »

Cinderella laisse aussi entrevoir à plusieurs moments l'influence du film noir, populaire aux États-Unis du début des années 1940 à la fin des années 1950. L'histoire s'y prête bien : la protagoniste est persécutée par une ennemie dont elle a besoin — c'est elle qui l'abrite et la nourrit, en plus d'habiter la maison de son père —, et qui tente toujours de maintenir une ambiguïté de caractère, laissant par moments croire à Cendrillon qu'elle est au fond capable de générosité. Dans la version de Perrault, dont la marâtre est presque absente, ce schème se transpose dans la relation de Cendrillon avec ses sœurs, qui semblent être capables de gentillesse : « [Pendant que Cendrillon les coiffait], elles lui disaient : "Cendrillon, serais-tu bien aise d'aller au Bal? — Hélas, mesdemoiselles, vous vous moquez de moi, ce n'est pas là ce qu'il me faut. — Tu as raison, on rirait bien si on voyait un Cucendron aller au Bal[123]." » En réalité, les sœurs de Cendrillon, dans la version de Perrault, forment une seule entité duelle dont l'une incarne la méchanceté, tandis que l'autre ne vient tempérer le fiel de sa sœur que pour lui donner une nouvelle chance d'être encore plus ingrate. Au début du conte, on apprend que, si la cadette nomme sa demi-sœur « Cucendron » vu son habitude d'aller s'étendre dans les cendres, « la cadette, qui n'[est] pas si malhonnête que son aînée, l'appel[le] Cendrillon[124] ». On comprend, en retournant à cette phrase, que l'invitation au bal a été lancée par la cadette, tandis que c'est l'aînée qui a fait suivre la réponse de Cendrillon d'une remarque cinglante. Comme dans la routine du « good cop/bad cop », les rôles sont divisés pour éveiller la confiance, mais la dualité est artificielle puisque la gentillesse n'agit toujours que comme marchepied vers l'obtention d'un objet

---

[122] *Ibid*., p. 209; la citation de Hench est tirée des Walt Disney Archives.

[123] Charles Perrault, « Cendrillon », *op. cit.,* p. 172.

[124] *Ibid*., p. 171.

commun. Dans le « Aschenputtel » des frères Grimm et dans la plupart des autres versions traditionnelles, la marâtre cherche à donner l'impression qu'elle agit pour le bien de sa belle-fille, laissant miroiter des espoirs qu'elle sait vains :

> Alors la jeune fille alla porter le plat à sa marâtre, elle était joyeuse et croyait que maintenant elle aurait le droit d'accompagner les autres à la noce. Mais elle lui dit : « Non, Cendrillon, tu n'as pas d'habits et tu ne sais pas danser : on ne ferait que se moquer de toi. » Comme Cendrillon pleurait, elle lui dit : « Si tu peux débarrasser de la cendre deux plats de lentilles en une heure, tu viendras avec nous », et elle pensait : « Jamais elle ne le pourra[125]. »

Sur ce plan, Disney a opté pour le modèle des frères Grimm, en proposant deux sœurs parfaitement interchangeables et une Lady Tremaine dont les paroles semblent parfois empreintes de bonté, mais dont les yeux verts au regard mesquin ne laissent pour le spectateur aucune ambiguïté sur les véritables intentions. À travers l'image et les points de vue choisis, on comprend que la naïve Cinderella est piégée, grâce à une esthétique qui évoque bien le genre cinématographique prisé à l'époque :

> [W]hat lies beneath the sub-text of Cinderella is its parallels with *film noir*; its darkened mirror reflection of reality, with heroines locked into a nightmare role of passivity. […] The use of stairs and shadows reminds us of the trapped heroine in *The Spiral Staircase* (1945). The nightmare of Cinderella's subservient position is also expressed dramatically through medium close shots when the ugly sisters attack her and destroy the dress that the mice have made for her. This is followed by an equally startling use of light and dark as the heroine runs sobbing away into the darkness and out into the garden. Her isolation is expressed in design[126].

L'esthétique de *Cinderella* allie donc à la fois des éléments de l'expressionnisme allemand et des éléments du film noir, entre le très européen et le très étatsunien. Allan soulève par exemple que la relation entre Cinderella et Lady Tremaine rappelle beaucoup l'opposition entre Mrs De Winter et Mrs Danvers dans le *Rebecca* d'Alfred Hitchcock (1940) : non seulement la posture, les vêtements et les mouvements des

---

[125] Grimm, « Cendrillon », *op. cit.,* p. 91.

[126] Robin Allan, *Walt Disney and Europe*, p. 210.

personnages sont similaires, mais la voix et l'apparence de Cinderella évoquent celles de Joan Fontaine, qui joue Mrs De Winter, tandis que la voix de Lady Tremaine ressemble à celle de Judith Anderson incarnant Mrs Danvers[127].

En réalité, Disney s'inspirait très fréquemment d'actrices américaines pour concevoir ses personnages. On a dit plus tôt que Pickford, Gaynor et Temple avaient inspiré Snow White. Il faut ajouter que sa marâtre, dont Disney « voulait qu'elle soit un mélange de Lady Macbeth et du Grand Méchant Loup », emprunte quant à elle les traits de Joan Crawford, « qui lutte contre l'âge à l'aide de cosmétiques, […] conforme à la tradition des sorcières de la mythologie et des contes européens, à commencer par Circé[128] ». Crawford a en effet trente-trois ans quand paraît le film, huit ans de trop pour être une véritable « star »[129], et constitue un modèle parfait pour une reine qui désespère de vieillir et de devoir renoncer à une beauté qui jusque-là avait été inégalée. Le prince, quant à lui, est un mélange de Douglas Fairbanks et de Leslie Howard[130] — certes, ces derniers ont respectivement cinquante-quatre et quarante et un ans, mais les stars masculines de l'époque peuvent « non vieillir, mais mûrir pour atteindre l'âge séducteur idéal[131] ».

Bien que les personnages de *Cinderella* rappellent ceux de *Rebecca*, c'est surtout dans *Snow White and the Seven Dwarfs* qu'on voit une telle influence d'actrices et d'acteurs de chair. Allan remarque que le principal modèle de Cinderella est en fait Snow White[132], ce qui est vrai aussi pour Aurora : Disney a créé avec sa Blanche Neige un

---

[127] *Ibid*.

[128] Robin Allan, « Les sources européennes de Disney », *op. cit.,* p. 144.

[129] Edgar Morin constate en effet qu' « au cinéma, avant 1940, l'âge moyen des stars féminines était de 20-25 ans à Hollywood ». Edgar Morin, *Les stars, op. cit.,* p. 44.

[130] Bruno Girveau, « Littérature et cinéma chez Walt Disney », *op. cit.,* p. 198.

[131] Edgar Morin, *Les stars, op. cit.,* p. 44-45.

[132] Robin Allan, *Walt Disney and Europe, op. cit.,* p. 209.

personnage que son public souhaite revoir, et il semble que moins il s'en éloigne, plus le succès soit au rendez-vous. C'est là un autre risque de la resémantisation qu'il fait du conte merveilleux : comme Perrault, dont les contes « Les fées », « Peau d'Âne » et « Cendrillon » présentent bon nombre d'analogies, Disney tombe, avec ses contes de fées filmiques, dans le piège de la circularité — qui était évité lorsque les contes, sous leur forme orale, étaient constamment altérés. Toutefois, le public se montre critique dès qu'il y a écart avec le modèle attendu. Ainsi, le fait que *Sleeping Beauty* présente une Aurora qui dérive de Cinderella, trois bonnes fées copiées sur la marraine du film précédent, un prince presque identique aux deux autres et une Maleficent qui a toutes les caractéristiques de Lady Tremaine et de la reine de *Snow White* n'a pas empêché qu'on le taxe de snobisme du fait de son esthétique, qui s'éloignait de celle à laquelle on était habitué.

À un moment où la plupart des grands noms associés à la plastique des longs-métrages (Mary Blair, notamment, qui était derrière *Cinderella*) avaient quitté son studio et où il accordait de moins en moins d'attention à ses films, se tournant plutôt vers Disneyland et l'émission télévisée éponyme, Walt Disney a choisi de confier les arrière-plans de *Sleeping Beauty* à Eyvind Earle, qui n'avait jusque-là travaillé pour les studios qu'à titre de pigiste mais dont il admirait beaucoup le talent[133]. Les sources d'inspiration dont Earle se réclamait étaient toutefois inhabituelles et s'écartaient des traditionnels Doré, Rackham, Vogel, Wood et Berton :

> "I wanted," said Earle, "stylised, simplified Gothic, a medieval tapestry out of the surface wherever possible… Everything from the foreground to the far distance is in focus. That gives you more depth ». It also gives the viewer an unfocused visual viewpoint, so that the eye is free to wander over the huge Technirama surface, all of which is filled with crisp detail, whatever action is taking place[134].

---

[133] *Ibid.,* p. 232.

[134] *Ibid*., p. 233.

L'influence des *Très riches heures du Duc de Berry* (figure 5.7), livre d'heures auquel ont travaillé de nombreux peintres au XV^e^ siècle, est indéniable, en ce qui concerne tant les arrière-plans que le château. Les autres sources d'inspiration de Earle sont aussi principalement européennes : Jan van Eyck (peintre flamand du XV^e^ siècle), Albrecht Dürer (peintre allemand du XVI^e^ siècle) et les primitifs italiens, qui mêlent aux XI^e^ et XII^e^ siècles un style italo-byzantin à un gothique français [135]. Ces influences

Figure 4.7 Anonyme (œuvre collective), enluminure du calendrier des *Très riches heures du duc de Berry* pour septembre, 1410-1486.

[135] *Ibid*.

principalement médiévales laissent voir une conception de la perspective qui ne correspond pas à celle à laquelle le XX^e siècle occidental est habitué depuis longtemps, ce qui explique en partie que le public, après avoir acclamé *Cinderella*, ait boudé *Sleeping Beauty,* qu'il jugeait trop prétentieux[136]. Du reste, comme les arrière-plans influençaient toute la plastique du film et qu'Earle recevait l'entière adhésion de Walt, l'ensemble des animateurs a dû se plier à son style[137], rejetant en partie les caractéristiques qui orientent normalement la rhétorique disneyenne et que nous décrirons bientôt. Les personnages et animaux sont conséquemment devenus plus angulaires pour se fondre dans cette tapisserie, ce qui entravait l'illusion du mouvement.

Sleeping Beauty, sur le plan stylistique, détonne donc parmi les longs-métrages de Disney. Il y a certes un charme à cette innovation, mais Robin Allan y voit un moment où les studios vont trop loin dans leur désir d'inclure des références européennes au sein de leurs films, et finissent par y recourir superficiellement plutôt que de réellement s'en inspirer :

> [T]he European heritage is completely absorbed into the new culture through animation. The picture book quality of the early features was developed through the work of living European artists; but the complexity of the earlier features, and in particular *Snow White and the Seven Dwarfs, Pinocchio* and *Fantasia*, had gone. The European references were now tacked on as decorative devices; the desire to create a new style, admirable in itself, failed through a misunderstanding of the capabilities of the medium, an attempt to reclothe an old shape[138].

Il n'y a plus tout à fait d'amalgame entre les cultures européenne et américaine, mais plutôt un désir de *faire* européen, en calquant certains lieux communs. Le Moyen Âge, que les États-Unis n'ont pas connu, n'est pas le moindre de ces topoï, et le désir de lui conférer une forte place au sein du film n'est sans doute pas qu'une lubie d'Eyvind

---

[136] Bruno Girveau, « La nostalgie bâtisseuse. Architecture et décor chez Disney », collectif, *Il était une fois Walt Disney, op. cit.,* p. 210.

[137] Robin Allan, *Disney and Europe, op. cit.,* p. 233.

[138] Robin Allan, *op. cit.,* p. 236.

Earle : on se souvient qu'à un moment du scénario, le prince Philippe exhorte son père à se moderniser, car « this is the XIVth Century, now ». Or, la transposition du conte merveilleux au sein de l'époque médiévale est problématique, puisqu'elle l'empêche de se situer hors du temps.

Ce sont sans doute en grande partie les personnages (princesses, princes, rois et fées) qui donnent l'illusion que les histoires merveilleuses se passent au Moyen Âge, à l'instar de la légende arthurienne, mais la conception qu'on a du motif du château contribue aussi à cette association. Ni dans « La Belle au bois dormant » de Perrault, ni dans le « Dornröschen » des frères Grimm on ne fournit de description de l'extérieur du château, sinon pour indiquer qu'il a des tours[139]. Dans un univers merveilleux, toutes les représentations étaient donc possibles au moment de l'adaptation filmique du conte, mais le château de la Belle au bois dormant, dont il était déjà prévu qu'il devienne le centre névralgique de Disneyland, agit encore comme un rappel du Moyen Âge de par ses sources d'inspiration. On y reconnaît aisément celui qui apparaît dans *Les très riches heures du Duc de Berry*, mais aussi le château de Neuschwanstein qu'a fait construire Louis II de Bavière, et qui devait donner l'illusion d'un vieux château médiéval[140]. Dans la même veine, le château de Pierrefonds — construit au XIX^{e} siècle comme celui de Neuschwanstein dans la perspective de recréer le château du Duc d'Orléans, bâti au XIV^{e} siècle — a aussi servi de modèle au château de *Sleeping Beauty*, et Eyvind Earle se serait fortement inspiré du film *Henry V* de Laurence Olivier (Royaume-Uni, 1944), dont l'histoire se déroule au XIV^{e} siècle[141]. Chaque brique du château qu'on aperçoit dans le film porte donc la marque du Moyen Âge plutôt que

---

[139] C'est une information qui est donnée explicitement chez Perrault (« La Belle au bois dormant », *op. cit.,* p. 134) et implicitement dans le conte des frères Grimm, qui fait mention d'une « enge Wendeltreppe » (un « étroit escalier en colimaçon ») (Grimm, « Dornröschen », *op. cit.,* p. 132).

[140] Bayerische Verwaltung der staatliche Schlösser, Gärten und Seen, « Idée et genèse », *Schloss Neuschwanstein*, en ligne : https://www.neuschwanstein.de/franz/idee/index.htm (page consultée le 28 août 2019).

[141] Bruno Girveau, « La nostalgie bâtisseuse », *op. cit.,* p. 234.

d'un merveilleux sans lieu ni moment. Ce qui peut de prime abord sembler un détail anodin prend une tout autre importance quand on considère, comme Bruno Girveau, que « dans un incroyable renversement des influences, [pour] quiconque aujourd'hui tente d'évoquer l'image d'un château, supplantant et effaçant tous ses ancêtres prestigieux, c'est celui de *La Belle au bois dormant* qui s'impose à son esprit[142] ». C'est vrai pour le motif du château; ce l'est aussi pour l'esthétique du conte merveilleux en général.

4.5 L'ESTHÉTIQUE DISNEYENNE

Lorsque Bruno Girveau mentionne qu'on ne peut plus aujourd'hui penser à un château sans que survienne à l'esprit le modèle imposé par Disney, on perçoit dans son ton une certaine déférence. Pourtant, autant ce phénomène autorise l'admiration, autant il suscite l'inquiétude, et Jack Zipes, l'un des rares chercheurs à avoir consacré une étude d'envergure au conte de fées filmique, est plutôt de ceux qui s'inquiètent du caractère quelque peu hégémonique de la rhétorique disneyenne. Selon lui, « Disney tried to set the boundaries in cement » :

> With the production of the cel or hand-drawn animated films, *Snow White and the Seven Dwarfs* […], *Cinderella* […], and *Sleeping Beauty* […], Disney sought to solidify the mode adaptation classical fairy tales and transform it into a special copyrighted formula that signaled a curse for fairy-tale experimentation with feature films. Fortunately, though other producers have fallen victim to this curse in trying to imitate the Disney aesthetic and ideology, the curse has largely only damaged the minds and imaginations of artists within the Disney corporation itself[143].

Il est indéniable que Disney a imposé un modèle en animation de contes merveilleux avec ses longs-métrages, mais nous croyons que Zipes fait ici deux erreurs. La première, c'est de voir une *intentionnalité* (« tried to », « sought to », « copyrighted formula »,

---

[142] *Ibid*.

[143] Jack Zipes, *The Enchanted Screen. The Unknown History of Fairy-Tales Films,* New York, Routledge, 2011, 435 p.

« curse ») dans la manière dont Disney a imposé son modèle. Il est vrai que Walt Disney laissait assez peu de latitude artistique à ses animateurs, dont il exigeait qu'ils s'en tiennent à une esthétique prédéfinie. Toutefois, loin d'être le magnat des affaires que semble imaginer Zipes, il était d'abord et avant tout un artiste et un rêveur, qui s'occupait assez peu de ce que faisaient les autres, réinvestissait chaque sou dans de nouveaux projets que les banquiers considéraient irréalisables et ne tenait qu'à conserver sa propre liberté d'action. La deuxième erreur de Zipes, c'est de croire que ce qu'il désigne comme une « curse » n'a touché que les artistes des Walt Disney Studios. Encore dans un recueil de contes édité à Paris en 2004, on trouve pour illustrer « La Belle au bois dormant » une représentation de la méchante fée qui reprend les traits principaux de celle de Disney : vêtements noir et violet, visage angulaire et cornes de bouc[144]. De façon générale, le conte et le recueil semblent vouloir récuser l'influence de Disney, et le fait que cette similarité y surgisse ainsi montre que les modèles imposés par Disney sont si ancrés dans les esprits qu'ils se manifestent parfois même sous la plume d'artistes dont les intentions étaient pourtant de créer une nouvelle iconographie. C'est ce qui fait dire à Geneviève Djénati, dans sa *Psychanalyse des dessins animés*, que « le phénomène Walt Disney est certainement l'archétype de l'uniformisation de la représentation[145] » — mais de *quelle* représentation?

Lorsque Djénati parle du « phénomène Walt Disney », elle fait référence à ce qui est plutôt désigné chez Janet Wasko comme le *Classic Disney*, c'est-à-dire les produits auxquels la plupart des gens pensent d'emblée lorsqu'ils entendent le nom de l'entreprise[146]. Ainsi, des films comme *Pulp Fiction* (1994), *Scream* (1996) et *Armageddon* (1998), bien qu'ils soient produits par Disney, ne font pas partie du

---

[144] Charles Perrault, illustré par Anne Wilsdorf, « La Belle au bois dormant », collectif, *Mon premier Larousse des contes,* Paris, Larousse, 2004, p. 69.

[145] Geneviève Djénati, *Psychanalyse des dessins animés,* Paris, L'archipel, 2001, p. 143.

[146] Janet Wasko, *Understanding Disney. The Manufacture of Fantasy,* Cambridge, Polity Press, 2001, p. 110.

Classic Disney, pas plus que les premiers courts-métrages. Le style apparaît graduellement dans les années 1930, avec des films comme *Flowers and Trees* et *Three Little Pigs*, qui préfigurent la matière des longs-métrages à la fois dans leur style et dans leurs thèmes : il s'agit de scénarios légers et divertissants, cohérents, avec un début et une fin, qui mettent en valeur les prouesses techniques de Disney sur les plans visuel et sonore, mais ne se limitent pas à cet aspect[147]. C'est seulement lorsque les studios ont atteint une certaine maîtrise de ce style qu'ils se risquent aux longs-métrages, dont la perspective provoque d'emblée deux critiques qu'il faudra démentir : d'une part, on présume que le public se lassera rapidement d'un long film d'animation, le genre se résumant généralement à une suite de gags liés par une faible logique narrative; d'autre part, on croit que les couleurs vives fatigueront rapidement les yeux compte tenu de leur charge lumineuse[148]. Dans le premier cas, il s'agit de renforcer le sentiment d'identification du spectateur aux personnages principaux pour qu'il accepte de porter son attention sur l'écran pendant plus d'une heure, art que Disney maîtrise grâce à *Three Little Pigs*, avec lequel on a compris que « ce n'était pas l'apparence d'un personnage mais sa manière de bouger qui déterminait sa personnalité[149] ». Pour cette raison, on développe pour *Snow White and the Seven Dwarfs* une technique répondant à l'impératif selon lequel

> each character need[s] his own personality, a way of gesturing consistent with his appearance and psychology, and a body with properly located bones, muscles and joints. No longer pure graphics, animation ha[s] become a real world in caricature, which obey[s] logical laws[150].

---

[147] *Ibid.,* p. 111.

[148] Richard Schickel, *op. cit., p.* 217.

[149] Charles Solomon, « La formation des artistes Disney : Don Graham et la Chouinard Art School », collectif, *Il était une fois Walt Disney, op. cit.,* p. 90.

[150] Giannalberto Bendazzi, *Cartoons. One Hundred Years of Cinema Animation*, traduit de l'italien par Anna Taraboletti-Segre, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1994, p. 65.

Il ne s'agit pas pour autant d'essayer de reproduire des corps d'êtres humains réels, et, à l'instar de Walt Disney, Don Graham, qui enseignait l'art aux animateurs des studios et a fortement contribué à la recherche en animation, condamnait la rotoscopie, un procédé selon lequel on filmait un acteur pour calquer ses formes sur cellulo :

> D'un côté il y a l'animation, qui est une caricature animée, et de l'autre il y a le rotoscope, qui est un mensonge par rapport à la caricature […]. Le rotoscope est une béquille et, de quelque manière qu'on voie les choses, sa raison d'être est que les dessinateurs des studios sont médiocres. À partir du moment où une béquille, quelle qu'elle soit, est introduite dans la création, à partir du moment où un artiste pense qu'il existe un moyen mécanique de faire le travail à la place de l'artiste, la création se dégrade, ou bien c'est l'artiste qui se dégrade, parce qu'il n'existe aucun moyen possible qui puisse imiter la caricature. La caricature doit être l'expression d'un artiste. Elle ne peut être réalisée mécaniquement[151].

Malgré le désir de l'entreprise de garder le secret, il est en fait aujourd'hui connu que Disney a eu recours au rotoscope pour animer le prince, qui posait des difficultés particulières, et même, à certains moments, Snow White[152], mais le fait que les animateurs se soient rapidement débarrassés de cet expédient montre qu'il ne servait pas le style auquel ils aspiraient. L'aspect « caricatural » du cinéma d'animation est donc parfaitement assumé chez Disney, y compris pour les protagonistes et leurs princes, pour lesquels on a recours à un style presque académique (notamment pour les tissus). Il semble y avoir déjà chez Graham et Walt Disney l'intuition que théorisera Scott McCloud selon laquelle plus les traits d'un personnage sont élémentaires — qualité qui n'a rien à voir avec la facilité —, plus l'identification est réussie.

Pour ce qui est de l'idée selon laquelle l'exposition prolongée aux couleurs vives lasserait les yeux, en 1935, une projection bout à bout de plusieurs de ses courts-métrages à Paris (une pratique alors inexistante aux États-Unis) convainc Walt Disney

---

[151] Charles Solomon, « La formation des artistes Disney : Don Graham et la Chouinard Art School », *op. cit.,* p. 80. Solomon ne mentionne pas la source originale de la citation.

[152] Richard Schickel, *op. cit.,* p. 218.

qu'elle est erronée[153]. Néanmoins, n'ignorant pas tout à fait cette critique, les studios se font un devoir de suivre les directives établies en 1935 par Natalie Kalmus, directrice du Technicolor Advisory Service : les couleurs devraient être en conformité avec celles qu'on retrouve dans le monde réel, suivre les conventions établies en matière d'harmonie, de contrastes et de connotations culturelles et, enfin, être narrativisées de manière à ne pas créer de rupture dans les attentes des spectateurs[154]. Ces règles, que l'on pourrait de prime abord juger simplistes, sont à la base d'une technique de coloration des dessins animés qui s'impose encore de nos jours, et dont les effets ne sont pas négligeables vu la notoriété des films d'animation de Disney sur la scène internationale : les « standards conventionnels établis » que mentionne Kalmut sont ceux qui s'appliquent au modèle étatsunien, et l'exportation de ces normes en vient à modifier les connotations culturelles associées aux couleurs dans le reste du monde, notamment au Japon, qui se démarque aussi dans le milieu du cinéma d'animation. Dans les recommandations de Technicolor, on constate d'ailleurs une particularité qui a vite fait de s'imposer : le dessin ne doit pas viser le réalisme, mais plutôt l'harmonie des couleurs. Pour cette raison, Disney privilégie les couleurs froides pour les décors, de même que les teintes pastel afin d'éviter l'effet de distraction que posent pour l'œil les couleurs éclatantes[155]. Comme l'objectif du studio est que chaque personnage suscite chez les spectateurs autant de sympathie qu'un acteur en chair et en os, on utilise des couleurs pâles pour l'arrière-plan, tandis que les couleurs vives sont réservées aux protagonistes de manière à leur conférer plus de personnalité. C'est d'ailleurs ce qui explique que les gros plans soient limités au visage, plus sombre, des marâtres et de la fée Maleficent : « Disney animators […] mention that color reduced the number of close-ups they could use, because close-ups flatten the image with their large expanses

---

[153] Bruno Girveau, « Walt Disney au musée? », *op. cit*., p. 20-22.

[154] Richard Neupert, « Painting a Plausible World. Disney's Color Prototype », Eric Smoodin (dir.), *Disney Discourse. Producing The Magic Kingdom,* New York, Routledge/American Film Institute, 1994, p. 111.

[155] *Ibid*., p. 111-112.

of color[156] ». Ainsi, même si le gros plan permet d'atténuer la distance empathique entre le personnage principal et le spectateur, les studios Disney préfèrent l'éviter pour que ce dernier ne soit pas distrait par la soudaine luminosité de l'écran. Cela introduit une distinction du genre filmique non seulement avec la littérature, mais aussi avec le médium pictural, puisque l'illustration, telle qu'on la retrouve dans les albums imagés, par exemple, n'est pas soumise aux mêmes normes que le dessin animé.

Cette luminosité, créée artificiellement par le choix des couleurs, on pourrait la comparer à l'éclairage dans les comédies étatsuniennes. Marcel Jean explique que, lorsqu'il est « abondant et dédramatisé, [l'éclairage] évoque le bien-être confortable du mode de vie américain [et] prédispose donc le spectateur au divertissement[157] ». L'auteur ajoute que, chez Disney, pour créer une telle prédisposition, « le mouvement et les traits éliminent toutes les aspérités pour ainsi mieux emporter l'adhésion du spectateur[158] ». Ainsi, les rondeurs et les courbes priment sur les angles et les lignes droites, et le mouvement même de l'animation est caractérisé par ce qu'on appelle le style en « o », une technique longuement travaillée par les animateurs lors de la production de *Snow White and the Seven Dwarfs*. Ce style, dit Jean,

> est d'abord une certaine idée du mouvement. Un mouvement arrondi et élégant, mouvement tournoyant et ininterrompu, mouvement spirale qui hypnotise, mouvement dénué de toute brusquerie qui enivre à la façon d'une valse. […] Tout converge vers une forme d'harmonie affectée qui vise à rendre le spectateur détendu et disponible[159].

La comparaison avec la valse n'est pas anodine : pour favoriser l'acquisition de cette technique chez les dessinateurs, on fait venir dans les studios des danseurs expérimentés, que les artistes doivent observer avant de reproduire sur papier le souvenir qu'ils gardent du mouvement. Il ne s'agit pas de donner lieu à une

---

[156] *Ibid*., p. 112.

[157] Marcel Jean, *op. cit.,* p. 42.

[158] *Ibid*.

[159] *Ibid*., p. 24.

reproduction réaliste de la scène, des corps, mais plutôt à une *illusion* du mouvement qui soit crédible. Par exemple, c'est à partir de ces séances d'observation que les animateurs comprennent que les mains sont parfois plus vraisemblables — et surtout plus faciles à dessiner — avec quatre doigts qu'avec cinq.

De même, le réalisme des animaux ne compte pas autant que leur « mignonnerie », et la rondeur est de mise pour recréer ce caractère. Selon Richard Schickel, cette particularité se serait même amplifiée au fil des ans, démentant un mythe lié aux premières techniques d'animation :

> In the early days of animation it was believed that circular forms were the only ones that could be successfully animated. The Disney studio did much to disprove this theory but somehow clung to it when drawing the smaller animals – chipmunks, squirrels, rabbits and so on. If anything, they grew rounder and softer and therefore cuter as the years wore on. At first glance they were natural representations, but over the course of a long film it became clear that the true intention of the artist was easy adorability[160].

Un regard sur les formes des animaux nous permet d'observer facilement cette particularité, que l'on retrouve aussi pour distinguer aisément les bons des méchants. Ainsi, on observe que les adjuvants sont construits tout en rondeurs alors que les antagonistes ont des traits extrêmement anguleux. Ce schème introduit dans l'esprit du spectateur une association manichéenne qui permet de tirer rapidement des conclusions sur les caractéristiques principales de chaque personnage, de sorte que la simple présence de courbes, celles qui forment les petites bêtes par exemple, se fait immédiatement rassurante. Schickel explique ainsi comment les animaux apparaissent dans l'image dès que les tensions se font sentir :

> Their use in the typical Disney film was always to reduce dramatic tension at any point where it excessively threatened audience sensibility. In *Snow White*, for instance, the gathering of the little creatures around the exhausted figure of the girl, after her frightened dash through the woods, assuages not only her alarm but that of the audience as well. Later on, the animals join the dwarfs in their attempt to rescue Snow White from

[160] Richard Schickel, *op. cit*., p. 177.

> her wicked stepmother, and their gamboling presence on the mission serves to reassure, even to provide a few small laughs, despite the desperate urgency of the situation[161].

Les bêtes seront aussi présentes dans l'un des derniers plans, lors des funérailles de Blanche Neige, pour diminuer l'effet dramatique. Mais un aspect frappe l'esprit dans la dernière scène dont parle Schickel, où les animaux vont chercher les nains dans l'espoir qu'ils sauvent la fillette : si leur présence à l'écran permet d'atténuer la tension, la musique du même passage, au contraire, sert à l'amplifier.

4.6 LES EFFETS MUSICAUX ET SONORES

L'analyse des transformations formelles qui prennent part à la resémantisation du conte merveilleux par Disney ne peut tenir compte que de l'imagerie, car le film est sonore tout autant que graphique. En cela, il rejoint un peu le conte oral traditionnel : un maximum de sens sont sollicités chez le destinataire lorsqu'il reçoit le conte, et cette sursollicitation contribue à ce qu'il se sente pleinement transporté par la fiction qui s'offre à lui. Le cinéma, à la différence de l'heure du conte, n'autorise toutefois aucune interaction réelle entre le conteur et l'auditeur; seul le film possède une voix, et il restera de glace devant les remarques et questions de celui auquel il s'adresse — ce que le conteur aura bien du mal à faire. Toutefois, pour Edgar Morin, cette discussion à sens unique n'enraye pas la participation du spectateur, au contraire :

> Le film porte en lui l'équivalent d'un amorceur ou d'un déclencheur de participation qui en mime à l'avance les effets. Dans la mesure donc où il fait pour le compte du spectateur toute une partie de sa besogne psychique, il le satisfait à un minimum de frais. Il fait le travail d'une machine à sentir auxiliaire. Il motorise la participation. Il est une *machine* de projection-identification. Le propre de toute machine, sans vouloir jouer sur les mots, est de mâcher le travail de l'homme. D'où la passivité du public de cinéma, dont nous nous garderons de gémir. Certainement, il y a passivité dans ce sens que le cinéma ouvre sans cesse les canalisations où la participation n'a qu'à s'engouffrer. Mais en fin de

[161] *Ibid.*

> compte, la trombe irrigante vient du spectateur, elle est en lui. Sans elle, le film est inintelligible, incohérente succession d'images, puzzle d'ombres et de lumières[162].

Le film parle donc au spectateur sans que ce dernier puisse lui répondre, mais il y a justement là quelque chose qui force un travail de réflexion. Alors que l'auditeur du conte oral peut demander au conteur de revenir en arrière, de répéter ou d'expliciter un détail, de répondre à une question dont la réponse n'a aucune incidence sur le récit, le spectateur filmique doit être pleinement attentif à ce qui se déroule devant lui pour saisir ce qui se dégage des images, des paroles, des intonations et des pièces musicales qui lui sont données à voir et à entendre. On l'a vu avec Metz, ce travail se fait en grande partie sans qu'il y pense, puisque celui qui regarde un film a compris qu'il doit rejeter un certain nombre de détails pour aller à l'essentiel. Néanmoins, la trame musicale, qui se laisse pourtant facilement oublier pour créer des ambiances en jouant sur l'inconscient, opère un rôle crucial dans la « machine de projection-identification » :

> [L]es machinations de la mise en scène appellent et colorent l'émotion. Les machinations de la kinesthésie se précipitent sur la cœnesthésie pour la mobiliser. Les machinations de l'intensité affective tendent à engloutir réciproquement le spectateur dans le film et le film dans le spectateur.
>
> La musique de film résume à elle seule tous ces processus et ces effets. Elle est, par sa nature même, kinesthésie — matière affective en mouvement. Elle enveloppe, imbibe l'âme. Ses moments d'intensité ont une certaine équivalence avec le gros plan et y coïncident souvent. Elle détermine le ton affectif, donne le la, souligne d'un trait (bien gros) l'émotion et l'action. […] Ainsi, à la fois kinesthésie (mouvement) et cœnesthésie (subjectivité, affectivité), elle fait le joint entre le film et le spectateur, elle s'ajoute de tout son élan, elle ajoute tout son liant, ses effluves, son protoplasma sonore, à la grande participation[163].

La musique participe donc au potentiel onirique du film, qui berce le spectateur et le transporte entièrement dans un monde autre. Avec l'image projetée sur l'écran, elle contribue à créer une frontière analogue à l'« il était une fois » du conte qui vise à

---

[162] Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire, op. cit.,* p. 107-108.

[163] *Ibid*., p. 107.

indiquer au destinataire que, pour une brève période de temps, il met sa propre vie de côté.

Selon Sébastien Roffat, qui a travaillé sur la propagande dans le cinéma d'animation, « le point faible du dessin animé est l'irréalité et [...] tout doit être utilisé au maximum »; dans cette perspective, la musique serait « un excellent facteur d'illusion[164] ». On a vu que l'irréalité du dessin animé n'était pas nécessairement un point faible, puisque l'approximation des traits et l'absence d'un acteur derrière le personnage contribuaient justement à l'identification du spectateur. Roffat a toutefois raison de dire que la musique est un excellent facteur d'illusion, et Disney, qui dans ses débuts a toujours à cœur d'exploiter toutes les ressources dont la technologie lui permet de disposer, est parmi les premiers à en tirer profit. Rappelons que, lorsque paraît en 1927 le premier film sonore, *The Jazz Singer*, deux courts-métrages mettant en scène la nouvelle création des studios, Mickey Mouse, sont déjà prêts pour la diffusion, et l'entreprise décide de les mettre de côté, arguant que l'ère du muet est révolue : elle crée plutôt *Steamboat Willie*, dont le récit est conçu pour mettre en valeur la trame sonore[165]. À cette époque, le dessin animé a un atout que la prise de vues réelles n'a pas, puisqu'il est le premier à parvenir à une synchronisation parfaite avec l'image[166]. Disney exploite cette force et, rapidement, « far from being a simple accompaniment, the music became in the Disney studio product an almost equal partner with the visual imagery, the sound effects and the dialogue in creating the total effect of the film[167] ». Les efforts de ce

---

[164] Sébastien Roffat, *Animation et propagande. Les dessins animés pendant la Seconde Guerre mondiale,* Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2005, p. 169.

[165] Richard Schickel, *op. cit.,* p. 120.

[166] Jason Lapeyre, *op. cit.* p. 3.

[167] Richard Schickel, *op. cit., p.* 120.

côté sont tels que, dans le cas de *Snow White*, pas moins de vingt-cinq pièces sont composées, dont seulement huit sont retenues[168].

Évidemment, l'ajout du son au conte ne présuppose pas seulement l'adjonction de pièces musicales, mais aussi la nécessité d'attribuer une voix à chaque personnage, ce qui contribue à leur conférer une personnalité. Ainsi, les personnages caricaturaux (les nains dans *Snow White*; les souris et, plus encore, les demi-sœurs dans *Cinderella;* les fées et les rois dans *Sleeping Beauty*) auront des voix caractéristiques d'un trait identitaire exacerbé (rauques, éraillées, nasillardes, chevrotantes, plaintives, etc.). Les voix des protagonistes seront certes plus réalistes, mais encore une fois ancrées dans un manichéisme déterminant : douces chez les princesses, graves chez les antagonistes et suaves chez les princes. En outre, alors que la mode d'aujourd'hui consiste à octroyer les contrats de doublage à des célébrités[169], Disney a plutôt privilégié pour ses premières princesses des voix qui ne seraient pas connues : Adriana Caselotti pour *Snow White*, Ilene Woods pour *Cinderella* et Mary Costa pour *Sleeping Beauty*. Si Woods avait cumulé une certaine expérience à la radio avant de travailler pour Disney, les deux autres étaient parfaitement inconnues, et leur situation n'a pas changé après la sortie du film. Dans le cas de *Snow White*, la voxographie n'était d'ailleurs pas créditée à la fin du film, un anonymat qui permet de ne pas corrompre, dans l'esprit du destinataire, l'image d'une Blanche Neige qui n'est que personnage intemporel.

L'ajout du son joue sur la narrativité un rôle aussi important que l'image : alors qu'une part de la description passe par la monstration, une autre passe par la sonorisation. Impossible, cela dit, de montrer des chevaux, des cloches, des trompettes, des oiseaux ou une soupe qu'on avale sans les faire entendre du même coup. Les paroles rapportées

---

[168] Harry Arends (réal.), *Still the Fairest of Them All. The Making of* Snow White And the Seven Dwarfs*,* États-Unis, Buena Vista Home Entertainment/TV is OK productions, 2001, min. 16:35-16:55.

[169] Chez Disney, on pense par exemple à Mandy Moore pour Rapunzel dans *Tangled* (2010) ou à Oprah Winfrey pour la mère de Tiana dans *The Princess and the Frog* (2009).

deviennent aussi beaucoup plus nombreuses, et permettent de faire passer par le dialogue une information qui pourrait difficilement être transmise par la monstration. Cinderella, par exemple, se confie abondamment aux animaux qui l'accompagnent dans ses tâches quotidiennes : par la voie de ces conversations, on est informé de ses rêves, de ses frustrations et de ses peurs, là où le texte de Perrault ne mentionne que des pleurs au moment d'aller au bal. Il s'agit d'un glissement sémantique important, puisque le conte est censé faire l'économie du portrait psychologique des personnages. La Belle au bois dormant, Blanche Neige et Cendrillon sont destinées à être unidimensionnelles, puisqu'elles ne sont que des motifs dans une histoire aux termes simples, manichéens et universels. Dans le conte merveilleux, toute parole rapportée est essentielle. En échappant à cette règle, les adaptations filmiques de Disney enrichissent la personnalité des protagonistes — pas suffisamment, diront certains —, et ce faisant elles s'écartent encore un peu de l'essence du genre.

Enfin, si la multiplication des dialogues introduit un glissement sémantique sur le plan narratif, on doit aussi se questionner quant au potentiel narratif de la musique elle-même. Omniprésente dans les films de Disney, elle apparaît à la fois comme en filigrane, pour créer des ambiances — remplaçant ainsi, rappelons-nous, la fonction de cohésion de la description — et au premier plan, par des scènes qui évoquent la comédie musicale. Si Raphaël Baroni observe que la musique, « sujet sans fabula, signifiant sans signifié, forme sémiotique susceptible de susciter chez l'auditoire divers sentiments ou réserves, ne réf[ère], en dernier lieu, qu'à elle-même[170] », elle n'est pas totalement dépourvue de potentiel narratif pour autant. Certes, « privée du soutien linguistique, l'œuvre musicale n'est pas un récit, mais elle peut être un proto-récit[171] »,

---

[170] Raphaël Baroni, « Tensions et résolutions : musicalité de l'intrigue ou intrigue musicale? », *Cahiers de narratologie*, nº 21, 2011, p. 2. En ligne : http://narratologie.revues.org/6461 (page consultée le 28 août 2019).

[171] Jean-Jacques Nattiez, « La narrativisation de la musique. La musique : récit ou proto-récit? », *Cahiers de narratologie*, nº 21, 2011, p. 3. En ligne : http://narratologie.revues.org/6467 (page consultée le 28 août 2019).

grâce à la mise en place d'une série de *topoï* qui agissent comme métaphores figées d'ambiances et de sentiments qu'on leur a associés. Jean-Jacques Nattiez, dont les constats rejoignent ceux de Baroni, dit ainsi que

> [l]e « discours » musical s'inscrit dans le temps. Il est fait de répétitions, de rappels, de préparations, d'attentes, de résolutions. Si l'on est tenté de parler de récit musical, c'est à cause, non de son contenu intrinsèque et immanent, mais en raison des effets de l'organisation syntaxique de la musique, de la conduite narrative que commande la musique grâce aux jeux d'implications et de réalisations[172].

Comme les images mouvantes, et plus encore si elle se les adjoint, la musique contribue ainsi au sentiment d'identification du spectateur de cinéma, l'impliquant dans un parcours émotif qu'elle parvient à façonner par la création d'attentes et le suspense qui précède leur satisfaction. Dans les contes filmiques de Disney, le code sémiotique musical n'est jamais difficile à décoder : les arrangements dans lesquels il y a peu de tensions évoquent ou bien le plaisir, ou bien la romance, tandis que ceux qui sont faits de crescendo et de climax accompagnent une situation dramatique qui tient le spectateur en haleine. Dans une scène comme celle où Snow White cueille des fleurs et console un oisillon alors que le chasseur s'apprête à lever son poignard sur elle, les jeux de *fort/da* auxquels se livre la musique sont on ne peut plus flagrants : dès que l'image se sépare de la protagoniste pour montrer son bourreau, il y a crescendo; lorsqu'on revient à la protagoniste, decrescendo, et ainsi de suite jusqu'à ce que le point de vue du spectateur sur Snow White soit celui du chasseur, une plongée qui la montre déjà captive et qui s'accompagne du climax. De fait, l'ajout de ce système sémique n'introduit pas d'entorse à la règle voulant que les contes merveilleux soient manichéens. Toutefois, le retour d'une mélodie précise sert à renforcer un des aspects narratifs des contes disneyens, soit l'anticipation de la romance. Christian Metz, ayant sous doute en tête *Once Upon a Time in the West*, mentionne que

---

[172] *Ibid*.

> dans un film parlant où le héros, entre autres particularités diégétiques, a l'habitude de siffler les premières mesures de telle mélodie — et à la seule condition que le fait ait été signalé au spectateur avec suffisamment de netteté au début du film —, la seule présence de cet air sur la bande sonore (en l'absence de toute présentation visuelle du héros) suffira à évoquer fort clairement l'ensemble du personnage dans un passage ultérieur du récit où le héros sera parti au loin, ou même disparu; et ce n'est pas sans de fortes connotations que le personnage sera ainsi désigné[173].

Dans les trois films de notre corpus, la mélodie qui fait retour est celle qui mentionne le rêve de romance de la protagoniste avec son prince : *I'm Wishing* pour Snow White, *A Dream is a Wish Your Heart Makes* pour Cinderella et *Once Upon a Dream* (*La grande valse villageoise* de Tchaïkovski) pour *Sleeping Beauty*. Dans les deux premiers cas, conformément à la condition que pose Metz pour que la connotation agisse, la chanson est chantée par la protagoniste dans la première scène du film; dans le troisième, elle apparaît dès le générique. Ainsi, quelques notes de la pièce suffisent, à plusieurs moments des trois films, à signifier que le récit se dirige vers le mariage, et que la protagoniste y pense sans cesse. Comme on l'a vu, il s'agit pourtant d'un des aspects du conte disneyen qui contrastent le plus avec le conte traditionnel : cette anticipation est le fait du roman grec, et non du merveilleux.

De plus, la musique composée par les studios Disney, au début du siècle, ne revenait pas qu'à l'intérieur d'un même film. *Who's Afraid of the Big Bad Wolf*, une comptine tirée de *Three Little Pigs*, s'est imposée en véritable hymne dans les États-Unis de Franklin D. Roosevelt[174]. *Whistle While You Work* et *Heigh-Ho* ont subi le même sort, grâce à leur rythme entraînant et à des paroles en phase avec les valeurs de l'époque — nous reviendrons sur cette particularité dans notre chapitre sur les transformations culturelles. Les chansons de *Snow White and the Seven Dwarfs* ont ainsi brisé ce qu'on appellerait au théâtre le « quatrième mur » pour se faire entendre sur toutes les stations

---

[173] Christian Metz, *op. cit.,* p. 112.

[174] Janet Wasko, *op. cit.,* p. 111.

de radio américaines en 1937[175], ce qui témoigne d'une forme d'ancrage du conte disneyen dans la réalité. En principe, « l'espace de la diégèse et celui de la salle (qui englobe le spectateur) sont incommensurables, aucun des deux n'inclut ni n'influence l'autre, tout se passe comme si une cloison invisible mais étanche les maintenait totalement isolés[176] »; or, Blanche Neige et les nains accompagnaient la population au travail ou dans ses tâches domestiques.

Encore aujourd'hui, les pièces musicales de Disney sont omniprésentes dans la variété de produits dérivés que propose l'entreprise, à commencer par Disneyland. Il en va de même de son imagerie, qui s'impose dans les poupées, les livres, les déguisements, et qui en vient à remplacer toute autre idéation qu'on pourrait se faire d'un personnage. L'exemple du château de *Sleeping Beauty* qui a remplacé dans l'esprit tous les autres châteaux n'est donc pas unique : le cas s'applique à nombre de modèles introduits par Disney, et qui se rencontrent en de multiples lieux du quotidien. Le merveilleux n'est plus utopie, mais hétérotopie.

---

[175] Bob Thomas, *Disney's Art of Animation. From Mickey Mouse to Beauty and the Beast,* New York, Hyperion, 1991, p. 143.

[176] A. Michotte van den Berck, « Le caractère de "réalité" des projections cinématographiques », *Revue internationale de filmologie*, t. I, n^{os} 3-4, octobre 1948, p. 256; cité chez Christian Metz, *op. cit.,* p. 20.

CHAPITRE V

LES TRANSFORMATIONS MATÉRIELLES

En matière d'animation, Disney a toujours su donner le ton à ses concurrents. Les studios commençaient à peine à faire leur place dans ce milieu restreint qu'ils imposaient déjà leur sceau de qualité : *Alice in Cartoonland* mêlait d'une ingénieuse façon le dessin animé et la prise de vues réelles, *Oswald the Lucky Rabbit* séduisait par la qualité de ses scénarios, et Mickey Mouse est arrivé comme une bombe dans le paysage de l'animation en y introduisant le son. Les studios ont ensuite été les premiers à recourir au Technicolor, puis à risquer le long-métrage animé en sol nord-américain. Il n'est donc pas étonnant qu'ils aient rapidement imposé leurs modèles : d'un point de vue artistique, ils étaient souvent le *seul* modèle. Ce qui étonne davantage, c'est qu'un siècle après la création de Laugh-O-Gramm, première bannière de Walt Disney, ce soit toujours la même entreprise qui impose ses modèles, et bien souvent les mêmes modèles. Alors que les productions d'Hanna Barbera (1957) — *The Flintstones, Yogi Bear, The Jetsons* — évoquent inévitablement un on-ne-sait-quoi de *vintage*, la Blanche Neige de Disney, née vingt ans auparavant, est toujours populaire auprès des enfants, qu'on sait pourtant très sujets aux phénomènes de mode[1]. Et que dire de Mickey, dont on ne connaît plus les dessins animés depuis longtemps — on s'outrerait

[1] À ce sujet, voir Pascale Ezan, « Le phénomène de collection comme outil marketing à destination des enfants », *Décisions Marketing,* nº 29, janvier-mars 2003, p. 47-56.

sans doute d'ailleurs de la mesquinerie de cette douce créature —, mais dont il est presque impossible de ne pas voir l'effigie au moins une fois par jour.

Si, jusqu'à maintenant, notre étude de la resémantisation des contes merveilleux par Disney s'était principalement concentrée sur *Snow White and the Seven Dwarfs, Cinderella* et *Sleeping Beauty*, si notre discours concernait presque uniquement les aspects artistiques de l'œuvre de Disney, il sera maintenant nécessaire d'élargir ce champ pour observer comment les traductions intersémiotiques opérées par Disney, loin de se limiter au passage de l'écrit au filmique, génèrent d'importants transferts sémiques et sémantiques en proposant une matérialisation presque omniprésente des contes merveilleux dans l'environnement.

Dans notre chapitre sur les transformations anthologiques, nous avons bien vu, à partir des travaux de Zipes et de Sperber, comment les contes s'étaient transmis avec le temps de manière épidémiologique, en répondant à certains facteurs : leur facilité de mémorisation, la pertinence de leur connaissance au sein du contexte, l'intérêt qu'on a à les communiquer, la récurrence de situations où leur connaissance est utile, la disponibilité de mémoires externes qui peuvent les contenir et, enfin, l'existence d'institutions consacrées à leur transmission[2]. Pour Sperber, les trois premiers de ces facteurs sont psychologiques; les trois derniers, écologiques. Si, à une certaine époque, la coprésence de ces six facteurs a pu paraître conjoncturelle, la ligne entre les deux types de facteurs paraît aujourd'hui bien virtuelle, dans le contexte économique que l'on connaît : après tout, il suffit de contrôler les facteurs écologiques pour influer sur les premiers. Disney a au fil du temps créé des mémoires externes (des films, des bandes sonores, des livres d'images) autour desquelles elle s'est constituée en institution qui, en transmettant ses produits, parvient à créer l'utilité de leur

[2] Dan Sperber, « Chapitre IV : L'épidémiologie des croyances » dans *La contagion des idées*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1996, p. 116. Voir notre chapitre II.

connaissance, dans la mesure où leur non-connaissance mène à une forme d'ostracisme [3] . La pertinence de leur connaissance et l'intérêt qu'on a à les communiquer sont ainsi liés directement au désir d'un sentiment d'appartenance au groupe, et la mémorisation est facilitée par une machine promotionnelle qui ramène constamment le produit à l'esprit en le déclinant sur une multitude de supports.

Les contes ont en eux-mêmes une matière qui fait appel à quelque chose de profondément ancré chez l'humain : l'espoir, le désir de justice, le désir de reconnaissance… Cette matière fait en sorte qu'ils ont circulé pendant longtemps sans que quiconque intervienne sur les conditions écologiques de leur diffusion. Les contes de Disney, toutefois, n'ont pas la même universalité : même s'ils reprennent en grande partie les schémas des contes merveilleux traditionnels dont ils s'inspirent, ils transmettent les valeurs de leur époque, de leur pays, et en portent les marques artistiques et les limites technologiques. S'ils circulent sans mal depuis 1937, c'est qu'ils sont mus par une machine bien rodée, dont chaque produit fini agit aussi comme engrenage. C'est le fonctionnement de cette machine qui retiendra notre attention dans ce chapitre, et il sera nécessaire, pour la comprendre, de jeter un regard sur Disney qui dépasse cette fois le contexte de création de *Snow White and the Seven Dwarfs, Cinderella* et *Sleeping Beauty* — ou plutôt, qui montre que ces trois titres ne renvoient pas qu'à des films, mais à tout un univers symbolique et physique qui est constamment en recréation. Nous verrons donc comment se déploie cet univers à travers notamment les produits dérivés et les parcs thématiques, principaux vecteurs de leur actualisation

[3] Pour illustrer ce phénomène chez les groupes d'enfants, Pascale Ezan prend l'exemple de la série *Harry Potter,* qui « a suscité un engouement tel que le fait de ne pas avoir lu ces livres est devenu une cause d'exclusion sociale »; à l'inverse, la connaissance d'un phénomène médiatique en vogue, qui passe principalement par l'exhibition de son matériel promotionnel, suscitera l'admiration des pairs : « [C]e n'est pas une classe d'objets qui est recherchée mais un concept qui fait référence à un univers. L'actualité représente un véritable vivier pour ce type de collections, [qui] suppose un caractère éphémère et se conçoit comme un phénomène de mode. […] La série n'est pas associée au jeu. En revanche, c'est la possession et surtout l'approbation du groupe qui est recherchée. […] Les enfants sont alors amenés à multiplier ces supports pour imiter leurs pairs et susciter l'envie. » Pascale Ezan, *op. cit*., p. 50.

physique dans notre monde. Auparavant toutefois, un passage par un des aspects les plus prégnants de la « disneyité », la synergie, sera de mise pour mettre en valeur le fait qu'aucun produit Disney ne peut être analysé en vase clos.

5.1 LA SYNERGIE ET LA THÉMATISATION : NÉCESSAIRES CLÉS DE L'UNIVERS DISNEYEN

Impossible, dans le champ des études sur Disney, de ne pas tomber sur le mot « synergie », ni d'y recourir : l'entreprise en entier est basée sur un enchevêtrement de secteurs dont les efforts rayonnent de façon prismatique sur chaque autre branche. Comme le dit Michael Real,

> [T]he encompassing Disney message creates an identifiable *universe of semantic meaning*. The semantics of Disney are conveyed through syntactic structures and issue in behavioral praxis, as in formal language system. This unity of meaning, more or less consistent in all Disney presentations, makes possible a generalization from Disneyland to other Disney media and messages and makes Disney an ideally self-contained illustration of mass-mediated culture[4].

Quand on entend le nom de l'entreprise, c'est bien sûr ce que Janet Wasko nomme le « Classic Disney » qui nous vient en tête; ainsi, l'univers sémantique dont parle Real évoque le film *Cinderella*, le château de Cendrillon à Walt Disney World, les poupées de Cendrillon, les poupées Mickey, les poupées Minnie habillées en Cendrillon, etc. Même si on connaît la nature tentaculaire de Disney, la perception qu'on en a se limite souvent à la pointe de l'iceberg. D'emblée, par exemple, on n'associe pas RDS à Disney, bien que le réseau sportif québécois appartienne en partie à ESPN, dont Disney a la propriété. On ne pense pas nécessairement non plus à *Good Morning Vietnam* ou à *Dead Poets Society*, ni même, étrangement peut-être, à la série *Once Upon a Time*, qui donne l'impression de déconstruire les contes de fées disneyens alors même qu'au contraire, elle en renforce la prégnance. Selon Janet Wasko, « Disney products are

---

[4] Michael R. Real, *Mass-mediated Culture,* Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1977, p. 81. Real souligne.

carefully constructed and manufactured to be recognized as Disney products[5] »; force est de constater que ce n'est pas le cas de *tous* les produits Disney. On sait que l'entreprise possède à la fois de nombreux studios (notamment Lucasfilms, Marvel, et son ancien partenaire, Pixar), des distributeurs, des compagnies d'enregistrement, des compagnies de productions théâtrales, des chaînes télévisuelles, des stations de radio, des maisons d'édition, des médias interactifs, des complexes touristiques, des parcs thématiques, des entreprises dédiées à la fabrication de produits dérivés et des boutiques (notamment le Disney Store), à la fois aux États-Unis et à l'international[6]. On comprend ainsi assez aisément que l'entreprise ait de la facilité à créer ses produits et à les distribuer, de même qu'à tisser entre ces deux pôles des entrelacements qui contribuent à la pérennité de l'un comme de l'autre.

La synergie est donc à priori facile à comprendre d'un point de vue vertical, c'est-à-dire qu'on conçoit bien que, lorsque Disney fait un film (par exemple *Cinderella*), elle pourra, après l'avoir créé, le distribuer dans les salles et en vidéo, puis le transformer sous forme de spectacles, d'émissions télévisuelles, de livres, de sites Web, de produits dérivés et d'attractions touristiques, dont elle assurera elle-même la vente par ses diverses plates-formes commerciales, et qu'elle pourra bien sûr publiciser grâce à son omniprésence dans le secteur des communications. Toujours en concevant la synergie selon cet axe vertical, on doit garder à l'esprit que ces étapes ne sont pas toujours pensées dans cet ordre : même si le discours officiel est que « [f]or the folks at Disney, the philosophy is simple: The movie is the primary product and serves as the inspiration

---

[5] Janet Wasko, *Understanding Disney. The Manufacture of Fantasy,* Cambridge, Polity Press, 2001, p. 152.

[6] Voir Henry A. Giroux et Grace Pollock, *The Mouse That Roared. Disney and the End of Innocence, New and Expanded Edition,* Lanham : Rowman & Littlefields Publishers, 2010, p. 1-2 et Madeleine Johnson, « Your Complete Guide to All the Things Owned by Disney », *Nasdaq*, 21 avril 2017, en ligne : http://www.nasdaq.com/article/your-complete-guide-to-all-the-things-owned-by-disney-cm777262 (page consultée le 28 août 2019).

for the merchandise that flows from it[7] », jamais la production d'un film ne précède l'idéation des produits dérivés, et la promotion du film (qui se fait principalement par la vente des spectacles et objets qui lui sont associés) commence bien avant sa sortie en salle[8].

Ce qui est davantage complexe, c'est que cette synergie verticale se couple d'un pendant horizontal, qui concerne la grande diversité de produits qui bénéficient des services de création et de mise en marché mentionnés plus haut, mais qui entretiennent aussi des liens entre eux-mêmes. Ainsi, assez éloignés sur l'axe horizontal, nous aurons les films *Cinderella* et *Avatar*, qui bénéficieront des mêmes avantages de la synergie verticale (distribution, publicité, conception de produits dérivés et érection d'une attraction qui leur est consacrée à Disney World), en ayant peu de chances de se croiser au cours du processus : Avatar est un monde; celui de Cendrillon en est un autre, et ce cloisonnement est essentiel au fonctionnement synergique de l'entreprise. De la même façon que Disneyland a été conçu comme un territoire isolé du monde réel — caractéristique sur laquelle nous reviendrons—, chaque produit culturel de Disney doit être bordé d'une frontière virtuelle qui contribue à la *suspension of disbelief* théorisée par Coleridge. C'est d'ailleurs aussi, comme l'a observé Louis Marin, une condition de l'utopie, qui

> n'admet rien d'extérieur à elle-même : elle est à elle-même sa propre réalité. Dès lors – et c'est ce qu'affirme, dans la surface du texte, le regard descriptif à qui rien n'échappe – le ou les récits dans sa profondeur ne déploient la temporalité de la narration que pour la refermer dans un mouvement circulaire[9].

---

[7] Danny Biederman, « Disney's "Hercules" Promises Big Summer Muscle », *Children's Business*, février 1997, p. 24; cité dans Janet Wasko, *op. cit.*, p. 72.

[8] À ce sujet, voir le cas particulier du film d'animation *Hercules* (1997), dans Janet Wasko, *op. cit*., p. 66-83.

[9] Louis Marin, *Utopiques. Jeux d'espaces,* Paris, Les éditions de minuit, 1973, p. 137.

Le fait que les récits disneyens s'accompagnent d'un appareil matériel qui dépasse l'œuvre ne fait pas entrave à ce principe : pour maintenir l'utopie sur laquelle il repose, il faut tenter de maintenir des barrières entre chaque produit. C'est là qu'intervient le nécessaire corollaire de la synergie : la thématisation.

Disney, en effet, met une énergie particulière à thématiser ce qu'elle produit. C'est une caractéristique qui a été abondamment relevée dans la façon de visiter le parc d'attraction, et qui contribue dans le contexte à exercer un contrôle sur les mouvements du visiteur. Stephen Fjellman, par exemple, observe que la hiérarchie de thèmes et de sous-thèmes qui supporte Walt Disney World a trois principales fonctions : elle donne l'impression d'une variété, elle structure le parcours des visiteurs et elle permet à Disney d'encapsuler les consommateurs dans la vision corporative qu'elle a conçue pour chaque thème[10]. Outre le deuxième point, cette construction par thèmes concerne l'ensemble des produits de l'entreprise, et doit être gardée à l'esprit lorsqu'on tente de comprendre la synergie qui s'opère au sein de l'entreprise, et dont le succès repose précisément sur une apparence de fragmentation. Fjellman ajoute :

> This envelopment-by-theme is effected by extremely skilled staging, research and craft. Disney interpretations are packaged for material, emotional, and cognitive consumption. These packages are brief, multisensory, and discrete — each one seamlessly themed. A visitor's attention is focused on countless coordinated details passing by at high velocity, to the point that one's powers of discrimination can be overwhelmed, WDW is organized according to the principle of cognitive overload; it is with the overriding of visitors' capacities for making discriminations that Disney metathemes may take effect[11].

Ainsi, de la même façon que le conte merveilleux fait oublier à son destinataire, en intégrant de légères variations au sein des quelques structures de base observées par Propp, qu'il n'est toujours que la réactualisation d'un autre conte, la stratégie thématisante de Disney fait oublier que la nature du produit ne change pas selon l'image

---

[10] Stephen M. Fjellman, *Vinyl Leaves: Walt Disney World and America*, Boulder, Westview Press, 1992, p. 23.

[11] *Ibid*.

qui y est apposée. Fjellman se concentre sur Walt Disney World, mais, le complexe agissant à plusieurs titres comme une métonymie de l'entreprise, il faut relever que cette structuration par thèmes fait le succès de Disney en dehors de ses parcs aussi. Selon Alan Bryman, elle participerait d'une « disneyization of society[12] », c'est-à-dire d'une tendance généralisée à structurer la consommation sur le modèle des parcs thématiques disneyens, où tout est clairement cloisonné. La thématisation, que Bryman considère comme la dimension la plus évidente de sa « disneyization », consisterait ainsi en une resémantisation des biens de consommation à travers un processus de narrativisation :

> Theming provides a veneer of meaning and symbolism to the objects to which it is applied. It is meant to give them a meaning that transcends or at the very least is in addition to what they actually are. In infusing objects with meaning through theming, they are deemed to be made more attractive and interesting than they would otherwise be[13].

Ainsi le potentiel sémantique de l'objet se voit changé lorsqu'on lui insuffle un thème. La question que Bryman ne soulève pas, toutefois, c'est si la signification du thème se trouve à son tour modifiée par cette concaténation, question qui est pour nous cruciale. Paradoxalement peut-être, c'est l'échec (ou plutôt l'impossibilité) d'une parfaite thématisation qui pose problème, ici. Nous verrons que cet échec du respect des frontières est un problème au sein des parcs thématiques, mais qu'il est aussi visible dans le branding de certains produits dérivés, notamment à travers la gamme des princesses Disney. Créée en 2001, celle-ci comptait en 2020 douze princesses : Snow White, Cinderella, Aurora, Ariel, Belle, Jasmine, Pocahontas, Mulan, Tiana, Rapunzel, Merida et Moana[14]. À travers cette gamme, les princesses sont thématisées non plus comme ayant leur propre histoire, mais comme faisant partie d'un groupe, et de

---

[12] Alan Bryman, *The Disneyization of Society,* Thousand Oaks, SAGE publishers, 2004, 199 p.

[13] *Ibid*., p. 15.

[14] Site officiel de Disney*,* « Disney Princess », en ligne : princess.disney.com (page consultée le 7 novembre 2020).

nombreux produits dérivés les présentent conjointement, laissant deviner qu'elles sont liées par une sérieuse amitié. Ce qui étonne certainement le plus avec la thématisation des princesses Disney, c'est toutefois la présence de Pocahontas et de Mulan au sein de la bande, qui va à l'encontre des scénarios de films où elles agissent comme protagonistes — nous nous garderons ici de traiter des personnages historiques dont les studios se sont inspirés —, et qui ne les présentent toujours que comme des combattantes, jamais comme des princesses.

Charles Perraton, dans une introduction au concept d'« hétérotopie disneyenne », observe que « la synergie n'assure pas seulement le succès de l'entreprise [Disney], elle contribue largement à son succès symbolique et au triomphe d'une proposition du monde selon laquelle les choix culturels et les libertés du consommateur sont diminués[15] ». Ironiquement, c'est en effet par l'abondance des produits qu'offre Disney que les choix du consommateur se trouvent diminués. En multipliant, sur un axe vertical, le nombre de plates-formes assurant la promotion, la diffusion et la vente de ses produits culturels, et en multipliant ces produits culturels sur un axe horizontal en opérant une thématisation qui assure leur regroupement stratégique, Disney parvient à contrôler une part impressionnante du marché des produits de consommation culturels, mais aussi des biens symboliques. Nous avons déjà montré que Disney a su, par ses scénarios hollywoodiens et une imagerie qui lui est propre, resémantiser les versions traditionnelles les mieux connues du conte merveilleux; lorsqu'on considère le rôle de la synergie dans ce processus, on comprend rapidement que cette resémantisation ne concerne pas seulement le passage d'une version à l'autre, mais la signification collective des contes qui passent par son filtre. À cet égard, nombreux sont ceux, à la fois chez Disney et chez ses détracteurs, qui ont observé le rôle immense que jouent les

[15] Charles Perraton, « L'hétérotopie disneyenne. Introduction au concept d'"hétérotopie" », Charles Perraton, Étienne Paquette et Pierre Barrette (dir.), *Un monde merveilleux. Dispositifs, hétérotopies et représentations chez Disney,* Montréal, Cahiers du gerse, 2004, p. 11.

versions disneyennes sur la conception des personnages traditionnels, et en particulier des princesses de contes merveilleux. Rebecca-Anne Do Rozario, par exemple, le relève dans des termes assez pragmatiques :

> The princess is a fairytale staple and even in the world's republic, she continues to be redrawn. […] One of the most prolific authors of the princess today is the Disney organization which produces her in animation, theme parks, on the stage, and in merchandise. Combined with Disney's popular and global profile, this makes the Disney princesses in effect the "princess of all princesses"[16].

David Buckingham partage cet avis, mais considère qu'il ne se limite pas au conte merveilleux, et concerne plutôt en général l'industrie des biens symboliques pour enfants :

> Disney's global hegemony in the field of children's media culture is unparalleled. […] [I]t is hard to think of a fairy tale or a "classic" children's book which children will not now encounter first (and in most cases *only*) in its "Disneyfied" version. Symbolically — and in many cases legally — Disney now "owns" nearly all the fictional characters who have populated children's imaginations over the past century, from Sleeping Beauty and Cinderella right through to its most recent acquisitions […][17].

Enfin, il s'agit d'un état de fait qui n'est pas relevé que par les chercheurs, mais aussi les animateurs, qui y voient une pression bien réelle. Glen Keane, qui a supervisé le travail d'animation de *Beauty and the Beast* au début des années 1990, confie dans un documentaire :

> The intimidating thing about it, when you're going to do a Disney character, a Disney heroine, a Disney something that's classic like a fairy-tale character, the Disney version

---

[16] Rebecca Anne C. Do Rozario, « The Princess and the Magic Kingdom: Beyond Nostalgia, the Function of the Disney Princess », *Women's Studies in Communication,* vol. 27, nº 1, 2004, p. 34.

[17] David Buckingham, « Dissin' Disney: Critical Perspectives on Children's Media Culture. » *Media, Culture and Society*, nº 19, 1997, p. 285.

> becomes the definitive version. Nobody remembers what Snow White and the seven dwarfs looked like before Disney's version of them[18].

L'idée selon laquelle Disney en vient, peu importe l'intentionnalité, à imposer un modèle unique — et sous copyright — pour ces personnages issus de l'imaginaire collectif est donc répandue. La présence de leur image brevetée dans le monde réel (à travers des personnages de chair dans les parcs thématiques, ainsi que sur une multitude de produits dérivés) renforce ce phénomène, mais contribue aussi à la resémantisation du conte : afin d'offrir une variété cohérente avec cette omniprésence, on en vient inévitablement à élargir les scénarios narratifs où se trouvent les personnages. C'est le cas à Magic Kingdom, où les personnages sont mis en scène à travers des cérémonies, des parades et des séances de photos, mais ce l'est aussi dans les nombreux films et livres connexes à l'œuvre principale, et dans des suites comme *Cinderella II: Dreams Come True*[19].

La réutilisation par Disney de ces personnages hors de leurs univers narratif n'est cependant pas nouvelle : dès les années 1940, par exemple, les studios n'hésitaient pas à y recourir dans des films d'éducation et de propagande. Ainsi, on a retrouvé les nains dans deux films commandés par l'Office national du film du Canada, *The Seven Wise Dwarfs* (1941) et *All Together* (1942), deux productions visant à faire la promotion des obligations de guerre. Si le premier présente en grande partie des extraits tirés directement de *Snow White*, on y a ajouté quelques éléments plus spécifiques au Canada, comme des érables à l'automne, l'adhésion du spectateur étant une condition essentielle du film de propagande[20]. Le deuxième consiste en une parade de plusieurs

---

[18] Rapporté dans Alan Bryman, *Disney and his Worlds,* New York, Routledge, 1995, p. 190-191, à partir du documentaire *Disney: the Fairy Tale Years*, tiré de la série *Omnibus* de la BBC1 et présenté le 22 décembre 1992.

[19] John Kafka (réal.), États-Unis, Walt Disney Pictures, couleur, 2002, 73 min.

[20] Jean-Marie Domenach le remarquait déjà dans *La propagande politique*, Paris, Presses universitaires de France, 1962, 127 p., et, sur le cas de Disney plus préciment, Jason Lapeyre, *Mickey Mouse and the Nazis. The Use of Animated Cartoons as Propaganda During World War II*, mémoire de maîtrise en analyse filmique et télévisuelle, York, Université York, 2000, 166 f.

personnages de Disney (Mickey Mouse, Donald Duck, Pluto, Geppetto, Pinocchio, etc.), parmi lesquels on retrouve les nains. On verra en outre ceux-ci faire la guerre aux moustiques dans *The Winged Scourge* (1943), un film éducatif destiné à l'Amérique latine pour contrer la malaria[21]. Cette incursion des personnages de contes dans des films profondément liés au monde réel, et même très ancrés dans l'actualité, est encore une fois due à la synergie de l'entreprise — et, à la défense de Disney, aux difficultés financières auxquelles étaient confrontés les studios cinématographiques pendant les années de guerre — et montre une fois de plus que les frontières thématiques sont parfois poreuses dans ce domaine. On constate néanmoins que Snow White est exclue de ces films. Compte tenu des idées de l'époque, le fait qu'elle soit une femme y joue certainement un rôle (dans *All Together,* par exemple, on ne retrouve que des personnages masculins au sein de la parade), mais on peut aussi croire que Disney a jugé qu'elle appartenait davantage que les nains à cet autre monde qu'est celui du conte merveilleux.

Bien que le terme « synergie » soit associé à un phénomène récent, son développement chez Disney ne date donc pas d'hier. Dans le cas de ce que nous avons nommé la synergie horizontale et qui consiste à multiplier l'offre de produits culturels en les amalgamant à l'occasion, on voit que les frontières tombent assez facilement entre le film narratif et le film de propagande; c'est une décision que Walt Disney regrettera[22]. La décision qu'il ne regrettera jamais, cependant, c'est celle qu'il a prise lorsqu'il a été trahi par Charles Mintz et les Winkler Productions[23], soit celle de ne plus jamais

---

[21] Voir à ce sujet Richard Shale, *Donald Duck Joins Up. The Walt Disney Studio During World War II,* Ann Arbord, UMI Research Press, coll. « Studies in Cinema », 1982, p. 56, et Lisa Cartwright et Brian Goldfarb, « Cultural Contagion: On Disney's Health Education Films for Latin America », Eric Smoodin (dir.), *op. cit.,* p. 169-180.

[22] Steven Watts, *The Magic Kingdom. Walt Disney and the American Way of Life,* Columbia/Londres, University of Missouri Press, 2001 [1997], p. 239.

[23] Voir le premier chapitre de cette thèse.

travailler pour qui que ce soit[24]. C'est d'elle que naît la synergie verticale de Disney, qui tentera d'éliminer le plus d'intermédiaires possible, jusqu'à la création de sa propre entreprise de distribution. Walt Disney désirait avoir un contrôle absolu sur ses créations, ce qu'aurait entravé leur vente à d'autres entreprises, souvent mieux établies et légalement protégées que ses studios. Selon Janet Wasko, « by the beginning of the 1960s, the company was integrating its film, television, theme park, and merchandising businesses, thus laying the foundation for the Disney synergy that blossomed in the 1980s and 1990s[25] ». Il est indéniable que la manière dont Walt Disney a su, dès 1954, utiliser la télévision pour promouvoir Disneyland tout en recyclant les films qu'il avait déjà produits a constitué un tournant dans sa façon de croiser les produits qu'il offrait. Nous croyons néanmoins que les bases de cette synergie étaient déjà prévues par le modèle d'entreprise rêvé par Walt Disney à la fin des années 1920, et que l'intégration de la télévision et des parcs thématiques à ce modèle étaient le début de sa concrétisation.

Certes, Walt Disney refusait de travailler pour un autre ou de vendre ses créations à une entreprise qui en aurait détenu la propriété, mais il n'a jamais dédaigné les partenariats avec des entreprises étatsuniennes de secteurs différents du sien, et qui sont encore légion chez Disney. À l'occasion de la New York World's Fair de 1964, Walt Disney a ainsi développé un partenariat avec Ford et General Electric, qui allaient devenir des commanditaires de certaines attractions à Disneyland[26]. Avec le temps, Exxon, Bell, Sperry/Univac, Kodak, Kraft, General Motors et American Express, pour n'en nommer que quelques-unes, commanditeront aussi des attractions[27]. Les

---

[24] Neal Gabler, *Walt Disney. The Triumph of the American Imagination,* New York, Vintage Books, 2006, p. 109.

[25] Janet Wasko, *op. cit.,* p. 22.

[26] Neal Gabler, *op. cit.,* p. 576-577.

[27] Matt Fondacaro, « Disney's Corporate Sponsors: A Creative Partnership », *EPCOT Center*, 4 juin 2015, en ligne : http://communicorewest.blogspot.ca/2015/06/disneys-corporate-sponsors-creative.html (page consultée le 28 août 2019).

attractions commanditées sont aujourd'hui moins nombreuses dans les parcs de Disney, sans doute parce que, comme l'observe Matt Fondacaro, « 50 years ago, the cynicism and distrust of corporations weren't at the level we have experienced now[28] », mais on trouvait encore en 2017 à Epcot[29] les mentions de Chevrolet (Test Track) et Chiquita (Living with the Land). Sur tout le site de Disney World, on rencontrait aussi celui de Coca Cola pour plusieurs restaurants et points de service et, surtout, celui de AT&T, fournisseur du WI-FI gratuit nécessaire à l'utilisation de l'application My Disney Experience, qui permet notamment la gestion des réservations (d'accès rapides aux manèges, de restaurants, de spectacles, etc.) et des photos prises par les appareils de Disney[30]. Ainsi, la synergie opérée par Disney se double d'un partenariat avec d'autres grandes entreprises étatsuniennes, qui lui permet d'être encore plus présente sur le marché.

Évidemment, et c'est ce qui était entendu par Fondacaro, cette prédominance vient avec son contrepoids, qui est qu'elle entrave l'image à laquelle tient Disney, celle d'une entreprise familiale, magique et innocente. Wasko observe que « [w]hen it is introduced as a topic of discussion, Disney is most often accepted with unqualified approval, and even reverence, by the American public[31] ». Cette image tend à se dissiper avec le temps, particulièrement hors des États-Unis. C'est la conclusion que tiraient déjà en 2001 les initiateurs du Global Disney Audiences Project, un projet de recherche visant à étudier la réception de Disney à travers le monde. Le projet se voulait en quelque sorte la suite, mais surtout l'expansion à l'international, d'une étude menée par Michael Real au milieu des années 1970, dans laquelle 200 Étatsuniens,

---

[28] *Ibid*.

[29] Les commandites ne sont pas absentes des autres parcs thématiques de Walt Disney World, mais sont plus nombreuses à Epcot, sans doute en raison de la nature futuriste de cette Experimental Prototype Community of Tomorrow.

[30] Informations basées sur une visite de Walt Disney World en mai 2017.

[31] Janet Wasko, *op. cit.,* p. 3.

principalement des étudiants, étaient invités à répondre à un questionnaire en 41 points sur leur perception de Disney[32]. Les chercheurs ont observé un sentiment réfractaire qui n'avait pas été relevé par Real; selon eux, « some of this may be due to the international perspective offered herein, but much of it must be attributed to a growing sophistication and awareness of Disney and its activities[33] ». Mais ce qui est surtout intéressant, c'est qu'il semble que l'entreprise apparaisse sous deux jours dans l'esprit du public :

> [C]onsumers seem to be able to compartmentalize Disney the business from Disney as entertainment, and to make a distinction between "classic" Disney and current Disney. […] [C]learly, although the respondents do not like the business of Disney, this does not stop them from liking the products produced by the company. Further, there is a strong association with Disney animation as exemplifying what Disney is. When asked to comment on or discuss a Disney film, respondents invariably refer to a Disney animated feature; rarely will they offer a live-action film as an example and they never suggest a non-Disney Label film (Touchstone, Hollywood, Miramax, etc.). Walt Disney is inextricably intertwined with the context and production of animation and thus the following equation tend to pertain: Walt = animation = good. Business practices are not associated with Walt but instead ascribed to Michael Eisner and the current Disney corporate team[34].

Le discours d'une Française de vingt-quatre ans (rapporté en anglais dans le livre qui présente les résultats de l'étude) témoigne bien de cette tendance à compartimenter la perception de Disney :

> I would say that going to the movies, or buying video cassettes, that kind of thing… I see that with my childhood, I've never been disappointed by Disney products, I found that really superb. But on the other hand, all the merchandising stuff… it does not correspond to Disney magic world. […] There's too much business around it, it breaks the dream[35].

---

[32]Michael Real, *op. cit.,* p. 48-49.

[33] Mark Phillips, « The Global Disney Audiences Project: Disney across Cultures », Janet Wasko, Mark Phillips et Eileen R. Meehan, *Dazzled by Disney? The Global Disney Audiences Project,* New York, Leicester University Press, 2001, p. 56.

[34] *Ibid*., p. 48.

[35] *Ibid*., p. 49.

Ainsi, la synergie sur laquelle repose l'entreprise, bien qu'elle ait une connotation négative pour plusieurs, ne semble pas entraver la perception des produits culturels qu'offre Disney précisément grâce à la thématisation dont elle s'est rendue maître. Une frontière se dresse entre le secteur créatif de l'entreprise et ses objectifs marchands, frontière qui, bien que certains puissent la trouver trop poreuse, semble généralement réussir à préserver la « magie ». D'ailleurs, les chercheurs ont constaté que, lorsque les répondants avaient à décrire Disney, bien que des centaines de mots aient été employés, ce sont les cinq suivants qui sont revenus le plus souvent : « happiness », « fantasy », « imagination », « family » et « magic »[36]. Difficile, ici, de ne pas constater que ces termes s'appliquent aussi aisément à ce qu'évoque le conte *merveilleux*, cette œuvre d'*imagination* dont la tradition veut qu'on la lise en *famille* et où la *magie* permettra à ses protagonistes de vivre éternellement *heureux*. Le nom de Disney reste inextricablement lié au conte de fées. Cela ne plaît pas particulièrement aux folkloristes, dont Jack Zipes, qui juge que « there is something sad in the manner in which Disney "violated" the literary genre of the fairy tale and packaged his versions in his name through the merchandising of books, toys, clothing, and records[37] ». Et en effet, la sélection de produits dérivés qu'a conçus Disney à partir de ses contes de fées est certainement parmi les éléments de la synergie qui affectent le plus la manière dont le conte merveilleux est resémantisé dans l'imaginaire collectif.

5.2 LES PRODUITS DÉRIVÉS

Si on peut supposer qu'il y a quelques Occidentaux qui n'ont jamais vu de films de Disney, il est presque impossible d'en imaginer qui n'auraient jamais vu de personnages de Disney, les produits dérivés de l'entreprise étant omniprésents parmi

---

[36] *Ibid*. p. 42.

[37] Jack Zipes, « Breaking the Disney Spell », Elizabeth Bell, Lynda Haas et Laura Sells (dir.), *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender and Culture,* Bloomington, Indiana University Press, 1995, 264 p.

les biens de consommation courants. Le *License Global* décrit la Walt Disney Company comme le « perennial No. 1 global licensor » et en effet, avec ses 57 milliards de dollars de ventes au détail de produits sous licence en 2016, l'entreprise est loin devant sa plus proche rivale, qu'elle dépasse de 35 milliards[38]. La gamme des princesses n'y est certainement pas pour rien dans ces ventes : déjà en 2011, soit à peine dix ans après sa création, elle comprenait 25 000 produits différents[39]. Si on a vu, avec les commentaires reçus dans le cadre du Global Disney Audience Project, que le *merchandising* était fortement associé, dans l'esprit du public, à une période récente de Disney, un regard sur les pratiques de l'entreprise dès les années 1930 nous révèle qu'il était pourtant déjà bien présent à l'époque de Walt. En 1929, on offre 300 $ à l'entreprise pour pouvoir apposer le visage de Mickey Mouse sur des tablettes d'écriture, geste qui sera le premier d'une longue série : au plus fort de la dépression, 2,5 millions de montres Mickey auraient été vendues[40]. Évidemment, le personnage est indissociable du secteur des produits dérivés de l'entreprise, et il joue un rôle similaire à celui de Walt dans l'entreprise. Dans les parcs thématiques, par exemple, c'est lui et sa compagne Minnie qui accueillent les visiteurs. C'est aussi autour du Mickey Mouse Club que s'est orchestrée l'une des premières et plus impressionnantes campagnes de promotion de produits dérivés.

Ainsi, à partir de 1930, on organise des rencontres pour les membres du club le samedi dans des cinémas, consistant en la projection de dessins animés de Mickey Mouse, une série de rituels — présentation des officiers, récitation du credo, chants collectifs — et un spectacle de type « talent show »[41]. Rapidement, les clubs ont étendu leur banque

---

[38] [S. n.], « Top 150 Global Licensors », *License Global*, 1er avril 2017, en ligne : http://www.licensemag.com/license-global/top-150-global-licensors-3 (page consultée le 15 décembre 2017).

[39] Dawn Elizabeth England, Lara Descartes et Melissa A. Collier-Meek. « Gender Role Portrayal and the Disney Princesses », *Sex Roles. A Journal of Research*, 2011, vol. 64, nos 7-8, p. 555.

[40] Janet Wasko, *op. cit.,* p. 49.

[41] Richard DeCordova, « The Mickey in Macy's Window », Eric Smoodin (dir.), *op. cit.,* p. 207.

de commanditaires à des commerces locaux, puis à des magasins à rayons. Pour devenir membres du club, les enfants devaient entrer dans le magasin afin de remplir un formulaire d'application, mais l'influence du magasin ne s'arrêtait pas là : à chaque rencontre du club, il faisait tirer quelques jouets récemment apparus sur les tablettes, qui suscitaient invariablement l'envie des nombreux « Mickey » et « Minnie » — c'est ainsi qu'étaient invités à se désigner entre eux les membres du club —, qui insistaient ensuite auprès de leurs parents pour se procurer le jouet qui avait retenu leur attention[42]. Ce type de partenariat, précise Richard DeCordova, avait un avantage indéniable pour l'industrie du jouet et ses vendeurs, puisque le marché était alors saisonnier, la majorité des ventes ayant lieu juste avant Noël. Ainsi, « by tying toys to movies, stores tied the consumption of toys to the everyday rituals of moviegoing, and a different kind of temporality. Mickey Mouse, as a regularly recurring character, was especially suited for this strategy[43] ». Évidemment, la vente de jouets comportait aussi une série d'avantages pour Disney. Premièrement, les jouets étaient à cette époque considérés comme des produits éducatifs, alors que le cinéma — et à plus forte raison le cinéma d'animation — peinait à se départir de son étiquette de divertissement populaire, voire puéril; la connotation associée à Mickey Mouse ne devenait donc que plus positive grâce à cette association[44]. Mais surtout, Disney avait déjà noté ce qui est encore une des forces majeures de l'avantage synergique que propose la vente de produits dérivés :

> The Disney Company was interested in the publicity value of these items as much as the substantial royalties they would generate. As Roy Disney noted in a letter to Borgfeldt, "The sale of a doll to any member of a household is a daily advertisement in that household for our cartoons and keeps them all 'Mickey Mouse Minded'". When Borgfeldt's Carl Sollmann expressed his concern that business would be hurt by the saturation of the market with Disney toys, Roy Disney replied, 'we feel that we should publicize our character from every angle and accept every opportunity'. Sollmann

[42] *Ibid.,* p. 207-211.

[43] *Ibid*., p. 206-207.

[44] *Ibid*., p. 210-211.

> looked at the toy business as a producer; Disney looked at it more as an advertiser. The more publicity the better[45].

Bien que la saturation fût considérée comme un atout et non comme une menace, il reste que les entreprises auxquelles Disney acceptait de concéder des licences ont toujours été scrutées de près. C'était vrai à l'époque de Walt et, si ça a pu l'être beaucoup moins pendant les années qui ont suivi sa mort, ce l'est redevenu à partir du moment où l'équipe de Michael Eisner a pris le contrôle de l'entreprise. En 1988, celle-ci a annoncé une guerre aux « merchandise pirates », que Paul Pressler, alors vice-président de la division des produits sous licence, a justifiée ainsi : « Our characters are the foundation of our business and project the image of our company, so it's imperative that we control who uses them and how they are used[46]. » C'est d'ailleurs certainement la raison pour laquelle Disney s'est livrée à une forte campagne de lobbying, à la fin des années 1990, pour faire prolonger de vingt ans le copyright sur les créations sous license, Mickey et Minnie (puis Donald, Pluto et les autres) s'apprêtant à intégrer le domaine public[47].

Si l'on revient à l'inquiétude de Jack Zipes, toutefois, on peut se questionner sur ce que signifie le fait que les personnages disneyens incarnent l'image de marque de l'entreprise et doivent être protégés en ce sens. Dans le cas de Mickey ou de Donald, on accepte assez facilement cet argument. Mais la question se pose quand les personnages proviennent, comme Blanche Neige, Cendrillon et La Belle au bois dormant, du folklore populaire. Quoique Disney ait imaginé et dessiné ces dernières à sa façon, il reste que, hors de leur représentation disneyenne, elles appartiennent à tout un chacun. Et pourtant, comme l'ont noté Do Rozario, Buckingham et Keane, à partir

---

[45] *Ibid*., p. 205.

[46] Cité dans Janet Wasko, *op. cit.,* p. 84, à partir de « Disney Sues 200 People for Copyright Infringement », UPI Regional News release, 6 octobre 1988.

[47] Michael Freedman, « Supreme Court Upholds Copyright Extension », *Forbes*, 15 janvier 2003, en ligne : https://www.forbes.com/2003/01/15/cz_mf_0115copyright.html#6f84f2d1d0b5 (page consultée le 28 août 2019).

du moment où Disney s'approprie un personnage, aucune autre image de ce dernier ne peut l'emporter sur la sienne. La représentation disneyenne devient pour ainsi dire la *vraie* représentation, la représentation officielle, en particulier auprès des enfants. Katia Reyburn l'a bien montré dans un mémoire réalisé au Département de communication de l'UQAM en 1999, qui se veut une analyse comparative du *Cendrillon* de Perrault et de celui de Disney, mais pour lequel elle s'est livrée à une expérience intéressante. Elle a demandé à soixante élèves d'environ dix ans de dessiner Cendrillon, sans leur avoir présenté le film. Or, « dans l'ensemble, les enfants ont reproduit le personnage tiré du film de Walt Disney dans une séquence précise : Cendrillon dans le jardin, Cendrillon effectuant une tâche ménagère, Cendrillon au bal, Cendrillon laissant échapper sa pantoufle. Cette fidélisation à Disney démontre qu'ils ont visionné le film et qu'ils ont gardé en mémoire certaines séquences[48]. » Reyburn a inclus quelques-uns de ces dessins dans son mémoire, dont l'un reprend la scène où Cendrillon lave l'escalier du hall, insistant sur les bulles qu'on voit dans le film, tout en y mêlant d'autres éléments (la fenêtre de sa chambre, où chante Cendrillon, et un des petits oiseaux bleus qui la suit partout). Dans tous les cas, on voit par la coiffure, les vêtements, la couleur des cheveux, etc., que l'élève a tenté de reproduire au mieux de ses capacités la Cendrillon de Disney.

Cette aisance à reproduire cette image sans l'avoir devant eux montre que les élèves interrogés avaient sans doute une proximité particulière avec ce personnage de Disney. L'inscription « Walt Disney's Classique Cendrillon » [*sic*] sur un des dessins, dans une typographie qui imite celle qui figure sur le boîtier de la VHS vendue à l'époque, laisse croire que l'élève avait un contact répété avec cette image, c'est-à-dire qu'il possédait sans doute le film. Pour mieux comprendre cette proximité à Disney, on peut se référer

---

[48] Katia Reyburn, « *Cendrillon.* Analyse comparative du conte de Charles Perrault et du film de Walt Disney », mémoire de maîtrise en communication, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1999, f. 92.

à une autre étude, menée cette fois en 2005 par Alexander Bruce et une équipe constituée d'une vingtaine d'assistants, qui ont tenu des entretiens avec 41 étudiants du Florida Southern College au sujet de leur relation avec les « films de princesse[49] » de Disney. Tous les étudiants étaient alors âgés de 18 à 22 ans, c'est-à-dire qu'ils avaient entre 2 et 9 ans au moment du retour des contes de fées disneyens (*Beauty and the Beast* [1991] et *Aladdin* [1992]), et qu'ils n'ont pu connaître les premiers (*Snow White and the Seven Dwarfs* [1937], *Cinderella* [1950] et *Sleeping Beauty* [1959]) que par leurs rééditions (*rereleases*). Si les films de la deuxième vague avaient été vus par 98 % des répondants, ceux de la première l'avaient tout de même été respectivement par 93 %, 95 % et 90 % des répondants, qui avaient le film à la maison dans 41 %, 51 % et 27 % des cas[50]. C'est dire qu'un répondant sur deux, bien que né entre 1983 et 1987, possédait une copie d'un film produit en 1950! Les œuvres cinématographiques de Disney auraient donc une durée de vie extrêmement impressionnante, qui ne peut être comprise que si on tient compte de certains facteurs, dont le fait que les contes merveilleux filmiques ont, de manière analogue à leurs équivalents oraux et écrits, une bonne résistance au passage du temps, et que la technologie du film d'animation avait peu évolué entre 1937 et 1992, comparativement à celle du film de prise de vues réelles.

---

[49] Les questions concernaient *Snow White, Cinderella, Sleeping Beauty, The Little Mermaid, Beauty and the Beast, Aladdin, Pocahontas, The Huntchback of Notre-Dame* et *Mulan*, et les répondants devaient eux-mêmes indiquer s'ils considéraient le titre en question comme un « princess film ». À cette question, ils ont répondu par l'affirmative à 85 % pour *Cinderella* et à 83 % pour *Sleeping Beauty* mais, de manière étonnante, à 68 % pour *Snow White*, dont la protagoniste, pourtant, naît princesse et se marie à un prince; l'insistance qui est mise tout au long du film sur le travail domestique y est sans doute pour quelque chose. Sans grande surprise, *The Huntchback of Notre-Dame*, dont le personnage d'Esmeralda n'a jamais figuré dans la gamme des princesses de Disney, n'a reçu que 2,5 % de réponses positives à cette question. Le chiffre passe à 15 % pour *Mulan* (un faible pourcentage qui étonne, compte tenu du fait que son héroïne fait partie de la gamme) et à 39 % pour *Pocahontas*. Enfin, *The Little Mermaid* et *Beauty and the Beast* ont tous deux été considérés comme des films de princesse à 71 %, et *Aladdin* (dont le protagoniste est un homme mais où le personnage de Jasmine, qui figure dans la gamme, joue un rôle important) l'a été à 59 %. Alexander M. Bruce, « The Role of the "Princesses" in Walt Disney's Animated Films: Reactions of College Students », *Studies in Popular Culture,* vol. 30, n° 1, automne 2007, p. 6.

[50] *Idem*. Pour ceux de la deuxième série, ces chiffres passent à 51 %, 61 % et 68 %.

Le film d'animation comporte aussi, selon Justin Wyatt, un autre avantage sur ce dernier :

> As with the marketing developments, the merchandising of film also favors those films which can be easily reduced to a single image. This reductibility lends itself to the tactile representation of film, that is, the licensed products constructed around the film and its characters. Similarly, merchandising serves the same economic function as marketing through music and strong images: the licensed products extend the "shelf life" of the film by replicating the film's characters, action, or setting through the products[51].

Ainsi, le film d'animation est plus facilement « matérialisable » que le film de prise de vues réelles, ce qui non seulement le rend plus pérenne en soi, mais facilite la circulation des représentations qui le ramèneront à la mémoire.

Comme l'observe Bruce, toutefois, ces résultats ne sont sans doute pas étrangers au fait que c'est à cette époque que « Disney began releasing on video its older films […] on a rotating, "limited time only" basis that encouraged customers to buy the videos before they were put "back in the vault" for an indeterminate number of years[52] ». Cette stratégie, explique Bryman, provenait d'une philosophie selon laquelle les films étaient le principal capital de l'entreprise et devaient — au contraire des produits dérivés — être protégés d'une surexposition, philosophie développée en 1944, année où la deuxième sortie en salle de *Snow White* avait permis à l'entreprise de bien s'en sortir financièrement malgré la conjoncture économique[53]. Ainsi, on incitait les gens à en faire l'achat avant qu'il ne soit trop tard. En théorie, le fait que le public possède la vidéo à la maison et puisse la regarder un nombre illimité de fois sans avoir à payer de nouveau aurait pu constituer un problème. Cela dit, si Roy Disney considérait que la

---

[51] Justin Wyatt, *High Concept. Movies and Marketing in Hollywood,* Austin, University of Texas Press, 1994, p. 148.

[52] *Ibid*., p. 1.

[53] Alan Bryman, *Disney and his Worlds, op. cit.,* p. 44.

présence d'un jouet à l'image de Mickey était un incitatif à voir ses dessins animés, la présence d'une vidéo à la maison est à son tour un incitatif à l'achat de produits dérivés.

Le sont aussi les nombreuses publications de Disney, qui, comme les films connexes et les suites, renarrativisent le conte. Par exemple, dans « Aurora and the Diamond Crown[54] », la Belle au bois dormant, le matin de ses dix-sept ans — on se souvient que le sort qui la guettait dans le film la frappait le jour de ses seize ans —, se fait réveiller par sa mère, qui lui annonce qu'elle devra résoudre trois énigmes que lui poseront les fées, après quoi on lui remettra une couronne ayant appartenu à toutes ses ancêtres. Aurora relève bien sûr le défi, un peu grâce au hasard d'une phrase prononcée par son prince Phillip. Ces histoires étant souvent publiées indépendamment, puis groupées, on trouve dans le même livre l'histoire de Blanche Neige qui découvre un ourson coincé dans un tronc d'arbre[55]. Grâce à ses amis animaux, elle l'aide à en sortir, puis lui demande s'il souhaite manger. Le lecteur adulte s'inquiétera un peu à la lecture de la phrase qui suit : « The bear cub looked at her with interest », mais bien sûr, son intérêt ne vise finalement que la tarte aux fruits des champs qu'elle a préparée pour les nains. Ce type d'histoires, bien davantage que les longs-métrages de Disney, a de quoi faire frémir les tenants du potentiel initiatique du conte de fées. Le fait que leur lecture succède généralement au visionnement du film donnera nécessairement l'impression au jeune destinataire qu'elles s'inscrivent dans la suite du récit, ce qui est explicité dans le cas de « Aurora and the Diamond Crown ». Mais n'y a-t-il pas eu d'évolution? Alors que le mariage aurait dû annoncer la fin d'une étape dans la vie des protagonistes, on comprend plutôt qu'Aurora, bien qu'elle soit mariée, habite avec sa mère et en étroite proximité avec les fées qui l'ont élevée, tandis que Blanche Neige continue à faire des tartes pour les nains. La multitude de ce type de scénarios contribue aussi à prolonger

---

[54] Lara Bergen, « Aurora and the Diamond Crown », *Princess Bedtime Stories,* New York, Disney Press, 2010 [2009], p. 1-18.

[55] Adapté d'une histoire de Susan Marenco, « The Little Brown Bear », *ibid*., p. 67-84.

et à complexifier les contes merveilleux, dont l'une des caractéristiques principales est d'être une forme simple. Ces épisodes ne se situent plus du côté du conte, mais de la chronique. Ce faisant, ils modifient nécessairement le rapport que leur public entretient avec le conte filmique, qui apparaît après coup comme le premier épisode d'une série.

Une étude menée par Karen Wohlwend témoigne bien de l'importance que peuvent prendre ces scénarios connexes, de même que ceux des longs-métrages, dans le jeu des enfants[56]. Pendant un an, elle a observé une fois par semaine, dans une classe de maternelle, un groupe constitué de deux garçons et de trois filles qui s'adonnaient à une activité visant à développer leur potentiel auctorial à travers des jeux impliquant les princesses de Disney. Wohlwend conçoit tout au long de son expérience le jouet (plus spécifiquement la poupée Disney) comme un objet sémiotique qui vient avec ses propres limites interprétatives :

> Toys that are associated with children's popular animated films or television programs encourage children to play and replay familiar scripts and character roles. These media toys act as multilayered texts that call forth "possible worlds" […] that set literary limits and social boundaries for character roles, dialogue, and story lines. […] Disney princess toys inspire children to replay remembered plots and recite memorized scripts, providing explicit narratives that shape children's play[57].

La poupée Disney serait ainsi pour les enfants un texte, autrement dit un signe (ou un ensemble de signes), qui vient avec ses propriétés sémiques (les mêmes que celles de la princesse qu'elle représente) et dont le processus de décodage peut toujours échouer. Dans tous les cas, il semble que les sèmes des princesses qui ne posent aucune ambiguïté soient la beauté et la féminité : « during princess play, girls focused on achieving beauty ideals and rejected play scenarios that stretched stereotypical

---

[56] Karen E. Wohlwend, « Damsels in Discourse: Girls Consuming and Producing Identity Texts through Disney Princess Play », *Reading Research Quarterly*, 2009, vol. 44, nº 1, p. 57-83.

[57] *Ibid*., p. 59.

male/female roles[58] ». Quoiqu'il ne soit question ici que de la perception des jeunes filles[59], ce sème ne semble pas différent pour les hommes ni pour les femmes, comme en témoignent cette fois les réponses obtenues par Bruce dans ses entretiens avec de jeunes adultes : alors que les femmes du groupe mentionnaient aussi systématiquement la beauté des héroïnes de Disney, mais parmi d'autres qualités, « the male subjects focused most consistently on their physical qualities[60] ». D'autres sèmes, par contre, ont dû faire l'objet de négociations :

> Children are highly aware of the material meanings of toys and their sign-making potential […]. When children play together, they assign, negotiate, and maintain symbolic pretended meanings for objects consistent with the imagined setting. At times, these negotiations occur outside the play frame […] through language that distinguishes the real activity from the not-real activity through explicit talk that assigns play meanings to props. Vygotsky's (1978) example of a child pretending that a stick stands for a horse exemplifies the symbolic substitution achieved through play. Thus, one child's proposal that a hard plastic Barbie become the baby sister of a stuffed Cinderella doll can cause players to stop playing to negotiate tensions between the dolls' contrasting iconic material qualities and associated indexed identity texts about adults, babies, and siblings that conflict with the pretend identities that the children want to symbolize with the dolls[61].

Dans certains cas, les modifications sémiques étaient acceptées presque instantanément, comme la suggestion d'une jeune fille qu'Aurora et Belle soient sœurs, dont Wohlwend observe qu'elle est cohérente avec l'idéal familial promu par Disney[62]. Par contre, l'absence d'une encyclopédie commune était à la base de certains conflits. Alors que les longs-métrages principaux semblent connus des enfants en détail, des frustrations surgissent justement à plusieurs occasions lorsqu'il est question de la validité des

---

[58] *Ibid*., p. 60.

[59] Wohlwend, dont l'analyse se centre sur le genre, a publié ses observations sur le jeu des garçons dans un autre article : « "Are You Guys *Girls*?": Boys, Identity Texts, and Disney Princess Play », *Journal of Early Childhood Literacy,* février 2012, vol. 12, nº 1, p. 3-23. La question de la féminité y est centrale, mais celle de la beauté n'y est pas spécifiquement abordée.

[60] Alexander Bruce, *op. cit.,* p. 10-11.

[61] Karen Wohlwend, *op. cit.,* p. 61.

[62] *Ibid*., p. 66.

suites : « debates arose over what constituted "real" stories, as children drew distinction between the original films and the proliferation of Disney-produced direct-to-video sequels and television program spin-offs[63] ». Ce constat rejoint celui de Pascale Ezan que nous avons cité plus haut, et qui veut que le type de collection concerné par l'accumulation de produits dérivés tienne principalement au sentiment d'appartenance. En repoussant constamment, à travers ses publications et ses films connexes, les limites de l'univers narratif où évoluent ses princesses, Disney compromet le sentiment d'appartenance qui était originalement créé par le film. Ce qui semble par contre faire l'unanimité, quand on considère ces jeux, c'est que la seule « vraie » histoire de ces princesses est la version disneyenne.

S'il peut sembler jusque-là que les produits dérivés associés aux contes de Disney visent spécifiquement les enfants, ce n'est pas tout à fait le cas, en particulier depuis quelques années. Certes, comme l'observe Bryman, les films susceptibles d'intéresser les enfants ont un net avantage sur les autres lorsqu'il s'agit d'élaborer une gamme de produits dérivés. En dressant la liste des franchises cinématographiques qui possèdent le meilleur potentiel sur ce plan — *Jurassic Park, Star Wars, Lord of the Rings* et *Spider-Man,* en plus des classiques disneyens —, il observe qu'ils ont tous un point en commun :

> [W]hat binds all these films together is that they are either aimed at children or have a strong appeal to children. Critically acclaimed films like *Schindler's List* or *The Hours* do not generate large quantities of popular merchandise, though they undoubtedly fare well in terms of video and DVD sales[64].

Walt Disney aimait bien répéter qu'il ne faisait pas ses films exclusivement pour les enfants[65], mais il est indéniable que ses films, comme les contes merveilleux en général

---

[63] *Ibid*., p. 68.

[64] Alan Bryman, *The Disneyization of Society, op. cit.,* p. 89.

[65] Richard Schickel, *The Disney Version. The Life, Times, Art and Commerce of Walt Disney,* 3e édition, Chicago, Ivan R. Dee Inc. Publisher, 1997 [1968], p. 354.

— qui, rappelons-le, n'étaient pas non plus traditionnellement destinés aux enfants — savaient attirer ce genre de public. Le propre de l'univers de Disney est qu'il ne concerne pas l'enfant, mais *l'enfance*. L'enfant se sent chez soi dans ce monde qui lui est familier et dont l'ordre manichéen lui paraît tout ce qu'il y a de plus naturel. Dans le cas de Disney, le schème de l'enfance se traduit pour une bonne part dans la continuelle exigence d'adorabilité (*cuteness*) dont nous avons abondamment discuté dans l'analyse de son esthétique, et qui appelle chez l'adulte une forme de nostalgie. Anne Allison, qui s'est intéressée à l'intérêt des Japonais pour le *kawaii* (la culture du mignon), observe ainsi qu'un objet augmente son potentiel marchand auprès des enfants comme des adultes en mettant l'accent sur ce caractère :

> Cuteness became not only a commodity but also equated with consumption itself — the pursuit of something that dislodges the heaviness and constraints of (productive) life. In consuming cuteness, one has the yearning to be comforted and soothed: a yearning that many researchers and designers of play in Japan trace to a nostalgia for experiences in a child's past. Cuteness, in this sense, is childish, and its appeal has increasingly spread to all elements of the Japanese population — men as well as women, boys as well as girls — so that, in Japan today, it is no longer confined to the *shōjo* [little girls] alone[66].

Certes, le cas du Japon est particulier, au sens où le mignon s'y inscrit dans un mode de vie, alors que, dans le monde occidental, il reste davantage circonscrit à certaines occasions et tient même parfois du tabou d'après une certaine conception du rôle de l'adulte. Néanmoins, dans les sphères où il est cautionné, comme l'univers de Disney, il évoque le réconfort associé à une nostalgie de l'enfance, qui lui permet de transformer, par la magie du *merchandising*, un banal pain en madeleine.

Comme l'indique Gilles Brougère, « les franchises constituent un stock de rhétoriques disponibles » dont un objet peut se revêtir et qui deviennent dès lors « outils de

---

[66] Anne Allison, « Portable Monsters and commodity cuteness: Pokémon as Japan's new global power », *Postcolonial Studies,* vol. VI, nº 3, 2003, p. 387.

persuasion, de séduction ou de captation[67] ». Si l'on revient aux films n'appartenant initialement pas à Disney et dont ont dérivé, selon Bryman, des gammes de produits impressionnantes — *Jurassic Park, Star Wars, Lord of the Rings* et *Spider-Man* — on observe que, bien qu'ils sachent capter l'intérêt des enfants, ils ne procèdent pas particulièrement d'une rhétorique du mignon. Pour Brougère, et pour Gary Cross[68] avant lui, les produits dérivés qui procèdent de l'enfance reposent en fait sur « deux constructions archétypales opposées[69] » : le *cute* et le *cool*. Avec le cute, « il s'agit de profiter du monde merveilleux de l'enfance, création par les adultes d'un univers de plaisir, de divertissement, de valeurs positives[70] », qui tient compte de la conception que les adultes aiment à se faire de l'enfance, une enfance à tous points de vue innocente. Mais les contes merveilleux seraient bien fades si Blanche Neige y vivait du début à la fin auprès de ses deux parents, ou si Hansel et Gretel trouvaient la maison en bonbons et s'y installaient jusqu'à la retraite. Ils reposent eux-mêmes sur la dichotomie entre un univers parfait où tout va pour le mieux — qui consiste généralement en la maison familiale — et la nécessité pour les protagonistes de quitter cet univers afin de s'en affranchir. Le cool, deuxième construction archétypale qui vient rhétoriser le produit dérivé, procède de cette même logique. Selon Cross,

> the cool ultimately comes from the adult's romantic idea of the cute, the wondrous child, and the child's simultaneous embrace of and reaction to it, all of which merchandisers fed and flamed. The key to understanding this transition is the child's need for distance from parents[71].

Ainsi, la rhétorique du *cute* tient entièrement à l'idée de l'enfance que se fait le parent, tandis que celle du *cool*, qui lui est corollaire, tient au désir de l'enfant de la rejeter.

---

[67] Gilles Brougère, « La culture matérielle enfantine entre le cute et le cool », *Strenae*. *Recherches sur les livres et objets culturels de l'enfance,* 2012, vol. IV, § 9.

[68] Gary S. Cross, *The Cute and the Cool. Wondrous Innocence and Modern American Children's Culture*, Oxford/New York, Oxford University Press, 2004, 259 p.

[69] Gilles Brougère, *op. cit.,* § 11.

[70] *Ibid*., § 19.

[71] Gary S. Cross, *op. cit.,* p. 130.

Les quatre franchises cinématographiques dont parlent Bryman reposent davantage sur cet aspect, mais le *Classic Disney* n'y échappe pas, notamment dans son utilisation du vilain au sein de ses nombreux produits dérivés. Dans la parade quotidienne qui a lieu à Magic Kingdom, par exemple, le dragon de *Sleeping Beauty*, immense construction métallique crachant du feu, est l'un des personnages les plus attendus. Et lorsque Mickey, pour mieux devenir l'emblème de Disney et être plus facilement « marchandisable », a subi des transformations qui l'ont arrondi de manière à le faire passer du côté du mignon et de l'innocent, Donald Duck a immédiatement pris sa place en tant que figure comique et taquine. Il semble que, de la même façon que les contes reposent sur la coprésence des forces du bien et du mal, la constitution des gammes de produits dérivés de Disney gagne beaucoup à jouer à la fois sur les terrains du cool et du cute, un duo qui, comme Cross l'observe, est devenu particulièrement évident au sein de la série télévisée Disneyland, qui servait en partie à susciter un intérêt pour les parcs thématiques. Dans cette série, les contes et les films d'animation traditionnels de Disney avaient leur place, mais on trouvait aussi des éléments à même de faire vibrer la fibre indépendante de certains enfants en voie d'intégrer l'adolescence :

> [T]he weekly TV program Disneyland of the 1950s and 1960s carried on the same mix of themes of adventure abroad, pioneer life, and scientific progress. For Walt Disney and many Americans of midcentury, the passage from wondrous innocence to the young-at-heart adult was a straight, unencumbered path[72].

Le *cool* s'adresse donc à cet entre-deux qui n'est ni toujours dans l'enfance (ou qui a envie d'en sortir momentanément pour expérimenter l'ailleurs), ni encore dans ce lieu où la nostalgie de l'enfance est possible. Mais évidemment, il crée à son tour un nouveau lieu de nostalgie où l'adulte pourra avoir envie de se réfugier pour replonger non pas cette fois dans le confort de l'enfance, mais dans les houles grisantes de l'adolescence.

---

[72] Gary S. Cross, *op. cit.,* p. 123.

Jusqu'à récemment, il semble que même les objets de collection et de marques — pensons par exemple à des sacs à main Louis Vuitton à imprimés Mickey Mouse — s'inscrivaient à l'intérieur de cette rhétorique, bien qu'à celle du *cute* venait certainement aussi s'ajouter le sème de la réussite, et d'une réussite *à l'américaine*, l'objet de collection coûtant (ostensiblement) cher et mettant esthétiquement de l'avant l'un des symboles les plus visibles d'un succès capitaliste — Mickey. En 2015, toutefois, Disney a introduit une gamme supplémentaire de produits dérivés issue de *Cinderella*, qui transforme de nouveau le champ connotatif associé aux protagonistes de ses contes. Le produit dérivé agit habituellement comme outil de publicité pour l'objet en question, de la même façon qu'un crochet, sur un chandail, n'est pas qu'une signature permettant d'en augmenter le prix de manière significative : il est une publicité destinée à influencer d'autres acheteurs potentiels. Ce discours, s'il a pu être original à une certaine époque, ne l'est plus aujourd'hui : porter un t-shirt Nike, de nos jours, c'est assumer qu'on en fait la promotion, et qu'on est fier de participer à cette promotion. Pour les enfants, bien sûr, la réflexion ne se fait pas en ce sens : porter un t-shirt Nike, ou Cendrillon, c'est assumer une posture identificatoire, *cool* ou *cute*, rien de plus. Or, il semble que la nostalgie soit toujours là chez les femmes adultes pour provoquer un désir d'identification à la Cendrillon de Disney, mais que l'idée déplaise de promouvoir directement l'entreprise, peut-être en raison du climat dont on a parlé plus haut (on est aujourd'hui plus critique de ses objectifs marchands). Disney a donc choisi d'interpeller ce public, constitué de femmes de 35 à 55 ans, avec une nouvelle rhétorique, qui mise cette fois sur l'identification à *certaines* qualités de Cendrillon, comme on peut le lire dans un article du Washington Post :

> Faced with striking a tricky balance between modern calls for gender equaliy and the princess nostalgia of women's youth, Disney's merchandising has aimed squarely at the latter, gambling on the professional woman who, while doing it all, doesn't mind a detour through fantasyland. […] "Our girl is sophisticated; she's fashionable. She doesn't want it to scream 'Cinderella.' She wants it to scream the essence of 'Cinderella' :

> Fairy tale, dreamy, beautiful," [said Gigi Ganatra Duff, a spokeswoman for the home-shopping network HSN][73].

L'essence de Cendrillon a étonnamment bien changé depuis Perrault (pour qui elle incarnait la grâce avant la beauté), mais peu depuis le film de 1950, duquel cette campagne visait pourtant à se détacher.

La campagne est en effet reliée à un film en prise de vues réelles, intitulé lui aussi *Cinderella* mais daté de 2015, et qui s'inscrit dans une nouvelle tendance chez Disney — *Beauty and the Beast* et *Aladdin* ont aussi été refaits récemment en prise de vues réelles (le premier en 2017 et le deuxième en 2019), et la reprise de *The Little Mermaid* a déjà été annoncée. L'objectif semble être de garder les princesses vivantes (et marchandisables) malgré les critiques de plus en plus prégnantes quant à la passivité des princesses des premiers films d'animation. Cette constante réactualisation n'est pas neuve, comme en témoigne ce commentaire de David Forgacs : « [By] keeping its products forever young and forever available […] Disney rewrites its own history, either erasing the period quality of its earlier films, or playing on that very period quality as part of the nostalgia industry[74]. » En lisant cela, on pourrait facilement penser à un retour à l'essence du conte oral traditionnel, constamment réactualisable et dont les versions originales ne demandent qu'à être modifiées pour mieux s'adapter à une nouvelle époque, un nouveau lieu ou de nouveaux destinataires. Mais, comme l'explique Rebecca-Anne Do Rozario, le commentaire de Forgacs exige — ou exigeait — quelques nuances :

> Disney actually maintains [the princess'] contemporaneity in its dual aspects: maintaining the original design, while successively renewing its appeal by re-rendering

---

[73] Drew Harwell, « What $ 4,595 "Glass Slippers" Say about Disney's Princess Sales Machine », *The Washington Post,* 11 mars 2015, en ligne : https://www.washingtonpost.com/business/economy/what-4595-glass-slippers-say-about-disneys-princess-sales-machine/2015/03/11/b58f28f6-c29d-11e4-ad5c-3b8ce89f1b89_story.html?noredirect=on&utm_term=.c3aac846dc71 (page consultée le 28 août 2019).

[74] David Forgacs, « Disney Animation and the Business of Childhood », *Screen*, vol. 33, no 4, 1992, p. 374; cité dans Rebecca Anne C. Do Rozario, *op. cit.,* p. 36.

> her in new releases, marketing, and merchandising. Disney does not precisely erase her original quality, so much as create continuity between that quality and her contemporary audiences. Thus the animation of *Snow White and the Seven Dwarfs* available on DVD, while matching that of the original print, is re-released and packaged using the technology and aesthetic of the early twenty-first century[75].

La précision apportée par Do Rozario en 2010 semblait en fait cruciale à la stratégie de Disney concernant les produits dérivés, au sens où la force de l'entreprise reposait jusque-là sur le fait d'avoir créé une image pour chacune de ses princesses empruntées au folklore et d'avoir su l'imposer. Comme on l'a aussi vu, le film d'animation est plus susceptible d'engendrer des produits dérivés et a une meilleure pérennité que le film de prise de vues réelles. En ce sens, on peut se demander si cette nouvelle tendance à refaire les films originaux avec des acteurs n'entraînera pas une compétition au sein même de l'entreprise entre les deux images qu'elle aura créées. Certes, il y avait déjà dans les parcs thématiques des représentations en chair et en os des princesses connues, mais elles n'avaient pour objectif que d'être une incarnation des princesses dessinées, et elles n'entraient pas, par conséquent, en compétition avec ces dernières. C'est une des questions qu'il faudrait examiner dans quelques années, et qui nous amène pour le moment à observer cet autre pan des transformations matérielles disneyennes que constituent les parcs thématiques.

5.3 UNE ACTUALISATION GRANDEUR NATURE : LES PARCS D'ATTRACTION

Tout en étant intrinsèquement liés dans la conception synergétique de Disney, les parcs thématiques de l'entreprise peuvent eux-mêmes être abordés d'après les rapports qu'ils entretiennent avec les produits dérivés. Pour Bryman, ces rapports sont au nombre de deux :

> First, and most obviously, they are contexts for selling the vast array of Disney merchandise that has accumulated over the years. […] Second, they provide their own

[75] Rebecca Anne C. Do Rozario, *ibid*., p. 36-37.

> merchandise […], including t-shirts with the name of the park on them; Epcot clothing or souvenirs with a suitably attired cartoon character on them, such as 'French' Mickey purchased in the France pavilion or a sporty Goofy purchased in the Wonders of Life pavilion; merchandise deriving from characters specifically associated with the parks, such as Figment (a character in the Journey into Imagination ride in EPCOT); and a petrified Mickey looking out from the top of the Twilight Zone Tower of Terror […][76].

En ce qui concerne le deuxième point, la liste de Bryman aurait pu être beaucoup plus longue et évocatrice, au sens où elle laisse croire que ce qui se trouve dans les parcs thématiques est influencé par la fiction disneyenne à sens unique, alors qu'il y a au contraire des exemples qui montrent que les échanges sont interdirectionnels. Cette relation était visible dès l'ouverture de Disneyland en 1955, dans la ville d'Anaheim en Californie. Évidemment, le parc reprenait un certain nombre de personnages typiques de l'univers disneyen, mais il se séparait en quatre zones, soit Fantasyland, Adventureland, Tomorrowland et Frontierland, dont les personnages déjà connus étaient principalement regroupés dans la première. Tous ces territoires, toutefois, ont servi dès 1954 de divisions à une émission hebdomadaire diffusée sur la chaîne ABC, nommée *Disneyland.* Walt Disney animait l'émission, en racontant des anecdotes sur les films qui y étaient récupérés (ou les séries qui y étaient présentées pour une première fois), mais en en profitant aussi pour parler de l'avancement des travaux à Disneyland ou pour montrer les diverses attractions qui s'y trouvaient. Un peu comme Roosevelt avec ses *fireside chats* diffusés à la radio, Walt y voyait une manière d'établir un contact intime avec son public : « Through television I can reach my audience, I can talk to my audience. They are the audience that wants to see my pictures[77]. » Ainsi, l'émission *Disneyland*, diffusée avant l'ouverture du parc mais conçue postérieurement à l'idéation de ce dernier, doit être considérée comme un produit dérivé du parc, et non le contraire. De même, on pourrait se questionner quant à l'interrelation qu'entretiennent le château de la Belle au bois dormant, qui servait déjà de point focal

---

[76] Alan Bryman, *The Disneyization of Society, op. cit.,* p. 81-82.

[77] Rapporté dans Kathy Merlock Jackson, *Walt Disney: A Bio-Bibliography,* Westport, Greenwood Press, 1993, p. 49-50.

à Disneyland en 1955, et le film *Sleeping Beauty,* qui ne prendrait l'affiche qu'en 1959. À partir du moment où le parc thématique s'est inscrit dans l'entreprise disneyenne, les univers matériel et narratif ont été pensés parallèlement, plutôt que de manière unidirectionnelle. Un autre exemple de produit dérivé du parc thématique est la série de films *Pirates of the Caribbean*, qui a été inspirée de l'attraction du même nom. Alors que celle-ci a ouvert ses portes en 1967 à Disneyland, le premier film de la série n'a pris l'affiche qu'en 2003. Si Bryman ne mentionne pas ces exemples, c'est sans doute parce qu'il parle plus précisément, en anglais, de *merchandise*, terme qui s'éloigne sémantiquement de son équivalent français « produit dérivé » en ce qu'il insiste sur la matérialité des objets plutôt que sur la relation chronologique d'un objet à l'autre. Repenser cet aspect à partir de l'expression française nous permet d'inclure les biens symboliques à l'intérieur de l'équation pour mieux saisir l'importance des parcs au sein de la logique narrative disneyenne.

Le premier point auquel il fait référence, quant à lui, se concentre davantage sur le produit dérivé en tant que bien de consommation, et ne peut être ignoré quand on considère le parc d'attraction, même sous l'angle de la narrativité. Umberto Eco a eu tôt fait de l'observer : la consommation est au cœur de l'activité narrative promise par le parc thématique de Disney, dont il dresse un parallèle avec les *ghost towns*, qui désignent pour lui ces villages créés de toute pièce pour imiter artificiellement la vie d'antan. Ce type de lieu, en remplaçant les marchands par des comédiens costumés, « intègre la réalité du commerce dans le jeu de la fiction[78] » de telle sorte que « les visiteurs deviennent acteurs et donc participants à cette foire commerciale qui semble faire partie de la fiction mais qui en réalité constitue le but lucratif de toute cette machinerie imitative[79] ». La *ghost town* (ou on pourrait penser, plus près de nous, à

---

[78] Umberto Eco, « Voyage dans l'hyperréalité » [1975], *La guerre du faux,* traduit de l'italien par Myriam Tanant, Paris, Grasset, coll. « Les cahiers rouges », p. 71.

[79] *Ibid*., p. 73.

certains festivals qui célèbrent la nostalgie d'un temps révolu) est symptomatique de cette logique, car elle ne propose bien souvent pas d'attractions dignes d'intérêt hors de la consommation érigée en divertissement. Disneyland (comme Magic Kingdom, qui en est la version floridienne), s'il se limitait à Fantasyland, principale section consacrée au merveilleux, rivaliserait mal sur ce plan avec ce type de villages. Par contre, au-delà d'un ailleurs imaginaire, il est aussi conçu pour célébrer les États-Unis — et plus spécifiquement la petite ville traditionnelle étatsunienne —, et c'est à partir de cet aspect qu'il parvient à intégrer la consommation à ses activités. Tout cela passe par son artère centrale, Main Street U.S.A, qui est censée évoquer la rue principale d'une ville traditionnelle étatsunienne et par laquelle le visiteur n'a pas le choix de passer pour accéder au reste du parc. Comme l'indique Eco, cette (imitation de) rue

> semble être le premier acte de la fiction tandis qu'elle est une astucieuse réalité commerciale. Celle-là, comme d'ailleurs toute la ville, se présente comme absolument réaliste et absolument fantastique en même temps, et là réside l'originalité (en termes de conception artistique) de Disneyland face aux autres villes jouets. […] Les façades de la Main Street se présentent comme des maisons jouets et nous donnent envie d'y pénétrer, mais leur intérieur est toujours un supermarché déguisé, dans lequel on achète de façon obsessionnelle alors qu'on a l'impression de continuer à jouer[80].

L'impression est similaire à celle que provoque Time Square, à New York, qui est présenté comme une incontournable activité touristique, mais à laquelle on ne peut en définitive participer réellement qu'en achetant. Dans son livre *The Disney Fetish*, Seán Harrington avance que : « [f]or Disney the 1950s provided an ideological perfect fit: not only was entertainment seen as a necessity to the American way of life, but consumption itself came to symbolise an American pastime that could bolster the economy and the nation[81] ». On peut se demander si, aujourd'hui, cette façon de penser n'est pas simplement intégrée, au sens où, si une critique envers la société de

---

[80] *Ibid*., p. 73-74.

[81] Seán Harrington, *The Disney Fetish,* New Barnet, Indiana University Press/John Libbey Publishing, 2015, p. 198.

consommation fuse davantage dans le discours ambiant, les profits liés à l'achat de produits dérivés dans les parcs thématiques sont bien plus élevés aujourd'hui que dans les années cinquante et la consommation au sein du parc continue de faire partie de son appréciation. Alan Bryman observe même qu'ironiquement, l'une des manières d'exprimer son dédain de Disney à l'intérieur des parcs thématiques (pour un cynique qui se serait laissé entraîner par sa famille, par exemple) est de revêtir des produits dérivés à l'effigie des vilains de Disney, et dont l'achat contribue donc précisément à la prospérité de l'entreprise[82]. Les parcs sont conçus pour que la consommation soit inhérente à leur fonctionnement et directement intégrée au processus narratif qui oriente l'expérience. Comme l'ont observé plusieurs chercheurs, dont Bryman,

> there are many aspects of the organization of consumption at the theme parks which serve to neutralize their more obvious consumerist tendencies by locking shopping into Disney narratives. Consumption becomes part of the immersion in fantasy, so that goods are purchased as symbols or signs of such narratives as childhood and nostalgia, rather than for use value. In so doing, goods are often being purchased which frequently do not directly fulfil a need that was definable prior to admission to a park[83].

À l'intérieur des parcs, cette tendance à acheter compulsivement pour s'inscrire dans l'action, dans le récit, s'observe particulièrement à certains accessoires qui sont utilisés dans les limites du parc mais deviennent pour ainsi dire inemployables — autrement que comme souvenir — dès qu'on en sort. Nombreux sont par exemple les visiteurs (ou *guests*, selon la terminologie disneyenne) qui portent des vêtements sur lesquels une inscription fait directement référence à l'expérience au sein du parc. Certaines familles, par exemple, ont des t-shirts identifiant chaque membre, à l'effigie de Mickey (*papa, dad, brother*) ou de Minnie (*grandma, mom, sister*). Dans le cas d'un événement comme un anniversaire, cette logique pourra être poussée jusqu'à attirer l'attention sur le ou la fêtée (*birthday girl, her daddy, her mommy, her sister,* etc.), ce qui, en plus de limiter l'utilisation de ces accessoires au parc, les rend pratiquement inutilisables lors

---

[82] Alan Bryman, *The Disneyization of Society, op. cit.,* p. 150.

[83] Alan Bryman, *Disney and His Worlds*, *op. cit.,* p. 166.

d'une autre visite — en particulier si l'on tient compte du fait que la *birthday girl* aura sans doute grandi au moment de son anniversaire suivant. Moins circonscrites à une situation particulière, mais presque essentielles à la complétion de l'expérience, les oreilles de Minnie se déclinent en plusieurs centaines de modèles, se retrouvent dans presque toutes les boutiques souvenirs (chaque thématique appelant des modèles particuliers) et ornent la tête d'une proportion étonnante de *guests* féminines, tous âges confondus. Selon le site Web de Walt Disney World, si on juxtaposait le nombre de chapeaux à oreilles — équivalents unisexes pourtant moins nombreux dans la foule — qui sont vendus chaque année, on obtiendrait une ligne de 282 km, ou on pourrait couvrir la tête de tous les habitants d'Orange County[84]. Hors des limites des parcs, cependant, cet accessoire mode semble assez peu prisé, ce qui nous permet de croire qu'on l'achète précisément pour participer au récit qui se joue dans le parc. Enfin, une autre gamme qui attire l'attention et dont l'achat semble assez compulsif et directement lié à l'expérience est celle des accessoires lumineux vendus lors du spectacle *Fantasmic!*, qui a lieu tous les soirs à Hollywood Studios (Disney World) et met en scène la plupart des personnages du *Classic Disney*, y compris ses princesses. La popularité de l'événement oblige les spectateurs à arriver tôt, ce qui leur donne du temps pour acheter. Au fur et à mesure que le temps passe, tant d'oreilles lumineuses, d'épées lumineuses et de gants de mickey lumineux apparaissent dans la foule qu'ils donnent l'impression à celui qui s'en prive qu'il ne participe pas pleinement à l'événement. Cette fois, l'accessoire non seulement se restreint au parc, mais réapparaît rarement même à l'intérieur de celui-ci une fois *Fantasmic!* terminé[85]. Le message

---

[84] [S. n.], « Walt Disney World Fun Facts », *Walt Disney World News*, en ligne : http://wdwnews.com/fact-sheets/2014/10/31/walt-disney-world-fun-facts (page consultée le 29 août 2019).

[85] Y compris lors des autres spectacles nocturnes, sans doute parce que les *guests* sont hésitants à s'encombrer pendant la journée d'accessoires qu'ils ne ressortiront que le soir. Du reste, des produits différents sont vendus lors de ces spectacles pour favoriser une consommation diversifiée, par exemple, à Magic Kingdom, le ballon à l'hélium avec lumière intégrée. Cela ne semble pas empêcher l'achat d'accessoires de *Fantasmic!* après l'événement, comme le révèle ce témoignage d'un ou d'une membre du personnel, qui constitue aussi un bon exemple de la façon dont la consommation est directement

envoyé est que l'accessoire fait partie du spectacle, et que ne pas le posséder, c'est se priver d'une part de l'événement. Mais surtout, observe Fjellman, comme la plupart des activités que propose le parc sont extrêmement balisées et confinent les visiteurs à la passivité, l'achat constitue en quelque sorte le seul espace de liberté dont ceux-ci disposent, ce qui explique qu'ils s'y ruent : « [their] need for autonomy is directed toward impulse buying[86] ». L'achat est l'unique façon de tisser sa propre trame dans l'univers narratif que propose le parc, qui, contrairement au conte oral, est pensé pour qu'on ne puisse en modifier aucun élément. On propose un parcours, contrôle le temps, oriente le regard; tout est calculé.

Car les parcs thématiques de Disney ne sont pas que des lieux où sont vendus et générés des produits dérivés : ils sont eux-mêmes des produits dérivés, au sens où leur intérêt réside pour une bonne part dans le fait qu'ils reprennent l'univers narratif disneyen et l'étendent à la troisième dimension. En ce sens, ils se distinguent des autres parcs d'attraction du fait qu'ils s'ancrent dans une fiction déjà élaborée et connue du visiteur par d'autres voies plus facilement narrativisables, comme les films et les livres. Ainsi que le rappellent Anne-Marie Eyssartel et Bernard Rochette,

> le parc à thème est la mise en forme d'un univers familier au visiteur. […] D'un univers qui « fasse image » et qui, pour le faire, exige une vision cinétique, c'est-à-dire la

intégrée à la mise en place du processus narratif dans les parcs : « [A]t the end of "Fantasmic!" […], we set up a trail of glow carts (moveable stores that sell glow-in-the-dark toys) and every kid leaving that show wants Mickey's light-up sword or whatever. The carts are carefully spaced out, so that when one cart starts to get crowded, there's always another cart slightly farther away with no wait at all, full of pretty glowy things that are impossible to miss. This string of carts gradually guides visitors out towards one of the exits, both to help us empty the park out for closing time and to ensure that Disney makes as much money as possible in the process. » Robert Evans, « Six Hidden Sides of Disneyland Only Employees Get to See », *Cracked*, en ligne : http://www.cracked.com/personal-experiences-1506-6-hidden-sides-disneyland-only-employees-get-to-see.html (page consultée le 29 août 2019).

[86] Stephen M. Fjellman, *op. cit.,* p. 258.

> déambulation du visiteur. Univers fait d'une « concrétisation » des images, d'un changement de leur substrat matériel[87].

C'est principalement cette concrétisation qui nous intéresse ici, toujours dans la mesure où Disney ne fait pas que reprendre ses propres personnages, mais des personnages qui existaient dans l'imaginaire collectif bien avant d'emprunter les formes disneyennes qui semblent maintenant constituer leurs corps et leurs visages « officiels ». Ainsi, la construction du premier parc, Disneyland, et de ceux qui ont suivi, nous apparaît cruciale dans l'analyse de la resémantisation du conte, car elle marque un nouveau changement de matérialité : le conte folklorique était oral, le conte de fées était écrit, et celui de Disney est d'abord filmique, ensuite matérialisé dans un environnement. Que cet environnement soit la Californie, la Floride, la France, le Japon ou la Chine, cette spécificité culturelle n'a que peu d'influence sur la nature du parc, qui s'érige partout comme un monde à part, un monde féerique; nous nous concentrerons donc principalement ici sur les caractéristiques particulières de Disneyland (à Anaheim, en Californie) et de ce qui, nous le verrons, constitue en quelque sorte sa « version 2.0 », Disney World (à Orlando, en Floride). Bien sûr, dans ce cas-ci, il ne s'agit pas d'une adaptation d'un conte particulier, mais d'un *wonderland* auquel il est possible d'accéder et dans lequel s'actualisent un certain nombre de *topoï* propres au conte, les plus prégnants étant certainement la princesse et le château. Après tout, rappellent Eyssartel et Rochette, « s'il y a un art dans les parcs à thème, c'est celui de la mise en volume, du passage réel dans la troisième dimension vers le passage imaginaire dans la quatrième[88] ».

Ainsi, le premier topos qu'il est donné d'observer lorsqu'on intègre le parc thématique, c'est l'« Il était une fois » du conte, ce « prélude non seulement au passé, mais aussi à

---

[87] Anne-Marie Eyssartel et Bernard Rochette, *Des mondes inventés. Les parcs à thème*, Paris, Éditions de la Villette, 1992, p. 65.

[88] *Ibid*.

un “ailleurs” où tout est riant, où tout est simple[89] », pour reprendre les mots d’Ernst Bloch. Walt Disney, lorsqu’il a créé son premier parc, a tenté au mieux de faire en sorte que rien ne puisse intervenir de l’extérieur pour modifier l’expérience du visiteur : « I don’t want the public to see the real world they live in while they’re in the park. I want them to feel they are in another world[90]. » En plus de faire construire un talus de près de cinq mètres autour du parc afin que rien de ce qui l’entoure ne puisse être vu de l’intérieur, il a fait dissimuler sous terre les câbles et les poteaux téléphoniques[91], rappels de la vie quotidienne. Si le territoire était physiquement isolé, il ne l’était cependant pas légalement, au sens où le caractère merveilleux de Disneyland n’empêchait pas l’état californien d’y imposer ses règles. C’est donc par un recours en justice que Disney s’est attaquée à la chaîne hôtelière Sheraton dans les années soixante, pour empêcher la création d’une bâtisse d’une vingtaine d’étages à proximité de Disneyland : « The Disney organization argued that the hotel tower would be visible from within the park and thus objectionable because Disneyland’s main attraction was “visual illusions”[92]. » Cet argument a non seulement convaincu la ville d’Anaheim de rejeter la requête de construction faite par Sheraton, mais l’a aussi poussée à adopter une réglementation concernant la hauteur des bâtiments à proximité du parc. Pourtant, ce règlement n’était pas suffisant pour Walt Disney, et c’est ce qui a motivé la construction de Disney World, pour lequel il ne s’est pas contenté d’acheter une quantité impressionnante de terres, mais a aussi tenu à obtenir de la Floride un contrôle particulier sur celles-ci, qui le mettait à l’abri des régulations régionales et municipales

---

[89] Ernst Bloch, « De meilleurs châteaux en Espagne : ceux de la foire et du cirque, du conte et du roman populaire », *Le principe espérance,* traduit de l’allemand par Françoise Wuilmart, Paris, Gallimard, coll. « Nouvelle revue française », 1976 [1959], p. 421.

[90] Rapporté dans Robert De Roos, « The Magic Worlds of Walt Disney », Éric Smoodin (dir.), *op. cit.,* p. 61 (article initialement paru dans *National Geographic*, août 1963, p. 159-207).

[91] Richard Schickel, *op. cit.,* p. 326.

[92] Steve Mannheim, *Walt Disney and the Quest for Community,* Deuxième édition, s.v., BookLocker, 2011 [2002], p. 184

habituelles[93]. Ainsi, Disney possède aujourd'hui le Reedy Creek Improvement District (RCID), qu'on a été jusqu'à désigner comme un « Vatican with Mouse ears »[94], et qui lui permet d'avoir un contrôle presque absolu sur son territoire. C'est dans cette mesure que Disney World constitue en quelque sorte une version améliorée de Disneyland, puisqu'il incarne véritablement, en rejetant le monde environnant, ce que Walt Disney souhaitait que son parc soit dès le départ. DisneyWorld, cela dit, est non un parc, mais un *resort*, qui comprend, en plus d'espaces commerciaux, de parcs aquatiques, et d'une multitude d'hôtels et de restaurants, quatre parcs d'attraction : Hollywood Studios, Epcot, Animal Kingdom et Magic Kingdom. Le dernier est celui qui se rapproche le plus de Disneyland, mais les délimitations ne sont pas si étanches. Pour comprendre comment agit, au sein du parc, la frontière — qui tient un rôle narratif essentiel : celui de l' « il était une fois » —, il nous sera parfois nécessaire de parler tour à tour de Disneyland et de Magic Kingdom.

Lorsqu'on entre dans Disneyland ou dans Disney World, toute une série de dispositifs est en effet mise en place pour recréer l'*incipit* du conte, provoquer une cassure transitionnelle vers un nouveau monde. Le sémiologue Louis Marin est l'un de ceux qui ont le mieux expliqué le sens de cette série de dispositifs, qui marquerait « un espace neutre, lieu de la limite, frontière entre la réalité (le monde dans son articulation spatiotemporelle, géographique, historique) et l'utopie[95] ». Pour Marin, il ne fait pas de

---

[93] L'un des objectifs initiaux de cette démarche était la création éventuelle d'EPCOT (Experimental Prototype Community of Tomorrow), non pas le parc d'attraction qu'on trouve présentement à Disney World, mais ce que Walt Disney entendait être une véritable ville futuriste où de nouvelles (et anciennes) façons de fonctionner en communauté seraient expérimentées. Un tel projet de ville Disney, quoique moins ambitieux, s'est concrétisé d'une certaine façon en 1994 lors de la fondation de Celebration Town, en Floride. Sur ces deux sujets, voir respectivement Steve Mannheim, *op. cit.,* et Douglas Frantz et Catherine Collins, *Celebration, U.S.A. Living in Disney's Brave New Town*, New York, Henry Holt and Company, 1999, 352 p..

[94] Alan Bryman, *The Disneyization of Society, op. cit.,* p. 138. L'expression « Vatican with Mouse ears », citée chez Bryman, est puisée de Richard E. Foglesong, *Married to the Mouse: Walt Disney World and Orlando,* New Haven, Yale University Press, p. 5.

[95] Louis Marin, « Dégénérescence utopique : Disneyland », *Utopiques. Jeux d'espaces,* Paris, Les éditions de minuit, 1973, p. 300.

doute que Disneyland est une *hétérotopie*, mot qu'il emprunte à Foucault et qui désigne une utopie qui se concrétise dans un espace tangible. Mais encore, un détour par Ricœur s'avère nécessaire pour expliciter les liens entre la structure du conte de fées et la structure utopique. Selon le philosophe, cette dernière comprend un élément d'autoréflexion qui est « intemporel, sans origine historique assignable, [et qui] est bien plutôt la possibilité fondamentale de l'être humain[96] »; elle est culturelle, c'est-à-dire qu'elle n'est pas « uniquement un élément transcendantal et anhistorique : elle est une partie de notre histoire[97] »; et finalement, elle comprend un élément d'illusion, « l'élément de l'espérance, d'une espérance rationnelle[98] ». Le conte de fées se distingue de l'utopie parce qu'il concerne, comme le rappelle Marthe Robert, une situation individuelle et jamais collective :

> Alors que le vrai héros brise définitivement avec l'ordre familial, grâce à quoi il devient apte à créer de nouvelles valeurs collectives dans une sphère plus élevée, l'adolescent merveilleux veut tout bonnement être « heureux jusqu'à la fin de ses jours », en fondant un royaume sans Histoire ni histoires dont il attend une perpétuelle idylle. Rien ne le dispose donc aux vastes desseins qui exigent du héros mythique une abnégation totale et presque toujours le sacrifice réel de sa vie[99].

Même lorsque le héros ou l'héroïne de conte libère un royaume ou une princesse, sauve ses frères et sœurs ou trouve un remède pour le roi, il est le principal destinataire de sa quête, qui se termine par une évocation de son bonheur personnel. Néanmoins, le conte se rapproche de l'utopie dans sa structure chronotopique[100], puisqu'il repose sur ce que Bakhtine désigne comme une *inversion historique* :

> Essentiellement, il s'agit de ceci : la pensée mythologique et littéraire localise dans le passé des catégories telles que le but, l'idéal, l'équité, la perfection, l'état harmonieux

---

[96] Paul Ricœur, *L'idéologie et l'utopie,* traduit de l'anglais par Myriam Revault d'Allonnes et Joël Roman, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 1997 [1986], p. 331.

[97] *Ibid*., p. 332.

[98] *Idem.*

[99] Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 2009 [1972], p. 95.

[100] Pour une définition du chronotope, voir le troisième chapitre de la présente thèse.

> de l'homme et de la société. Les mythes du paradis, de l'âge d'or, de l'époque héroïque, de l'antique Vérité, les notions plus tardives sur l'état de nature, sur les droits naturels et autres, sont des expressions de cette inversion historique. En simplifiant quelque peu, il est possible de dire que l'on représente comme ayant déjà été dans le passé, ce qui, en réalité, peut ou doit se réaliser seulement dans le futur, ce qui, en substance, se présente comme un but, comme un impératif, et aucunement comme une réalité du passé[101].

C'est cette relation à l'histoire qui nous porte à croire, comme Marin, que Disney construit avec ses parcs une hétérotopie, mais surtout que cette hétérotopie participe inévitablement d'une resémantisation du conte merveilleux, dont la nature même exige qu'il rejette toute forme de transposition dans la réalité. On constate ainsi que ce que Marin désigne comme une série de dispositifs permettant d'intégrer l'hétérotopie que constitue Disneyland a un rôle similaire à l'*incipit* du conte de fées.

Il observe que cette série se décline en trois étapes, ou plutôt, en trois *limites*. La première, qu'il nomme « limite externe », est le parc de stationnement, où le visiteur « abandonne sa voiture personnelle qui l'a amené jusqu'à cette banlieue de Los Angeles, abandon qui est l'équivalent du naufrage, de l'évanouissement, ou de la déchirure de l'ancien récit utopique[102] ». Pour intégrer le conte de fées, nul besoin de naufrage : la phrase « Il était une fois » suffit à la suspension de l'incrédulité, mais le fait de laisser sa voiture n'en est pas moins significatif : il s'agit de la première étape d'un abandon progressif du quotidien et de la modernité. Lorsqu'on va à Disney World et qu'on profite pleinement de sa nature de *resort* en habitant un hôtel Disney[103], le jeu des limites évoque une sorte de *Inception,* où de *Mille et une nuits*, où le *guest* n'a jamais fini d'entrer; lorsqu'il a l'impression d'en être sorti, il oublie qu'il est toujours dans la fiction, mais une autre fiction, par exemple celle de la chambre d'hôtel,

---

[101] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman,* traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978, p. 294.

[102] Louis Marin., *op. cit.*, p. 301.

[103] La stratégie derrière ce complexe, rappelle Bryman, est bien sûr de limiter au maximum les raisons qui pourraient pousser les *guests* à quitter les lieux pour consommer ailleurs. Alan Bryman, *The Disneyization of Society, op. cit.,* p. 60.

thématisée selon l'hôtel choisi, et dont la télé elle-même est conçue pour proposer sa trentaine de chaînes Disney avant les autres[104]. La première frontière, si l'on a pris l'avion, se montre dès l'arrivée à l'aéroport international d'Orlando. Les valises, étiquetées en conséquence dès l'embarquement, sont prises en charge par Disney, et les *guests* sont dispensés de l'ennuyeuse attente au carrousel; ils se dirigent directement vers l'autobus, où ils sont accueillis par une vidéo de Disney où s'enchaînent des discours pratiques — et publicitaires — sur le fonctionnement des parcs et les services offerts, mais aussi des dessins animés et des quiz sur les créations des studios. La Floride ne parvient au *guest* que par son climat. Comme l'observent Eyssartel et Rochette,

> en dehors des contraintes de localisation qui restent très générales, les rapports qu'un parc à thème entretient avec son environnement sont plus de contiguïté hasardeuse que d'inclusion. La clôture des parcs, qui ne sont en général accessibles que par des voies autoroutières, leur confère une insularité spatiale cohérente avec leur fonction sociale et l'imaginaire qui la sous-tend, celui de voyage dans un espace/temps consacré à l'enfance, à la féerie, au merveilleux. […] D'une certaine façon, la clôture et la seule possibilité d'accès autoroutier constituent […] une fermeture des parcs sur leur environnement[105].

En s'occupant du transport des résidents de ses hôtels à partir de l'aéroport, et en rappelant sa présence tout au long du trajet, Disney renforce cette scission entre le monde isolé qu'elle vise à créer et son environnement. L'arrivée à l'hôtel se présente bien sûr comme une nouvelle limite, et il en va de même du moment où, de là, on pose le pied dans le bus, le monorail ou le bateau qui nous mène vers le parc thématique.

La deuxième limite dont parle Marin est constituée par la frontière imposée par les guichets, dont le système a subi, à Disneyland, plusieurs modifications, mais dont le principe est toujours similaire :

---

[104] [S. n.], « Walt Disney World Resort Television », *T Blog,* https://blog.touringplans.com/2016/07/19/walt-disney-world-resort-television (page consultée le 29 août 2019).

[105] Anne-Marie Eyssartel et Bernard Rochette, *op. cit.,* p. 65.

> Il ne s'agit pas […] d'obtenir un billet d'entrée moyennant une certaine somme d'argent, mais d'acquérir, par jeu d'équivalence, la monnaie de Disneyland; et c'est avec celle-ci que le visiteur pourra participer à la vie « utopienne » : non pas acheter des biens que l'on peut acquérir ou consommer avec de l'argent « réel », mais avoir les signes ou tout au moins les signifiants du lexique « utopien », grâce auxquels le parcours du visiteur acquerra sa signification dans une performance propre[106].

Comme l'argent, au même titre que les poteaux électriques ou téléphoniques, est un rappel immédiat de la réalité quotidienne, il s'agit de l'éliminer autant que possible du parcours du visiteur, afin d'apposer une nouvelle fois au monde féerique des signifiants qui n'ont pas cours dans le « monde réel ». À l'entrée de Disneyland, on peut d'ailleurs lire : « Here you leave today and enter the world of yesterday, tomorrow and fantasy. » À Disney World, depuis 2013, l'argent est remplacé par le Magic Band, un bracelet en plastique dont les fonctions sont multiples : y sont enregistrés les accès au parc, des informations sur le *guest* (dont le nom et l'âge, mais aussi l'hôtel où il loge), les fastpass (des accès rapides aux manèges) ainsi que les informations de carte de crédit, ce qui transforme l'expérience de paiement habituelle en une sorte de jeu qui culmine dans l'illumination de la tête de Mickey. Toute transaction, à Disney World, revêt un caractère magique.

Enfin, la troisième et dernière limite qu'observe Marin est « le remblai surélevé du chemin de fer de Santa-Fé et Disneyland, ponctué de quelques gares[107] », sous lequel le visiteur circule grâce à un tunnel. L'idée qu'il s'agisse d'un tunnel, plutôt que d'un pont, ne nous paraît d'ailleurs pas innocente : en circulant *sous* la terre, le visiteur est momentanément coupé du ciel qui assurait jusque-là son contact vertical et continu avec le monde. Sur le plan des représentations, l'entrée dans le tunnel marque la disparition du « ciel quotidien », qui est à la sortie remplacé par le « ciel féerique ». Il va sans dire que, lorsque le visiteur quittera le parc, il devra effectuer exactement le chemin inverse, qui le ramènera, de façon transitionnelle encore une fois, vers sa réalité

---

[106] Louis Marin, *op. cit.,* p. 302.

[107] Louis Marin, *op. cit.*, p, 303.

quotidienne. À Disney World, ce tunnel qui sépare le ciel et la terre n'existe pas. Chaque entrée au parc est marquée non seulement par une ligne de sécurité (dont, admettons-le, les détecteurs de métal et la fouille des sacs n'ont pas été conçus pour évoquer un monde enchanteur) et une série de bornes d'entrée (où Mickey s'illumine; la magie est revenue), mais aussi par une quelconque structure, souvent paysagée, qui indique le nom du parc et sert de point photo. À Magic Kingdom, l'artère Main Street U.S.A, où se dresse la statue de Walt Disney et au bout de laquelle se trouve le château de Cendrillon, est une constante célébration de l'entrée au parc. En témoigne le fait qu'il n'y a plus cette fois un seul point photo : les photographes de Disney[108] sont placés à égale distance tout au long de la rue, rappelant l'importance de l'événement. Les frontières sont le plus hermétiques possible pour distinguer le moment où on entre dans le conte de fées et celui où on en sort, et ne sont pas sans rappeler les deux couvertures d'un livre. Le destinataire sait que tout ce qui se passera, entre ces deux couvertures, ne fait pas partie du monde réel.

Entre l'entrée et la sortie, c'est un parcours narratif et descriptif qui se déploie, et qui est conçu pour s'orienter autour d'un certain point focal, par exemple le château de la Belle au bois dormant à Disneyland ou celui de Cendrillon à Disney World. Ces points focaux sont ce que Walt Disney désignaient comme des « weenies », qu'on traduirait littéralement par « saucisses », mais qui désignent la carotte au bout du bâton. Ils constituent des « visible lures which draw people on to the next attraction in one of a number of predetermined sequences », et qui font en sorte que « the visitor's movement is both overtly and covertly controlled by the park's physical layout and by its inbuilt narratives[109] ». Il s'agit ainsi de donner au visiteur l'impression qu'il évolue au sein

---

[108] Le Magic Band permet, outre ce qui a été mentionné plus haut, de lier les photos à une plate-forme Web appelée « PhotoPass », de laquelle on peut récupérer — moyennant paiement, bien sûr — les photos prises par les appareils de Disney. Les photographes acceptent cependant aussi de prendre des photos avec les appareils personnels.

[109] Alan Bryman, *Disney and His Worlds, op. cit.,* p. 99.

d'un récit donné, lequel lui propose certaines péripéties. Par exemple, depuis l'ouverture, le visiteur peut essayer à Disneyland le manège « Snow White's Scary Adventures », une *dark ride* dans laquelle il se retrouve dans la position de Blanche Neige. Il s'agit d'une nouvelle façon de raconter le conte de fées, dans laquelle le visiteur, bien qu'il se voie imposer un parcours narratif, a accès à un point de vue différent de ce que lui propose le conte oral, écrit ou filmique. Évidemment, le manège ne fait pas table rase de tout ce qu'a déjà créé l'entreprise : il ne s'agit pas d'une réinterprétation du conte de Grimm, mais d'une réinterprétation du *film de Disney*. Ainsi, Disney bénéficie de moyens beaucoup plus forts que Grimm ou Perrault pour laisser une trace culturelle de sa version des contes dans l'imaginaire des gens. Le conte était dans un premier temps raconté oralement, et ainsi modifié au gré du passeur. Il a ensuite été figé par l'écriture et, dans certains cas, par l'illustration, ce qui lui a conféré un nouveau potentiel d'« adhérence » à la culture. En façonnant ce « monde de fantaisie plus vrai que le vrai, [en] bris[ant] le mur de la deuxième dimension, [en] réalis[ant] non pas un film, qui est une illusion, mais le théâtre total[110] », Disney a renforcé cette adhérence, qui s'intensifie de nouveau lorsque le destinataire peut se remémorer le conte au cours d'une expérience tangible. Le cas de la « Snow White's Scary Adventure » est d'ailleurs exceptionnel, car il reconstitue de manière assez fidèle et chronologique le parcours narratif du film. Cependant, dans le parc thématique, il y a « spatialisation d'un monde connu que le visiteur "reconnaît" parce qu'il en possède la grille de lecture[111] » et, en ce sens, il semble que la narration ne soit souvent pas aussi explicite au sein des attractions, ces dernières devant évoquer le film ou le conte plutôt que de le rejouer. Ainsi, alors que la « Snow White's Scary Adventure » a longtemps été aussi à Disney World, elle y a été remplacée en 2014 par le « Seven Dwarfs Mine Train », qui reprend principalement la scène où les nains travaillent à la mine, de même que la chanson *Heigh-Ho*. La sorcière et Blanche Neige y apparaissent comme des

---

[110] Umberto Eco, *op. cit.,* p. 76.

[111] Anne-Marie Eyssartel et Bernard Rochette, *op. cit.,* p. 75.

évocations, sans être narrativisées. Si notre analyse des transformations narratives a montré que les nains tenaient, dans le film de Disney, une place beaucoup plus importante que dans le conte des frères Grimm et ses variantes traditionnelles, l'attraction renforce ici ce renversement des rôles en plaçant les compagnons de Blanche Neige en son centre. Toutefois, il n'est pas question d'offrir une relecture du conte, mais de reprendre l'univers et les personnages du film pour marquer du sceau de Disney un manège qui n'est, autrement que par cette marque, rien de plus qu'une montagne russe traditionnelle. Si ce n'était de l'intermédiaire que constitue le film de 1937, il n'est pas certain que l'on reconnaîtrait le récit de Blanche Neige à travers cette attraction.

Les parcs disneyens posent en outre le problème de ne pas être exclusivement consacrés aux contes de fées. Ainsi, à la féerie se mêlent de nombreuses attractions qui vont à l'encontre même du principe d'absence de lieu présupposé par l'utopie et le conte de fées. Malgré les efforts qui sont déployés pour épurer Disneyland et Magic Kingdom de toute référence à la réalité quotidienne, l'accent est mis sur les États-Unis partout en dehors de Fantasyland. Main Street U.S.A. rappelle les villages du Midwest au début des années 1920, le New Orleans Square évoque la Louisiane du XIX^{e} siècle et Frontierland se consacre à une recréation de la conquête de l'Ouest. L'acuité historique de ces attractions est évidemment secondaire au sein de ce que Marin désigne comme une « utopie dégénérée », c'est-à-dire une « idéologie réalisée sous la forme d'un *mythe*[112] ». Ainsi, Michael Real constate qu'à Disneyland, « [t]he myths of the Old West glorify barbaric treatment of American Indians and Mexican-Americans, just as myths of the Old South, such as New Orleans Square, whitewash the treatment of black slaves[113] »; on ne conserve de l'histoire que son potentiel apologétique. Cette spécificité n'est pas sans rappeler l'inversion historique relevée par Bakhtine dans le

[112] Louis Marin, *op. cit.,* p. 297. Nous soulignons.

[113] Michael Real, *op. cit.,* p. 61-62.

récit folklorique, au sens où ce que l'on souhaite pour l'avenir ne se présente pas au futur, mais dans un passé réécrit et réinventé. Nous avons alors affaire à des « superstructures verticales [qui] se réclament de l'"au-delà", idéales, éternelles, intemporelles[114] », alors qu'une autre section du parc s'intéresse à un lieu et un moment (l'avenir étatsunien) : *Tomorrowland*, qui renferme par exemple à Magic Kingdom un « Carousel of Progress » où on nous présente la façon dont la technologie, jusqu'au téléphone intelligent, a permis d'améliorer la qualité de vie de la famille occidentale ainsi qu'une piste de course appelée « Autopia », faite pour évoquer la Formule 1. Alors qu'on s'attendrait à ce que *Tomorrowland* se présente dans un univers science-fictionnel imaginaire, on constate que, si on ne tient pas compte de Space Mountain, qui rappelle cette science-fiction malgré une esthétique un peu *old-school*[115], cette section du parc est ancrée dans le présent, au point qu'elle rappelle au visiteur les réalités quotidiennes qu'on lui avait suggéré d'oublier à l'entrée (sa voiture) et qu'on a pris soin de dissimuler à l'intérieur du parc (les câbles télécommunicationnels). Au contraire, les activités à valeur plus historique sont mythifiées, réinventées et s'inscrivent à peine dans la réalité. Si elles s'ancrent dans le présent, ce n'est pas dans un présent *réel*, mais dans un *chronotope* du présent qui n'est que potentialité et reconstitution, réinvention. C'est ce que Michael Real a pu confirmer par son étude des évocations sémantiques de Disney chez les jeunes adultes étatsuniens :

> Some evidence indicates that the overall effect of the left side of Disneyland and its picture of the American past and geographically distant places blends into an indistinct whole in the impressions of the visitor. The borderlines between Frontierland, Adventureland, and New Orleans Square are recalled imprecisely. For example, several respondents placed Mark Twain in New Orleans Square and Tom Sawyer in Adventureland, whereas both appear in Frontierland. The representations of the American past mix with and reinforce those of Main Street. In Walt Disney World, the

---

[114] Mikhaïl Bakhtine, *op. cit., p.* 294-295.

[115] Le manège, qui date de 1975, a connu différentes vagues de modifications dont la dernière date de 2009, mais on peut comprendre que, par son caractère futuriste, il subisse plus difficilement le passage du temps que les attractions basées sur des thèmes féeriques.

> nationalism and patriotism are more explicit with the addition of Liberty Square, a reproduction of a colonial town[116].

Il est difficile de croire que le merveilleux, transposé au milieu de cette confusion temporelle, ne subit aucune transformation sur le plan signifiant.

Parmi les raisons qui nous portent à le croire, il y a que, si la trace du conte merveilleux se trouve principalement à Fantasyland, cette section n'est circonscrite par aucune des limites qu'on a décrites plus tôt et qui agissent comme une inscription matérielle de l' « il était une fois ». De même, les châteaux de la Belle au bois dormant et de Cendrillon sont placés au centre de leur parc respectif et sont visibles de l'entrée des quatre territoires. Pourtant, nous avons vu que la thématisation est pour Disney essentielle à la conservation de ses différentes franchises et au bon fonctionnement de ses processus synergétiques, et, selon Bryman, Magic Kingdom s'en tire assez bien malgré la prédominance du château :

> Distractions are further kept to a minimum in the Magic Kingdom theme parks through a physical separation that is designed to ensure that, as far as possible, thematic discontinuities are minimized by shelding the lands from each other. This insistence seems to have been relaxed to a considerable extent in the other Disney theme parks in that the different components are visible from each other. Thus for example, World Showcase in Epcot can be seen across the lake from Future World and vice versa and the different pavilions within each of these areas are invariably visible from each other[117].

Certes, un effort est mis sur le respect des frontières entre chaque thème, notamment par le fait qu'un employé costumé ne peut en aucune circonstance traverser ce qui ne correspond pas à « son » territoire[118], mais il reste que les choix thématiques qui y sont faits sont ceux de Disney, qui incluent eux-mêmes des anomalies. Par exemple, si une production culturelle comme *Avatar* constitue à Animal Kingdom un monde en soi, dont les frontières sont marquées et scrupuleusement respectées, *Snow White and the*

---

[116] Michael R. Real, *op. cit.,* p. 68.

[117] Alan Bryman, *The Disneyization of Society*, p. 20.

[118] *Ibid*., p. 134.

Seven Dwarfs, Cinderella et *Sleeping Beauty* ne sont pour leur part que les sous-thèmes d'un autre thème, celui des princesses, qui s'insère lui-même dans le thème de l'univers magique de Disney (incarné à Magic Kingdom par Fantasyland, où on retrouve aussi les attractions dédiées à Peter Pan et à Alice, de même que les très générales « Haunted Mansion » et « It's a Small World »). L'univers magique est lui-même compris dans le groupe plus large du *Classic Disney*, dont font aussi partie les créations originales disneyennes que sont Mickey, Minnie, Donald, Pluto, etc. Ces dernières, en plus de se retrouver à Fantasyland, sont transposables dans tous les parcs, ce qui ne devrait en principe pas être le cas des personnages de contes de fées, dont on se souvient qu'ils proviennent d'un non-temps et d'un non-lieu.

Pourtant, Blanche Neige, Cendrillon et la Belle au bois dormant sont, dans un premier temps, arrachées à l'univers du conte merveilleux, dont l'une des principales caractéristiques est d'échapper à toute situation dans le temps et l'espace, pour être transposées dans le parc thématique. Certes, l'objectif est d'amener le visiteur dans un autre monde. Mais, malgré les efforts qui sont mis pour tenir le réel à l'extérieur, le leurre ne peut fonctionner du fait de la popularité même du parc : le territoire grouillant d'humains rappelle constamment qu'il ne peut s'agir du lieu idyllique où évoluent les princesses et les fées. Outre sur le territoire de Magic Kingdom, où les manèges de *Snow White* (le « Seven Dwarfs Mine Train ») et d'*Alice in Wonderland* (le « Mad Tea Party ») se font face, les princesses se retrouvent aussi aujourd'hui, pour la signature d'autographes et la prise de photos, dans le World Show Case d'Epcot. Ainsi, l'absence de frontières entre les pays observée par Bryman constitue maintenant aussi une absence de frontière entre le monde réel (dans la mesure où chaque « pays » incarné au sein d'Epcot a un référent dans la réalité) et le monde imaginaire. Alors que la bienheureuse Cendrillon a su conserver son château à Magic Kingdom, Snow White et Aurora ont toutes deux été mutées dans le plus pragmatique Epcot, respectivement dans les pavillons allemand et français. Au-delà du problème évident que pose ce déménagement pour l'ancrage des contes originaux dans le genre merveilleux, on note

qu'il y a ici une incohérence même avec les films de Disney, l'origine des princesses n'ayant pas été établie d'après la fiction, mais copiée sur celle des auteurs de leur version la plus connue. Et, en ces Aurora et Snow White typiques de l'esthétique disneyenne, ne reconnaît-on pas davantage un symbole des États-Unis de Walt Disney bien plus que de l'Europe de Perrault et des frères Grimm? Ou leur présence ne se justifie-t-elle que parce qu'elles sont dans une Europe qui n'a justement rien à voir avec le Vieux-Continent, mais qui se reconnaît comme étant celle de Disney, en tant que simulacre hétérotopique?

C'est ce même anatopisme qui se produit avec le château, dont est dissonante la présence centrale dans des parcs qui célèbrent l'« Amérique », mais aussi dans la signature même de l'entreprise. Ce qui paraissait à priori agir comme un *topos* du conte merveilleux est, une fois transposé dans le parc disneyen, métamorphosé en opérateur symbolique de cette Amérique mythifiée. Pourtant, qu'y a-t-il de moins intrinsèquement étatsunien qu'un château? Cette question rhétorique en amène une autre : se pourrait-il que le château soit moins un *topos* du conte merveilleux qu'un *topos* du conte *disneyen*? Au sujet d'« It's a Small World », un parcours en bateau qui présente une multitude d'*animatronics*[119] incarnant des personnages de plusieurs pays du monde, Michael Real observe que « [m]any peoples and cultures are represented in caricatures — except middle-class America[120] ». Ainsi, les États-Unis incarneraient en quelque sorte le *niveau zéro de la culture,* l'étalon à partir duquel on est en mesure de dire ce qui est de l'ordre du « commun » et ce qui est de l'ordre de la « différence ». Le motif du château ne serait-il donc pas, dans les films de Disney comme dans les parcs, une sorte de stéréotype de l'Europe, à laquelle Disney emprunte ses contes, plus qu'un *topos* du conte de fées? On se souvient que le château de Disney World a été inspiré par celui de Louis II de Bavière à Neuschwanstein. Cela dit, le château chez

[119] Sortes de robots anthropomorphes.

[120] Michael Real, *op. cit.,* p. 59.

Disney n'incarne plus tant une marque du merveilleux (il n'est pas, comme dans plusieurs contes de Grimm, en or, ou en glace, ou au sommet d'une montagne isolée) que la satisfaction d'un « besoin d'opulence qui est réel chez le milliardaire comme chez le touriste middle class » et qui, pour Umberto Eco, « apparaît naturellement comme une marque du goût américain[121] ».

De fait, de nombreux commentaires montrent que ce château est pour plusieurs États-uniens un objectif à atteindre, un symbole de réussite, la visite du parc disneyen se présentant comme un véritable rite de passage. Margaret J. King observe ainsi que « the parks serve as Meccas, sacred centers, to which every American must make his double pilgrimage, first as a child (for whom the Disneyland experience is a focal point), later as an adult with his own children[122] ». Alan Bryman complète cette pensée en ajoutant : « It is almost as though a visit to a Disney theme park is a benchmark by which parents judge themselves (and perhaps are judged by their children) as parents[123]. » L'équipe du Global Disney Audiences Project arrive à une conclusion similaire après avoir étudié les réactions à Disney dans diverses régions du globe, mais ses résultats donnent à croire que ce rapport est propre au territoire étatsunien et qu'elle ne se limite pas à la fréquentation des parcs thématiques, mais à la marque Disney en général. En témoigne la réponse d'une Étatsunienne de vingt ans à l'une de leurs questions : « How can you not expose your kids to Disney? It's not realistic to think you can avoid Disney… I wouldn't want to rob [them] of [their] childhood[124]. » Ces mots confirment ce que nous évoquions plus tôt dans ce chapitre, à savoir que la rencontre avec la marque Disney est d'une certaine façon inévitable : ce n'est pas y

---

[121] Umberto Eco, *op. cit.,* p. 49.

[122] Margaret J. King, « McDonald and Disney », dans Marshall Fishwick (dir.), *Ronald Revisited: The World of Ronald McDonald,* Bowling Green, Bowling Green University Press, 1983, p. 117; cité dans Alan Bryman, *Disney and His Worlds, op. cit.,* p. 95.

[123] Alan Bryman, *idem*.

[124] Janet Wasko, Mark Phillips et Eileen R. Meehan, *op. cit.,* p. 49.

accéder qui exige un effort, mais au contraire s'en passer. De plus, cet effort, loin d'être récompensé, serait condamné comme un acte de privation de l'enfant d'une partie de sa vie. La marque Disney est pour certains liée de très près à l'évolution de l'enfant, conclusion à laquelle parvient aussi l'équipe derrière ce projet :

> The processes of being human and moving through the socially defined life cycle from child to adolescent to parent becomes intimately linked with Disney products. Buying the Disney brand in order to complete the ritual transforms the rites of passage into rites of purchase[125].

Il y a donc, dans la consommation des produits disneyens (par lesquels est toujours sous-entendu le *Classic Disney*), quelque chose de la passation qui évoque fortement le rapport au conte traditionnel : on reçoit Disney de ses parents; on le transmet à ses enfants. La différence est principalement que cette nouvelle forme de passation culturelle implique nécessairement une transaction commerciale, là où le conte oral était gratuit, mais aussi que l'objet ne subit plus de transformation au moment de sa passation. Il est figé dans les sèmes qu'il avait à son origine, il y a plusieurs décennies (pour les cas qui nous occupent) et, à moins que les nouveaux longs-métrages en prise de vues réelles parviennent à remplacer les films d'animation originaux — ce qui serait étonnant vu les raisons que nous avons évoquées —, le fait que le conte filmique se réactualise constamment sur divers supports matériels ne semble pas près d'entraver cet état de fait. Les produits dérivés associés aux contes de Disney, qu'il s'agisse de poupées ou de parcs thématiques, rejouent toujours le récit choisi initialement par l'entreprise. Là où la resémantisation opère, c'est dans la distanciation constante qui se crée au fil de la surexposition disneyenne entre le conte traditionnel et le conte tel que l'entreprise a choisi de le raconter.

Évidemment, hors des États-Unis, le rapport à Disney n'est pas aussi fort et ne s'inscrit pas de manière aussi sacrée à l'intérieur des rites de passage. Néanmoins, il existe et il

---

[125] *Ibid*., p. 337.

influence la façon de concevoir les contes là même où ils ont une tradition folklorique et littéraire longue de plusieurs siècles. Avant de pouvoir tirer une conclusion, un dernier détour s'impose donc par la présence de Disney à l'international et la façon spécifique dont l'entreprise a su « américaniser » le matériel auquel elle a puisé.

CHAPITRE VI

LES TRANSFORMATIONS CULTURELLES

> « Measured by his social impact, Walt Disney is one of the most influencial men alive. He has pushed the bedtime stories of yesteryear, the myths that all former races of men teethed on, off the nursery shelf, or amalgamated them into a kind of mechanized folklore. It's Walt Disney's Snow White now, and Walt Disney's Cinderella. The 20th century has brought forth a new Mother Goose, or, rather, Father Goose. The hand that rocks the cradle is Walt Disney's — and who can say what effect it is having on the world[1]? »

À ce stade de notre étude, il apparaît assez clairement que la resémantisation du conte effectuée par Disney passe par de nombreux sèmes de l'américanité, visibles à travers les productions filmiques, les parcs thématiques et les produits dérivés, mais aussi dans l'essence même de l'entreprise et dans la figure de Walt. Ainsi, lorsque Michael Real demande à quelque deux cents étudiants californiens de dresser la liste des vertus associées à Disney, le nombre de termes évoquant le nationalisme est si important que le chercheur est amené à les classer dans une sous-catégories de vertus consacrées à l'américanisme : « America », « All American », « apple pie », « mom & apple pie » et « patriotism »[2], voilà ce qui vient en tête quand on pense à Disney. Le sondage —

---

[1] [S. n.], « Cinema: Father Goose », *Time*, lundi, 27 décembre 1954, en ligne : http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,857906,00.html (page consultée le 2 juin 2015 [article entier] et le 25 août 2019 [version partielle]).

[2] Michael R. Real, « The Disney Universe: Morality Play », *Mass-mediated Culture,* Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1977, p. 73.

dont il faut rappeler qu'il date des années 1970 — ne laisse apparaître aucune occurrence des mêmes résultats parmi les vices associés à l'entreprise, quoique les termes de trois répondantes noires issues d'écoles différentes, dans une section visant à décrire l'idéologie disneyenne, laissent deviner une certaine amertume : « white, middle-class America », « white, middle-class America—the American Dream » et « All-American-Anglo-Saxon-Democracy—Equality and Justice for All »[3]. Quelle est, cela dit, la perception qu'on a de l'entreprise à l'extérieur des États-Unis? Disney est indéniablement l'une des multinationales les plus présentes sur la planète, et on ne peut qu'être intrigué par cette facilité qu'elle a eue à s'imposer hors de son territoire alors qu'elle y est si résolument ancrée. L'*American Dream* sur lequel elle se fonde, et sur lequel se fondent les histoires qu'elle propose, est-il exportable?

Dans le livre où il forge cette expression — ou du moins l'emploie à l'écrit pour la première fois[4] —, l'historien James Truslow Adams écrit : « This was on frontier after frontier of his vast domain that the American Dream could be prolonged until it became part of the very structure of the American mind[5]. » Or, presque cent ans après ce constat, on est en droit de se demander si, une fois traversée la dernière frontière de son vaste domaine, le rêve américain n'a pas cherché à en traverser d'autres, de sorte que le monde serait en quelque sorte devenu son territoire. Anthony Giddens fait après tout le constat que « globalisation […] looks uncomfortably like Westernisation — or, perhaps, Americanisation[6] », en raison de l'influence étatsunienne sur les plans économique, militaire et culturel. Néanmoins, la potentialité même d'un « impérialisme culturel » ne fait pas l'unanimité, dans la mesure où la relation entre

---

[3] *Ibid*., p. 75.

[4] Jean-François Côté, « Le rêve américain et sa réalité cinématique », *Sociétés*, n^{os} 12-13, hiver 1994, p. 358.

[5] James Truslow Adams, *The Epic of America,* Boston, Little, Brown and Company, 1941, p. 119.

[6] Anthony Giddens, *Runaway World. How Globalisation is Reshaping our Lives,* New York, Routledge, 2002, p. 15.

l'émetteur d'un objet culturel et son destinataire serait toujours soumise à une forme de négociation[7]. De fait, il serait sans doute excessif de parler des films et autres produits disneyens comme de vecteurs d'une *idéologie étatsunienne*; néanmoins, il faut admettre qu'ils sont fortement connotés comme étant en phase avec leur pays d'origine, et chercher à comprendre les raisons et les effets de cette connotation, qui se révèle particulièrement singulière lorsqu'on pense que le *Classic Disney* repose en grande partie sur des emprunts au folklore européen. Pour ce faire, il nous semble d'abord essentiel de jeter un regard sur les marqueurs du lieu et de l'époque qui transparaissent dans *Snow White, Cinderella* et *Sleeping Beauty*, car si nous nous sommes intéressée plus tôt aux transformations narratives qu'y a effectuées Disney, révélant certains choix typiques du cinéma hollywoodien, nous devons maintenant relever la façon dont certaines valeurs locales pointent à leur surface. Nous réfléchirons ensuite à la manière dont Disney interagit avec les autres cultures dans la création et l'exportation de son matériel, et tenterons de comprendre si les méthodes de l'entreprise peuvent s'apparenter à une forme d'impérialisme culturel, et, dans tous les cas, comment répond le reste du monde à cette importante *offre* culturelle de la part de Disney.

6.1 L'*AMERICAN DREAM* DE TROIS PRINCESSES

Quand on voit à quel point, chez les étudiants américains interrogés par Real, les expressions patriotiques ressortent lorsqu'il est question de Disney, on pourrait croire qu'ils pensent à priori à des films en prise de vues réelles, comme *Davy Crockett, King of the Wild Frontier* (1955) ou *Pollyanna* (1960), qui sont marqués par le territoire américain. Or, on a vu avec Janet Wasko[8] que la plupart des films de prise de vues réelles sont peu associés à Disney, et qu'outre l'univers de Mickey Mouse, c'est surtout

---

[7] Voir notamment Tamar Liebes et Elihu Katz, *The Export of Meaning. Cross-cultural Readings of Dallas,* New York/Oxford, Oxford University Press, 1990, p. 4.

[8] Voir « Classic Disney » dans Janet Wasko, *Understanding Disney. The Manufucture of Fantasy*, Cambridge/Malden, Polity Press, 2001, p. 110-122.

la reprise de contes merveilleux que Disney évoque. Ainsi, il faut croire qu'il y a, même dans les films inspirés de contes européens, une certaine dose d'américanité, et un regard attentif nous permet en effet de voir que les versions disneyennes de ces récits centenaires, voire millénaires, sont profondément ancrées dans les États-Unis de leur époque.

Tout d'abord, on ne s'étonnera pas trop que *Snow White*, dont la production a débuté seulement cinq ans après le krach boursier de 1929, renferme plusieurs éléments de la politique du New Deal implantée par le gouvernement de Franklin Delano Roosevelt[9]. En fait, selon Jack Zipes, *Snow White and the Seven Dwarfs* poursuivait l'objectif suivant : « to bring together all the personal strands of Disney's own story with the destinies of desperate Americans who sought hope and solidarity in their fight for survival during the Depression of the 1930s[10] ». L'importance du travail et de l'effort, déjà parmi les valeurs à la base du rêve américain (« We have, it is true, a *long and arduous road* to travel if we are to realize our American Dream in the life of a nation [...][11]. »), prend encore plus d'importance au sein de la société, et sa promotion s'en voit doublement encouragée au début des années trente. C'était d'ailleurs une thématique qui avait occupé Disney à travers plusieurs courts-métrages importants de la série des *Silly Symphonies*, notamment « Three Little Pigs » (1933), « The Grasshopper and the Ants » (1934) et « The Tortoise and the Hare » (1934), le premier se basant sur un conte folklorique assez répandu dont la première version écrite est attribuée à J.O. Halliwell dans ses *Nursery Rhymes and Nursery Tales* de 1843, les deux autres étant bien sûr inspirées des fables d'Ésope. Disney a toutefois modifié la

---

[9] Si Disney semble ici faire exception à son dédain de l'aile gauche, on doit plutôt y voir le reflet d'une période où le pays s'unit pour se sortir collectivement de la Crise

[10] Jack Zipes, « Breaking the Disney Spell », dans Elizabeth Bell, Lynda Haas, and Laura Sells, *From Mouse to Mermaid, The Politics of Film, Gender, and Culture,* Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 1995, p. 35.

[11] James Truslow Adams, *op. cit.,* p. 428. Nous soulignons.

fin des contes pour les orienter davantage vers une idée de partage, ce qui n'entre pas en contradiction avec les valeurs de l'époque : alors que les années vingt étaient caractérisées par le travail et la réussite individuels, on passe à l'effort collectif dans la décennie suivante. Charles Hearn, après avoir analysé un corpus de deux cents nouvelles parues dans des périodiques entre 1920 et 1939[12], a observé, d'une décennie à l'autre, un glissement dans le thème de la réussite :

> The inner-directive and aggressive "titan" hero whose accomplishments in the business or financial world set him apart from the ordinary people below loses ground in favor of the more prosaic "little man" who achieves a more modest success or perhaps is not successful at all[13].

Ainsi, alors que les protagonistes des années 1920 étaient principalement d'insignes hommes d'affaires, des vendeurs ambitieux ou, dans une plus faible proportion, des professionnels respectés (médecins, avocats, enseignants), ceux des années 1930 ne sont des hommes d'affaires que dans une proportion de 20 %, et, de surcroît, servent généralement de modèles négatifs. Près de 70 % des héros des années 1930 sont des professionnels de divers domaines ou tout simplement des « little men », par exemple des fermiers, des chauffeurs, des cuisiniers, des mécaniciens, etc. Hearn observe du reste l'apparition d'un nouveau type de héros : le mineur[14]. Cet intérêt nouveau pour ce genre de héros nous aide à comprendre l'importance accordée aux nains dans *Snow White and the Seven Dwarfs,* car qui pourrait mieux incarner le « little man » que celui qui en est un au sens littéral? De plus, les nains qui accueillent Blanche Neige — et c'était déjà le cas dans la version des Grimm — travaillent à la mine, creusent et piochent toute la journée :

> We dig dig dig dig dig dig dig in our mine the whole day through

---

[12] Charles Hearn, *The American Dream in the Great Depression,* Westport, Greenwood Press, 1977, p. 20.

[13] *Ibid*., p. 109.

[14] *Ibid*., p. 111-112.

To dig dig dig dig dig dig dig is what we like to do

It ain't no trick to get rich quick
If you dig dig dig with a shovel or a pick
In a mine! In a mine! In a mine! In a mine!
Where a million diamonds shine!

We dig dig dig dig dig dig dig from early morn till night
We dig dig dig dig dig dig dig up everything in sight
We dig up diamonds by the score
A thousand rubies, sometimes more
But we don't know what we dig 'em for
We dig dig dig a-dig dig[15]

Cette chanson, qui s'est inscrite parmi les hymnes rassembleurs des années trente auprès de *Who's Afraid of the Big Bad Wolf* et de *Whistle While You Work*, est révélatrice des valeurs étatsuniennes à l'époque du New Deal : non seulement les nains sont conscients qu'il n'y a pas de manière facile de gagner de l'argent et que la seule façon de faire, pour eux, est de piocher, mais en plus ils insistent sur le fait que c'est ce qu'ils aiment faire, du matin au soir. La dernière phrase est peut-être la plus évocatrice : « Though we don't know what we dig 'em for/We dig, dig, dig-a-dig, dig ». Autrement dit, il ne s'agit pas de *comprendre* à quoi servira le travail auquel on se consacre, mais de le faire, tout simplement, puisque ce n'est que *collectivement* et avec le passage du temps qu'il prendra tout son sens. Les années trente constituent en quelque sorte une

[15] David Hand (réal.), *Snow White and the Seven Dwarfs,* États-Unis, Walt Disney Pictures, 1937, min 22:11-22:55.

période de latence, pendant laquelle la précipitation ne peut qu'avoir des conséquences négatives.

C'est ce qui fait voir à Tracey Mollet que la passivité de Blanche-Neige n'est pas anodine sur le plan signifiant et qu'elle ne trahit pas que le sexisme ambiant de l'époque : « Snow White's acceptance of her situation recalls the mentality of the American people during the Depression[16] », alors que la confiance en un rétablissement graduel de l'ordre est impérative. C'est ce dont semblent témoigner les paroles de la chanson qu'elle chante alors qu'elle fait, avec l'aide des animaux de la forêt, le ménage dans le cottage des nains :

> Just whistle while you work
> And cheerfully together we can tidy up the place
> So hum a merry tune
> It won't take long
> When there's a song
> To help you set the place[17]

Tout se placera à condition qu'on soit patient et optimiste, c'est le message que *Whistle While You Work* semble vouloir transmettre. Le fait que la sorcière meure, rappelons-le, frappée par la foudre plutôt que tuée, participe aussi de cette idée de confiance en la destinée. La reine, qui incarne les valeurs des années folles (la superficialité, l'avidité et l'ambition personnelle[18]) est punie pour son comportement et éliminée par une coïncidence providentielle; dans cette mort, conjuguée au mariage final de Blanche Neige avec son prince qui la promouvra à la position de reine, nous avons la métaphore

---

[16] Tracey Mollet, « "With a Smile and a Song...": Walt Disney and the Birth of the American Fairy Tale », *Marvels and Tales,* vol. 27, nº 1, p. 114.

[17] David Hand, *op. cit.*, min 19:11-19:34.

[18] Tracey Mollet, *op. cit.,* p. 116.

du remplacement des années 1920 par les années 1930, d'une période d'excès individualistes à une période d'humilité fondée sur le travail et le plaisir collectifs. Blanche Neige, au contraire de sa marâtre, vivra le mythe américain du « rags-to-riches », illustré par les haillons de la première scène et le trio prince/cheval/château de la dernière.

La place qu'occupent *Cinderella* (1950) et *Sleeping Beauty* (1959) dans leur époque est moins immédiatement visible par leur scénario, mais s'observe à travers leur esthétique, un peu plus sombre que celle de *Snow White and the Seven Dwarfs*. Selon le chercheur en sociocritique Keith Booker, la culture des années 1946 à 1964 (période qu'il désigne comme « the long 1950s ») est marquée par la détérioration de l'imaginaire utopique américain[19]. S'il peut de prime abord sembler étonnant qu'on parle de la fin de l'utopie dans ce contexte de prospérité économique — les États-Unis sortent sur ce plan grands « gagnants » de la Deuxième Guerre mondiale —, Booker explique que c'est au contraire cette situation idyllique mais instable qui crée une tension au sein de la population : celle-ci, dans le contexte de la Guerre froide, doit repenser son identité nationale, ce qui engrange une crise symbolique. En effet, alors que l'Europe se relève tranquillement d'une longue nuit cauchemardesque, que l'Afrique est violemment forcée de se redéfinir et que les guerres se poursuivent en Asie, les États-Unis, précisément parce qu'ils sont conscients de leur prospérité enviable, développent une forme d'anxiété qui est d'autant plus inquiétante qu'elle est créée par un lot de problèmes politiques, sociaux et économiques dont il est pour le moment impossible de saisir toutes les implications[20]. Dans ce contexte, le marché cinématographique est dominé, outre par le western, par deux types de productions : le film noir et les « *escapist fantasies* » (les films fantaisistes d'évasion), catégorie dans

[19] Keith Booker, *The Post-Utopian Imagination. American Culture in the Long 1950s*, Westport/Londres, Greenwood Press, 2002, p. 1.

[20] *Ibid*., p. 2.

laquelle les productions disneyennes occupent une place importante[21]. Du reste, Keith Booker observe que les films de Disney de cette époque ne sont pas totalement en porte à faux avec le film noir, et qu'ils partagent certaines similitudes avec les films d'Hitchcock, qui avait lui-même admis l'influence de Disney sur son art[22].

Comme on l'a vu, l'esthétique de *Cinderella* se rapproche de celle du genre, de même que de l'expressionnisme allemand, avec ses couleurs sombres (bleu, rouge et violet), son utilisation des ombres et ses changements d'angles qui permettent au spectateur de passer du point de vue de la victime à celui du bourreau — sans compter cette scène où Cendrillon est entourée de gardes, qui rappelle indéniablement le *Triumph of the Will* de Riefenstahl, encore récent dans la mémoire cinématographique. Qui plus est, Robin Allan constate que :

> [T]he evil stepmother is first seen from below outside a window, her head in shadow, her eyes smouldering in a similar manner to those of the cat Lucifer who is her feline companion. The suggestion that cat and mistress are familiar and witch is not made explicit nor does the stepmother have any special powers, but the comparison is nevertheless present, lending an undercurrent of fear to the stepmother's scenes. *What she may do is always more alarming than what she appears to do*[23].

Difficile, à la lecture de cette description, de ne pas avoir en tête le contexte de la Guerre froide et la chasse aux sorcières maccarthyste. De manière générale, et jusqu'à ce qu'elle enferme Cendrillon dans sa chambre à la toute fin du film, Lady Tremaine n'est pas particulièrement cruelle dans ses actions, et semble même prendre à l'occasion la défense de Cendrillon face à ses sœurs. Son caractère inquiétant passe davantage dans ce que suggèrent son regard et ses manières — son calme, sa lenteur, sa façon de laisser Cendrillon venir à elle plutôt que de s'en approcher elle-même — que dans ses

---

[21] *Ibid*., p. 145-147.

[22] *Ibid*., p. 148.

[23] Robin Allan, *Walt Disney and Europe. European Influences on the Animated Feature Films of Walt Disney,* Londres, John Libbey and Company, p. 208. Nous soulignons.

comportements mêmes. À priori elle n'est pas dangereuse, mais le spectateur perçoit qu'elle *cache* quelque chose. La présence du chat la rapproche de la figure de la sorcière, mais Booker constate aussi que les chats sont invariablement présentés comme démoniaques (*evil*) dans les productions disneyennes de cette époque[24]. On connaît les tendances très anticommunistes de Walt Disney, de même que sa haine des syndicats, alimentée par la grève de ses animateurs au début des années 1940[25]. Alors que la plupart des animaux sont décrits comme de gentilles créatures dans les films de Disney, le chat, et en particulier le chat noir qu'est Lucifer, pourrait-il évoquer le Sabo Cat de l'Industrial Workers of the World (IWW), symbole de l'anarcho-syndicalisme? Nous ne croyons pas, au contraire de Booker, que « Disney's films of the long 1950s function rather transparently as propaganda intended to brainwash American children into conformist orthodoxy[26] », mais il y a assurément, dans ce film comme dans plusieurs autres films de cette période, certains signes qui évoquent une inquiétude généralisée aux États-Unis quant à la possibilité d'une « contagion » idéologique socialiste.

Sleeping Beauty est plus difficilement rattachable à ce contexte, mais on peut y voir la culmination de certains idéaux de liberté individuelle promus par l'*American Dream*. Si la question de la liberté apparaît comme centrale lorsqu'on cherche à comprendre ce qu'on désigne comme le « rêve américain », elle n'en est pas moins extrêmement complexe. Pour certains, comme William John Readings, il s'agit essentiellement d'une « liberté dans les loisirs[27] » (*freedom of leisure*), qui se traduit bien souvent par

---

[24] Keith Booker, *op. cit.,* p. 143.

[25] Voir notamment Richard Schickel, *The Disney Version. The Life, Times, Art and Commerce of Walt Disney,* 3e édition, Chicago, Ivan R. Dee Inc. Publisher, 1997 [1968], p. 249-262.

[26] Keith Booker, *op. cit.,* p. 148.

[27] William John Readings, « American Nightmares: The American Dream in the Age of Televisual Reproduction », Jean-François Côté, Nadia Khoury et Dominique Michaud (dir.), *American Dream. 1930-1995,* Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, coll. « ACTEXPRESS », 1996, p. 168.

une liberté dans la consommation. Pour Jim Cullen, toutefois, le concept serait plus large :

> The American Dream is closely bound up with freedom. […] But it is now clearer to me than ever before that freedom has meant many different, even contradictory things in American history. […] However variegated the applications — which include the freedom *to* commit as well as freedom *from* commitment — all notions of freedom rest on a sense of *agency*, the idea that individuals have control over the course of their lives[28].

De prime abord, cette conception de la liberté telle que promue par le rêve américain s'applique difficilement aux trois contes disneyens qui nous intéressent, puisque nous avons déjà montré que les protagonistes ne travaillent pas du tout à la poursuite de leurs objectifs, et que cette situation est encore plus présente que chez Grimm et Perrault : il n'y a pour ainsi dire aucune évolution dans leur parcours et on ne peut certainement pas parler d'agentivité de la part des « héroïnes ». Cela dit, Cullen ajoute une phrase qui nous permet de mieux replacer les films disneyens dans leur contexte : « One of the greatest ironies — perhaps *the* greatest — of the American Dream is that its foundations were laid by people who specifically rejected a belief that they did have control over their destinies[29]. » Cullen fait évidemment référence au fait que la colonisation du territoire étatsunien a surtout été réalisée par des puritains, donc des prédestinariens, qui ne croyaient pas pouvoir changer leur sort, mais devaient néanmoins agir pour le mieux en tout temps. Cette idée de la liberté est extrêmement présente dans *Snow White and the Seven Dwarfs* et dans *Cinderella*, mais elle culmine en quelque sorte dans *Sleeping Beauty*, où elle est ardemment défendue. Nous avons montré, dans notre chapitre sur les transformations narratives, qu'au contraire de ce que proposent les versions grimmiennes et perraltiennes, les versions disneyennes annoncent leur fin dès le début, en présentant d'emblée *le* prince que devra épouser chaque protagoniste. À partir de là, aucun effort n'est fait de la part de Snow White,

---

[28] Jim Cullen, *The American Dream. A Short History of an Idea that Shaped a Nation*, Oxford/New York, Oxford University Press, p. 10.

[29] *Ibid*.

Cinderella ou Aurora pour réaliser son objectif, mais on comprend à la fin de chaque film que le rêve de liberté est néanmoins accompli : chaque protagoniste épouse l'homme qu'elle aime, et il ne s'agit pas d'un mariage politique comme les contes le laissent présumer si on y réfléchit un peu trop, mais d'un véritable mariage d'amour. Cet aspect amène Douglas Brode à designer ces trois films comme « the trilogy by which Disney transformed patriarchal old fairy tales into contemporary feminist fables[30] »; nous ne partageons pas son enthousiasme, mais il faut admettre que le hasard aide bien les trois héroïnes à accomplir le rêve de liberté que leur promet leur patrie hollywoodienne.

Et si on ne peut pas encore parler de féminisme, il point en effet dans les films des années cinquante, lorsqu'on les compare à *Snow White and the Seven Dwarfs*, les bourgeons d'une révolution sexuelle. Alors que le film de 1937 est entièrement centré sur le caractère maternel de Snow White, les deux films des années 1950 s'éloignent partiellement de cette conception. Certes, Booker observe que dans tous les longs-métrages animés disneyens de la décennie 1950 (*Cinderella, Alice in Wonderland, Peter Pan, Lady and the Tramp* et *Sleeping Beauty*), « little boys can be boys for a while, but little girls have the responsibility of domesticating them and putting them to useful work by the time they reach adulthood[31] », ce qui est vrai aussi de la relation de Snow White aux nains et aux animaux. Cependant, Disney s'éloigne un peu de la figure maternelle à travers certains traits. Tout d'abord, Cinderella et Aurora sont blondes, à

---

[30] Douglas Brode, *Multiculturalism and the Mouse. Race and Sex in Disney Entertainment*, Austin, University of Texas Press, 2005, p. 191.

[31] Keith Booker, *op. cit*., p. 187. De manière plutôt absurde, Brode tente une lecture féministe du même phénomène, occultant le fait que les souris femelles fassent le travail tandis que les mâles prennent le crédit : « All the while, Cinderella's determination is mirrored by the little mice who create, in Disney's delightful addition, a makeshift gown. Though wiseguy Jacques initiates this project ("Cinderelly, Cinderelly, we can help out Cinderelly") while slow-minded Gus-Gus performs most of the grunt work, a female mouse assumes full control of the operation. Under her knowing guidance, the task is properly performed by male subordinates. Orchestrating the work of animals cleaning the house, she resembles a miniature Snow White. Only when a woman is in charge do men perform menial jobs properly. » Douglas Brode, *op. cit.,* p. 187.

l'instar de Tinker Bell et d'Alice (des productions disneyennes de la même décennie), ce qui pousse à réfléchir. La lecture de Brode à cet égard est cette fois intéressante :

> Morally flawed, inwardly troubled, yet inherently decent, the blonde of the 1950s emerged as a person with real problems and myriad failings, all the while harbouring a deep desire to do the right thing. But if blondes had more fun, they usually ended up alone. […] However "preferred" a blonde may have been (before marriage as a trophy girlfriend, later as a trophy mistress), the brunette —conservative, traditional, respectable— remained the great icon of marriageable material. […] Disney challenged all that. "In contrast with the girlish appearance and prepubescent sensibility of earlier [female] protagonists such as Snow White, Disney's animated females in the 1950s also began to display a noticeable, if wholesome, sex appeal."[32]

Cinderella est une blonde naturelle, ce qui la rend certainement moins provocatrice que les figures à la Marylin Monroe de l'époque, mais on voit tout de même un effort de Disney de se détacher de l'adolescente prépubère — et pourtant maternelle — qu'était Snow White. Brode observe aussi que *Cinderella* paraît au retour de la guerre, alors que la pression de former une famille est éminente aux États-Unis. Le roi incarne cette pression — c'est lui qui organise le bal visant à trouver une épouse convenable pour son fils —, tandis que le prince lui-même s'en détache, tendant vers la valorisation de la liberté individuelle qui marquera la deuxième moitié du XX^{e} siècle en Occident :

> Disney's modernist hero scoffs at the notion of a certain time when anyone — male or female — "ought to" get married. Serving as the filmmaker's spokesman, this prince never damns (any more than he dreams of) the institution itself. He'll marry, happily and without hesitation, at that moment when he meets a woman who impress him as an individual, rather than in the service of a conservative social convenience. As a foil, there's his father, forever muttering things like "There must be one who would make a suitable mother… wife."[33]

De fait, le prince se présente comme extrêmement blasé pendant tout le bal, bâillant devant les manières des femmes qui observent les conventions prévues par l'événement. C'est quand Cinderella entre dans la pièce, seule et perdue, qu'il s'y intéresse, et celle-

---

[32] Douglas Brode, *op. cit.,* p. 129-130. Brode cite Steven Watts, *The Magic Kingdom. Walt Disney and the American Way of Life*, Columbia/Londres, University of Missouri Press, 1997, p. 330.

[33] Douglas Brode, *op. cit.,* p. 185.

ci tombera elle-même amoureuse de lui sans savoir qu'il s'agit du prince. Le coup de foudre est incontestablement superficiel, mais un choc est visible entre ces deux adolescents qui valorisent une union d'amour et les figures parentales, porteuses d'une vision du monde rappelant celle d'une génération marquée par la crise économique, qui pense le mariage en termes financiers et familiaux. Ce conflit intergénérationnel est illustré de manière encore plus prégnante dans *Sleeping Beauty*, où Aurora comme son prince tombent amoureux sans savoir qu'ils sont promis l'un à l'autre, et se révoltent tous deux à leur façon contre le mariage arrangé. Dans les trois films, la liberté telle qu'elle est promue par le rêve américain, c'est-à-dire fondée sur le paradoxe d'une agentivité scellée par la destinée, est l'élément central qui permet d'identifier la transplantation des contes choisis dans les États-Unis du XX^{e} siècle. Elle se manifeste dans le fait que les trois protagonistes, au contraire de leurs homologues folkloriques et littéraires, se marient à l'homme qu'elles aiment, mais aussi dans des détails qui témoignent d'une certaine force de caractère : Snow White, contrairement à Sneewittchen, ne se fait pas imposer la corvée de ménage par les nains, mais la revendique dès son arrivée; Cinderella, si elle reste polie devant sa belle-mère et ses sœurs, use d'ironie et roule des yeux dès qu'elles ont le dos tourné; enfin, Aurora ne se laisse pas convaincre de toucher au rouet, mais sera attirée par l'objet au détour d'une marche qu'elle prend seule, au château, alors qu'elle est fâchée contre les fées qui l'ont élevée.

Jim Cullen, dans sa tentative de circonscrire le rêve américain, rappelle qu'il est en grande partie contenu dans le deuxième paragraphe de la Déclaration d'indépendance : « We hold these Truths to be self-evident, that all Men are created equal, that they are endowed by their Creator with certain unalienable Rights, that among these are Life, Liberty and the Pursuit of Happiness[34]. » Nous avons abordé la question de la liberté, et celle du droit à la vie nous semble aller de soi chez Disney : même les méchantes

[34] Cité dans Jim Cullen, *op. cit.,* p. 38.

reines ou fées n'y meurent pas autrement que frappées par la foudre ou avant de s'être transformées en dragon. La question de la poursuite du bonheur est quant à elle centrale à la fois au mythe d'Horatio Alger que le film hollywoodien affectionne tant et au conte de fées, à la fin duquel les héros « vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants », « lived happily ever after », « vivieron felices y comieron perdices ». Comme le dit Cullen, toutefois

> [t]he problem with pursuing dreams, even shared ones, is that not everyone sees them in quite the same ways. The course of events in New England was shaped not only by material conditions and timeless human impulses (like greed) but also by aspirations that pulled people apart in literal as well as figurative ways[35].

Dans ce cas aussi, les valeurs puritaines à la base du rêve américain révèlent un paradoxe. On valorise l'amélioration individuelle[36] et la poursuite du bonheur de chacun, mais est-il possible de les atteindre sans affecter cette autre dimension du cadre puritain qui est l'importance du sens de la communauté — « not a philosophical or legal framework so much as a series of deep emotional and affective bonds that connected people who had a shared sense of what their lives were about[37] »? Diane Elam pose aussi la question : « The problem of American society, which the American Dream was supposed to address, is that of its unity. How can a system, devoted to individual liberty and freedom from constraints or interventions, achieve any kind of social integration whatsoever[38]? » Disney, en réduisant bien sûr à la sphère domestique le problème national, semble avoir encore une fois trouvé le moyen de réconcilier les deux valeurs en cause à l'intérieur des trois contes, par un détour peu concret mais néanmoins habile. La communauté est en effet au cœur des valeurs disneyennes, mais

---

[35] *Ibid*., p. 25.

[36] « This emphasis — some might say mania — for self-improvement, cut loose from its original Calvinist moorings, remains a recognizable trait in the American character and is considered an indispensable means for the achievement of any American Dream. » Jim Cullen, *op. cit.,* p. 30-31.

[37] Jim Cullen, *op. cit.,* p. 22.

[38] Diane Elam, « Generic Dreams », dans Jean-François Côté, Nadia Khoury et Dominique Michaud (dir.), *op. cit*., p. 157-158.

la protagoniste apparaît toujours au sein de celle-ci comme un corps étranger, ce qui évite toute forme de rivalité. Notons au passage que, même si les liens sont parfois forts entre les membres de cette communauté, il ne s'agit jamais d'une famille de substitution pour la protagoniste : la famille constitue, comme dans tout conte de fées, un manque constant qui ne sera comblé qu'à la toute fin du récit. Dans *Snow White and the Seven Dwarfs*, les nains et les animaux forment deux communautés, distinctes mais ouvertes à la collaboration, dans lesquelles la princesse ne s'inscrit pas. Dans *Cinderella*, les souris et les oiseaux forment une communauté très tissée, qui bénéficie des soins de la jeune femme et le lui rend bien, mais celle-ci ne fait pas partie du groupe. Enfin, dans *Sleeping Beauty*, les trois fées forment une communauté qui préfigure le féminisme et les communes hippies des années 1970, mais encore une fois, la protagoniste ne semble pas y participer : toutes les tâches sont assumées par les fées, tandis qu'Aurora se promène dans la forêt et confère avec un hibou. Assurément, le fait que les trois femmes soient en dehors de la communauté représentée leur permet — et, surtout, permet à Disney — d'éviter certains problèmes. Leurs buts et idéaux ne peuvent pas s'entrechoquer; il n'y a pas de conflit ni de rivalité possible, et c'est sans doute la raison pour laquelle aucun de ces personnages ni des autres princesses des dessins animés disneyens n'entretient une amitié sincère avec une autre femme[39]. À l'intérieur des trois communautés, il n'y a aucune élévation individuelle; les deux concepts sont présents dans les films, mais fonctionnent distinctement. Sur ce plan, il nous faut prendre le parti d'Ariel Dorfman et Armand Mattelart : « Disney colonizes reality and its problems with the analgesic of the child's imagination[40]. »

---

[39] Dans les récentes adaptations en prise de vues réelles, une meilleure place est faite à l'amitié féminine; nous y reviendrons en conclusion. Rappelons aussi que les deux sœurs de *Frozen*, Anna et Elsa, ne font pas partie des princesses de Disney.

[40] Ariel Dorfman et Armand Mattelart, *How to Read Donald Duck. Imperialist Ideology in the Disney Comic*, traduit de l'espagnol par David Kunzle, New York, Internal General, 1991 [1971], p. 90.

6.2 PEUT-ON PARLER D'IMPÉRIALISME?

6.2.1 Exporter l'*American Dream*

En réalité, il semble qu'il y ait beaucoup, dans la phrase de Dorfman et Mattelart, qui ne s'applique pas qu'à Disney, mais à la notion d'*American Dream* en général. Le concept ne vise pas une application concrète, ce qu'il dénote lui-même : il est un rêve, une chimère. Ainsi, Jean-François Côté a bien relevé que ce qui devait retenir notre attention dans l'*American Dream* n'était pas la potentialité d'un réel mouvement social, mais ce qu'il nomme sa réalité cinématique, c'est-à-dire ce « mouvement du développement symbolique de la société états-unienne » qui possède

> essentiellement la valeur d'une représentation, représentation non pas simplement idéologique, mais plus profondément culturelle et symbolique […] qui agit à la manière d'un mythe, mais d'un mythe évolutif qui accompagne l'évolution de la société américaine, et qui trouve à chacune de ses principales étapes de réalisation ses propres conditions épistémiques de représentation[41].

Ces conditions connaîtraient trois formes de réalisation, la première dans l'ordre de la Révélation, sous l'époque coloniale, la deuxième dans l'ordre de la Raison, à l'étape nationale, et la troisième dans l'ordre de la Communication, à l'étape impériale[42]. C'est cette dernière forme de réalisation qui retient l'attention de Côté, et qui nous intéresse aussi, notamment parce que « son "épiphanie" s'est particulièrement manifestée à travers les créations de l'industrie cinématographique américaine[43] », qui a su figer certains pans de sa réalité fuyante pour lui permettre de traverser les frontières étatsuniennes. Dans le cinéma, selon Côté, se

> combine alors techniquement le *film translucide* des « réalisations » de la société américaine sur le plan de la société, en termes de valeurs et de pratiques, avec les

---

[41] Jean-François Côté, *op. cit.,* p. 356.

[42] *Ibid*., p. 357.

[43] *Ibid.*

> instruments les plus susceptibles de les *montrer*, tout simplement, et cela de manière « transparente »; soit en fait de les *communiquer*. Les *écrans* internationaux qui accueillent ces projections des différentes facettes de l'identité américaine servent alors ainsi à « *montrer* » la réalité cinématique de la société américaine, autant qu'ils servent par ailleurs à « masquer » simultanément celle des différentes parties du monde aux yeux d'une société préoccupée avant tout par la communication de sa propre identité culturelle et symbolique […]. On peut peut-être dire alors que le cinéma parvient à réifier l'image de l'American Dream, cet esprit du Nouveau Monde, comme aucun autre moyen de représentation ne l'avait fait jusque-là. C'est en tout cas ce que nous fait voir l'évolution de l'industrie cinématographique américaine des années 30 aux années 60, dans sa période classique[44].

Ainsi, alors que la réalité cinématique de l'*American Dream* est une pure virtualité, le cinéma hollywoodien parvient, par une fixation à l'intérieur d'images et de scénarios concrets, à imposer l'idée qu'il se traduirait réellement dans l'*American way of life*. Le cas des contes de fées est frappant, puisqu'il ne s'agit pas de scénarios pensés de zéro pour répondre au modèle hollywoodien, mais d'emprunts à la culture du Vieux Monde. Ainsi, Disney, parce qu'il dispose d'une diffusion mondiale, éclipse en grande partie le conte filmique étranger[45]. Et, comme le mentionne Jack Zipes en parlant de *Snow White and the Seven Dwarfs*, « he cast a spell over this German tale and transformed it into something peculiarly American[46] », un commentaire qui s'applique bien sûr aussi aux contes français que sont *Cendrillon* et *La Belle au bois dormant*. Pour le chercheur, il apparaît évident que Disney, par ses contes filmiques, procède à une forme d'impérialisme culturel :

> The domestication is related to colonization insofar as the ideas and types are portrayed as models of behaviors to be emulated. Exported through the screen as models, the "American" fairy tale colonizes other national audiences. What is good for Disney is good for the world, and what is good in a Disney fairy tale is good in the rest of the world[47].

---

[44] *Ibid*., p. 412.

[45] Voir à cet égard Jack Zipes, *The Enchanted Screen. The Unknown History of Fairy-Tale Films,* New York/Londres, Routledge, 2011, notamment p. xi.

[46] Jack Zipes, « Breaking the Disney Spell », *op. cit*., p. 36

[47] *Ibid*., p. 40.

Zipes a toutefois l'habitude d'être extrêmement critique de Disney, et il faut, avant de se questionner davantage sur la possibilité d'une « colonisation » par l'entreprise, s'interroger sur la façon dont elle est perçue du public international, ce qui est possible grâce au Disney Global Audiences Project et aux recherches qui ont été menées dans son cadre à l'aube du deuxième millénaire auprès de 1252 étudiants issus de 53 pays différents[48]. L'une des questions prévues par le questionnaire était « Is Disney uniquely American? », question à laquelle 50 % des répondants ont répondu positivement; 28 %, négativement. Parmi le deuxième groupe, un Norvégien et un Canadien ont précisé qu'enfants, ils croyaient que les contes de Disney étaient de leur pays — ce qui est certainement une attitude plus courante en Amérique du Nord et en Europe que dans le reste du monde —, tandis que plusieurs y voient la représentation de valeurs universelles : la famille, le courage, la différenciation entre le bien et le mal, l'espoir, l'amour, la compassion, le respect, la liberté et le bonheur[49]. Selon une Japonaise de 21 ans, « Disney is a dream world. It isn't "American". Disney is everybody's world[50] ». D'autres commentaires — respectivement d'une Coréenne de 21 ans, d'un Suédois de 24 ans et d'une Australienne de 26 ans — vont en ce sens, mais sous-tendent ce que Mark Phillips désigne comme un « post-imperialistic fatalism » : « Disney is the representation of American imperialism. But we misunderstand that American culture stands for world culture… »; « European stories… Americanized… They can pass as global only in the sense that most popular culture is Americanized »; et « Disney represents what *used* to be uniquely American, but Australian culture is very similar to American now, so it's no longer uniquely American… »[51]. Du côté des réponses

---

[48] Mark Phillips, « The Global Disney Audiences Project: Disney across Cultures », Janet Wasko, Mark Phillips et Eileen R. Meehan (dir.), *Dazzled by Disney? The Global Disney Audiences Project,* New York, Leicester University Press, 2001, p. 40.

[49] *Ibid*., p. 55-56.

[50] *Ibid*., p. 55.

[51] *Ibid*., p. 54.

positives — dans les deux sens du terme — la notion de rêve revient à plusieurs reprises :

> Disney shows us the U.S. is the best country in the world. U.S. is a *dream* country and you can do whatever you want in the U.S. (Cyprus, male, 19 years)
>
> I think Disney promote[s] and represent[s] a vision of American culture as cheerful, bright, hopeful and *dreamful*. (Japan, female, 20 years)
>
> I think it promotes the American culture, the American *Dream*. Everything is possible if you just try really hard and stand up for what you believe in. (Sweden, female, 24 years)[52]

À l'inverse, ceux qui jugent que Disney est « uniquely American » et que ce n'est pas une bonne chose insistent sur la promotion d'une idéologie consumériste, de l'individualisme, du racisme, du capitalisme et du « too much is enough », expression qui décrit à la fois Disney et la culture américaine, selon une Suédoise de 25 ans[53]. Enfin, plusieurs des commentaires que rapporte Mark Phillips concernent spécifiquement la position de Disney comme impérialiste culturel (parmi ceux-ci, plus du tiers proviennent d'étudiants étatsuniens, locaux et étrangers), mais le plus intéressant est certainement celui d'un Français de vingt ans (en anglais dans le texte) :

> Disney seems to be one of the best means of cultural standardization throughout the world. Disney takes advantage of the American hegemony over the economical market to spread the values of American society. The notion of national, regional culture doesn't exist. One unique culture may exist = Disney's culture. Disney culture introduces very average entertainment for a mass of people. Disney doesn't seek intellectual fulfillment. Its only motivation is profit-making[54].

Il est intéressant de constater que ce commentaire, certainement le plus critique et étoffé du lot, provient d'un Européen, alors même que plusieurs autres consistent à dire que Disney n'est pas particulièrement américain, mais occidental, ou représente à la fois

---

[52] *Ibid*., p. 51. Nous soulignons.

[53] *Ibid*.

[54] *Ibid*., p. 53.

les cultures européenne et américaine[55]. À l'inverse, la plupart des commentaires provenant d'Asiatiques semblent assez tendres à l'égard de Disney. Se pourrait-il que soit davantage présent, du côté des Européens, le sentiment d'avoir été dépouillés d'un patrimoine littéraire? Comme nous l'avons dit en introduction, selon Zipes, Disney priverait le conte de sa voix et tranformerait sa signification, mais ce faisant il le retournerait aussi à la population[56]. Comme la France est certainement le pays qui a la tradition la plus littéraire du conte de fées, il n'est pas étonnant qu'elle génère un lot de critiques assez peu élogieuses de la redémocratisation du conte qu'opère Disney. Il faut aussi rappeler que Disney se revendique de Perrault pour ses versions de *Cinderella* et de *Sleeping Beauty* (même si la dernière est plus largement attribuable aux frères Grimm), avant de les américaniser dans les thèmes et les valeurs. Or, comme ces contes proviennent tous deux du folklore, il aurait très bien pu ne retenir aucun hypotexte en particulier et se contenter de créer une nouvelle version étatsunienne de contes qui se retrouvaient depuis des siècles sur tous les continents du Vieux Monde. Certes, les contes disneyens portent déjà les sèmes de leur culture, ne serait-ce qu'à travers leurs supports médiatiques de masse, et constituent en cela une nouvelle tradition, qui se rapproche d'une forme de folklore moderne. Le défaut de cette tradition, cependant, est qu'elle impose largement ses codes dans le reste du monde, et que, du fait qu'elle est construite sur une tradition qui préexistait dans cet ailleurs, elle peut donner l'impression de broyer celle-ci avant de la retourner sous une autre forme.

Nous nous sommes surtout intéressée pour le moment à la récupération et à la réception européenne dans la mesure où les trois films qui retiennent notre attention sont basés sur des hypotextes allemands et français, mais pour élargir notre compréhension du rôle que joue Disney dans le reste du monde et de la perception que ses productions suscitent, il importe d'observer quelque peu la réception de certains films hors de notre

---

[55] *Ibid*., p. 54.

[56] Jack Zipes, « Breaking the Disney Spell », *op. cit.,* p. 32.

corpus principal et la façon dont les parcs thématiques auront été accueillis en dehors des États-Unis.

6.2.2 Exporter l'*American Way of Life*

Dans *How to Read Donald Duck?* (originalement paru en espagnol sous le titre *Para leer al pato Donald*) Ariel Dorfman et Armand Mattelart se sont penchés sur un corpus d'une centaine de numéros de revues mettant en scène les personnages classiques de Disney[57] pour tenter de comprendre comment se présente ce qu'ils considèrent comme une idéologie impérialiste. On peut d'abord préciser que le livre a été publié au Chili en 1971, soit dans une période de tension entre les États-Unis et le gouvernement socialiste de Salvador Allende. La posture des deux intellectuels est certainement teintée de ce contexte politique, mais, pour le reste de la population, il semble que Disney échappe à ce genre de considérations. Ainsi, comme plusieurs critiques, en particulier avant l'arrivée de Michael Eisner, Dorfman et Matterlart constatent d'abord l'immunité dont jouit l'entreprise à travers le monde, en tant que vecteur de certaines valeurs universelles et incontestables :

> Disney has been exalted as the inviolable common cultural heritage of contemporary man; his characters have been incorporated into every home, they hang on every wall, they decorate objects of every kind; they constitute a little less than a social environment inviting us all to join the great universal Disney family, which extends beyond all frontiers and ideologies, transcends differences between peoples and nations, and particularities of custom and language. Disney is the great supranational bridge across which all human beings may communicate with each other[58].

C'est effectivement ce que la compagnie souhaite projeter comme image à l'international, celle d'une grande communauté utopique mondiale telle qu'elle est reflétée dans le parcours en bateau que propose *It's a Small World* dans ses parcs thématiques. Les commentaires recueillis par le Global Disney Audiences Project

---

[57] Ariel Dorfman et Armand Mattelart, *op. cit.,* p. 43.

[58] *Ibid*., p. 28.

trente ans après la rédaction du livre de Dorfman et Mattelart montrent bien que cette image n'a jamais entièrement quitté l'entreprise, malgré certaines critiques qui restent marginales en proportion de l'assentiment qu'elle emporte. La conclusion des chercheurs est toutefois que les effets réels des productions disneyennes sur les cultures autres qu'étatsuniennes sont plus pernicieux que Disney aime à le laisser croire, et que les critiques font souvent fausse route quant aux vrais enjeux qu'il faut surveiller sur ce plan :

> Attacking Disney is no novelty; he has often been exposed as the travelling salesman of the imagination, the propagandist of the "American Way of Life", and a spokesman of "unreality." But true as it is, such criticism misses the true impulse behind the manufacture of the Disney characters, and the true danger they represent to dependent countries like Chile. The threat derives not so much from their embodiment of the "American Way of Life", as that of the "American Dream of Life". It is the manner in which the U.S. dreams and redeems itself, and then imposes that dream upon others for its own salvation, which poses the danger for the dependent countries[59].

Armand et Mattelart combinent ainsi deux principes à la base de l'imaginaire étatsunien et des connotations associées à Disney, l'*American Dream* et l'*American way of life*, pour faire valoir que, si les destinataires locaux sont sans doute mieux outillés pour faire la différence entre deux idéaux promus par Disney, un rêve et une façon de vivre, les lecteurs et spectateurs du reste du monde peuvent se méprendre quant à leurs interactions, au point de croire que l'*American Dream* s'actualise dans l'*American way of life*, lequel serait préférable au mode de vie d'autres cultures.

À l'automne 1941, Walt Disney a effectué un voyage de plusieurs semaines en Amérique latine, occasion d'inspiration pour de nouveaux scénarios — qui culminerait dans la réalisation des films *Saludos Amigos* et *The Three Caballeros*. Il ne faut toutefois pas se leurrer quant au but initial du voyage : il découlait d'une demande du U.S. Office of Inter-American Affairs et s'inscrivait dans la politique du bon voisinage

---

[59] *Ibid*., p. 95.

de Roosevelt[60], et n'aurait peut-être pas été accueilli par Walt avec autant d'enthousiasme s'il ne s'était présenté pendant la grève des animateurs dans ses studios, lui fournissant une bonne occasion d'échapper au climat de protestation. L'objectif de ce voyage et des films qu'il devait inspirer, explique Henry Giroux, était de célébrer la culture latino-américaine tout en mettant l'accent sur les similitudes qu'elle entretenait avec la culture étatsunienne; bien évidemment, quelques aspects étaient soigneusement tenus à l'écart, comme la pauvreté et certaines politiques nationales[61]. En pleine Deuxième Guerre mondiale, il était crucial pour Disney d'étendre son marché international au-delà de l'Europe, puisque l'Allemagne et l'Italie avaient cessé l'importation de films étatsuniens et qu'il était probable qu'une occupation allemande entraîne le même résultat en France et en Grande-Bretagne[62]. Pour les États-Unis, il s'agissait de contrer la montée des idéologies nazies et socialistes en Amérique latine[63], et l'industrie cinématographique constituait un cheval de Troie idéal : le cinéma américain dominait le marché en Amérique latine depuis la fin de la Première Guerre mondiale, et, en 1935, les films hollywoodiens représentaient plus de 75 % de ceux présentés en Argentine, et 80 % de ceux présentés au Mexique[64]. Les créations issues de cette démarche, qu'Eric Smoodin qualifie d'« imperialism masked as benevolence[65] », se sont révélées passablement caricaturales, lorsqu'elles n'étaient pas carrément racistes. Pour Disney comme pour le Bureau des affaires interaméricaines avec lequel il travaillait, l'Amérique latine s'imposait d'abord comme une simple extension de l'Europe, au point qu'un des projets initialement considérés était un film

---

[60] Henry A. Giroux et Grace Pollock, *The Mouse that Roared. Disney and the End of Innocence*, édition actualisée et augmentée, Lanham/Plymouth, Rowman and Littlefield Publishers, 2010, p. 135.

[61] *Ibid*., p. 136.

[62] Eric Smoodin, *Animating Culture. Hollywood Cartoons from the Sound Era,* Nouveau-Brunswick/New Jersey [s. .l.], Rutgers University Press, 1993, p. 138.

[63] Comme le rappelle Eric Smoodin, la propagande allemande était déjà présente au début des années 1940 sur le territoire sud-américain, en particulier en Argentine. *Ibid*., p. 139.

[64] *Ibid*.

[65] *Ibid*., p. 137.

sur Don Quichotte[66]. Lorsqu'il est devenu clair que ce projet ne fonctionnerait pas et que l'Amérique latine souhaitait voir des productions la représentant, le voyage a été organisé, mais l'absence de contact réel avec la culture des pays visés semble n'avoir mené qu'à une représentation superficielle, à laquelle il n'y a pas eu de réel désir d'échapper. Ainsi, bien que l'un des artistes argentins embauchés par Disney ait été jusqu'à rédiger une lettre au Secrétaire d'État pour se plaindre de la façon dont le *gaucho* était représenté dans *Saludos Amigos*, sous les traits d'un Goofy qui ne faisait pas honneur à cette figure virile de la culture argentine, personne n'a cru bon de modifier le film en conséquence, ni de recueillir les commentaires de personnes issues des autres pays représentés[67].

La situation n'a pas changé au cours des décennies suivantes, et, dans leur étude des publications sérielles disneyennes, Dorfman et Mattelart ont par exemple observé que Disney forçait fréquemment l'analogie entre citoyens du tiers-monde et enfants, notamment en recourant à la figure du « bon sauvage » pour dépeindre les premiers[68]. Le capitaliste, incarné à plusieurs moments par Donald Duck, gagne toujours contre eux, mais le problème n'est pas qu'il est malhonnête : c'est que son interlocuteur est naïf. En dépit de cette stéréotypie et d'une attitude qui s'apparente à du paternalisme, Disney, et en particulier le personnage de Donald Duck — pourtant censé incarner le *common man* américain — a connu une très grande popularité en Amérique latine. Malgré le miroir déformé de leur culture que proposaient les studios Disney, les Latino-Américains ont bien accueilli les films, avec une pointe d'autodérision qui paraîtrait saine à certains, mais pas aux auteurs de *How to Read Donald Duck?* :

> Who can deny that the Peruvian […] is somnolent, sells pottery, sits on his haunches, eats hot peppers, has a thousand-year-old-culture — all the dislocated prejudices

---

[66] *Ibid*. p. 141.

[67] *Ibid*., p. 143.

[68] Ariel Dorfman et Armand Mattelart, *op. cit.,* p. 48.

> proclaimed by the tourist posters themselves? Disney does not invent these caricatures, he only exploits them to the utmost. […] For Mexican and Peruvian alike, these stereotypes of Latin-American peoples become a channel of distorted self-knowledge, a form of self-consumption, and finally, self-mockery. By selecting the most superficial and singular traits of each people in order to differentiate them, and using folklore as a means to "divide and conquer" nations occupying the same dependent position, the comic, like all mass media, exploits the principle of sensationalism[69].

Ainsi, ce n'est pas parce que les films ont été reçus positivement en Amérique du Sud qu'ils ne constituent pas une forme d'*impérialisme culturel*, expression qui ne fait pas l'unanimité dans le champ des *Cultural Studies*. Armand Mattelart, qui est parmi les premiers et les plus influents chercheurs de ce champ d'études, a lui-même attiré l'attention sur certains angles morts à la fin des années 1970. Selon lui, il faut tout d'abord éviter de voir en les États-Unis l'unique impérialiste culturel potentiel : d'autres pays culturellement et économiquement forts, comme la France, peuvent jouer ce rôle, dans la mesure où ils ont aussi accès à des structures qui leur permettent de rayonner massivement. Ensuite, il faut cesser de concevoir cet impérialisme comme un phénomène qui proviendrait seulement de l'extérieur, puisqu'il ne peut fonctionner que si les institutions du pays en situation de dépendance lui offrent les canaux dont il a besoin pour agir[70]. Mattelart remet aussi en question l'idée, venue en partie de la conception althusserienne de l'idéologie, selon laquelle le destinataire serait un réceptacle passif des messages qu'on lui envoie. Dans la lignée d'Antonio Gramsci, il croit qu'il faut nuancer le discours sur l'hégémonie du fait que les destinataires sont capables de *résistance*, et qu'ils construisent une signification personnelle à partir du contenu qu'ils reçoivent[71].

---

[69] Ariel Dorfman et Armand Mattelart, *op. cit.,* p. 54.

[70] Résumé chez Colleen Roach, « Cultural Imperialism and Resistance in Media Theory and Literary Theory », *Media, Culture and Society,* vol. 19, 1997, p. 49, à partir de : Armand Mattelart, *Communication and Class Struggle,* vol. 1 : *Capitalism, Imperialism*, New York, International General, 1979, 445 p.

[71] Colleen Roach, *op. cit.,* p. 52.

Pour ces raisons, Elihu Katz et Tamar Liebes rappellent qu'il ne suffit pas de recourir à l'expression pour prouver qu'une création participe de cette forme d'impérialisme, et proposent trois critères qui permettent d'établir si son emploi est justifié :

> [O]ne would have to show :
>
> (1) that there is a message incorporated in the program that is designed to profit American interests overseas,
>
> (2) that the message is decoded by the receiver in the way it was encoded by the sender, and
>
> (3) that it is accepted uncritically by the viewers and allowed to seep into their culture[72].

Dans ce cas-ci, la collaboration de Disney avec le gouvernement américain laisse peu de place à la réfutation du premier point, et la réception généralement positive qu'ont connue en Amérique latine *Saludos Amigos*, *The Three Caballeros* ainsi que les quelques films éducatifs réalisés dans la même période porte à croire que les destinataires n'y ont pas été réfractaires. Quant au bon décodage du message, comme il ne s'agissait que de renforcer les liens entre les cultures des Amériques, il est démontré de lui-même par l'enthousiasme de la population décrit par Dorfman et Matterlart.

Il est plus difficile d'établir avec certitude que les créations qui n'ont pas fait l'objet d'une campagne officielle menée en collaboration avec le gouvernement participent aussi de cette forme de domination, mais certaines suscitent des questionnements et méritent d'être observées de plus près, à commencer par le film *Aladdin* (1992), qui entre dans la vague post-Eisner des contes de fées filmiques de Disney. Le contexte, ici, est évidemment important : au moment où Disney sort enfin du corpus occidental pour adapter un classique de la culture persane, les États-Unis sortent vainqueurs de la Guerre du Golfe, qui aura duré d'août 1990 à février 1991. Christiane Staninger

---

[72] Tamar Liebes et Elihu Katz, *op. cit.,* p. 4.

rappelle que, bien que Disney ait toujours prétendu que c'était par hasard que la parution du film coïncidait avec ce climat politique, « the United States was at the same time actually bombing in and around its fictional location[73] », une situation qui n'aurait pas été particulièrement prise en compte au moment de la réception, y compris dans les cercles intellectuels et critiques. Certes, il est improbable que Disney ait *intentionnellement* intégré à son film un contenu politique et idéologiquement chargé, mais il reste que, même si l'idée d'adapter le récit d'Aladdin est venue avant l'entrée en guerre, elle a éclos dans un moment de tensions qui n'a pas pu être sans conséquences sur la façon dont elle s'est développée. De plus, Staninger observe avec justesse que le fait que le film n'ait pas suscité trop de réactions problématiques devrait lui-même entraîner des questionnements, et elle évoque la notion d'Orientalisme d'Edward Saïd pour rappeler qu'il est difficile, pour un Occidental, de ne pas avoir une idée fortement romancée des diverses cultures orientales :

> Said argues that to the Occident, the Orient is almost a European invention. If Jasmine is a Westernized model of an Oriental princess, which already is a (by now historically grounded) Western invention, then Princess Jasmine is thrice removed from any "adequate" representation of an Islamic woman[74].

Tous les personnages du film n'ont pas été occidentalisés, mais cette discrimination pose justement un problème supplémentaire. Par exemple, alors que les protagonistes (Aladdin, Jasmine et le génie) parlent l'anglais avec un accent parfaitement américain, les personnages secondaires, et en particulier les « vilains », s'expriment avec un accent arabe. Confronté à cette critique, Howard Green, l'un des porte-parole de Disney à l'époque de la sortie du film, a répondu : « All the characters are Arabs, the good

---

[73] Christiane Staninger, « Disney's Magic Carpet Ride: Aladdin and Women in Islam », dans Brenda Ayres (dir.), *The Emperor's Old Groove. Decolonizing Disney's Magic Kingdom*, New York, Peter Lang, 2003, p. 65.

[74] *Ibid*., p. 66.

guys and the bad guys, and the accents don't really connote anything[75]. » Est-il possible de penser sincèrement qu'un accent étatsunien puisse ne pas connoter les États-Unis et, le cas échéant, cette pensée même ne trahit-elle pas une vision extrêmement américanocentriste[76]? Et si l'accent ne connote rien, pourquoi ne pas avoir donné le même à tous les personnages? En réalité, Jasmine, de même qu'Aladdin — pour lequel l'animateur en chef Glen Keane s'est ouvertement inspiré du Tom Cruise de *Top Gun* (1986)[77] — n'évoquent à peu près rien des cultures moyen-orientales. Comme le constate Staninger :

> They are dark-haired Ken and Barbie. While common stereotypes force images of Middle Eastern violence, harems for polygamist husbands, and bearded terrorists, Aladdin and Jasmin break that stereotype, it is true, but in a distinctly Western, not Middle Eastern, fashion, and are therefore not useful in improving the Arab American or Arabic image. On the contrary, Aladdin could be called a propaganda movie for Western imperialism, because it shows the supposed unworkability of Middle Eastern traditions and the need for American intervention. […] The goals of Aladdin are the stuff that the American dream is made of: Live long and prosper, and liberate your indentured servants. Freedom is what everyone is after. […] By pursuing the American dreams of prosperity and freedom, Jasmine and Aladdin circumvent the entire structure of Islamic culture […] replacing it with a "better" system of values, one that American audiences can identify with[78].

Nous n'irions pas jusqu'à parler de « propagande », puisqu'à l'inverse de films comme *Der Fuehrer's Face* (1942) et *Education for Death: The Making of a Nazi* (1943),

---

[75] Rapporté dans Christiane Staninger, *op. cit.,* p. 69; originalement cité dans Richard Sheinin, « Angry over Aladdin », *Washington Post,* 10 janvier 1993, p. G5.

[76] Notons néanmoins ce fait intéressant rapporté par Mary Yoko Brannen au sujet du château de Cinderella à Tokyo Disney, qui agit comme un repaire des personnages de Disney : « What is curious about the attraction is that all of the evil characters —Mal[e]ficent, Scar, Ursula and the Mirror on the Wall— speak Japanese with a foreign (*gaijin*) accent. Evil is represented as foreign. It is, of course, not unlike Disney's (and Hollywood's) own custom of giving evil characters in U.S. spy movies German or Russian accents; however, in Tokyo Disneyland's case, evil is re-contextualized back into the persona of the Western other. » (*Op. cit.,* p. 611.) Il est étonnant de voir que Disney a osé associer, même à Tokyo, l'Occidental au vilain, mais il s'agit d'un indice supplémentaire de ce que le recours à un accent étranger dans la bouche des vilains ne constitue pas un hasard.

[77] Christopher Wise, « Notes from the Aladdin Industry: Or, Middle Eastern Folklore in the Era of Multinational Capitalism », Brenda Ayres (dir.), *op. cit.,* p. 106.

[78] Christiane Staninger, *op. cit.,* p. 68.

réalisés pour le compte du gouvernement américain dans une visée spécifiquement idéologique, il n'y a rien qui laisse croire à une intentionnalité d'endoctrinement. De plus, ni *Aladdin* ni aucun conte filmique disneyen ne respecte les critères élémentaires des films de propagande, que Jason Lapeyre décrit ainsi, en se basant sur une définition de Steve Neale :

> they are structured to align the viewer "as in a position of struggle vis-à-vis certain of the discourses and practices that have been signified within it". The films' narrative includes a representative of the viewer, in the form of a character, a narrator or a mode of address, which is pointed out as such to the audience, so that no mistake can be made about which side the viewer is on. The constant use of the first person plural is given as an example of how propaganda films "[bind] the spectator into its discourse as the place of its enunciation." Neale emphasizes the role of voice-over commentary in this process[79].

Jusqu'à présent, bien qu'il n'y ait pas de « nous » explicite, *Aladdin* ne semble pas s'éloigner beaucoup de cette description, et il semble que plusieurs films de fiction, où il y a par exemple apartés de la part du protagoniste, pourraient se qualifier. Mais la description ne s'arrête pas là : « propaganda films signify their struggle "in such way as to mark them as existing outside and beyond it" [80]», ce qui contrevient directement aux règles de la fiction, et en particulier à celle des contes merveilleux, dont la rhétorique vise expressément à montrer la distance entre le monde de l'histoire et le monde réel. Enfin, Neale mentionne une troisième stratégie qui nous permet d'exclure définitivement *Aladdin* de la catégorie des films de propagande : la fin du film ne présente pas de résolution ou, selon le terme d'Umberto Eco, d'idéologie de consolation. Cette tactique vise à montrer au spectateur qu'il ne peut pas simplement s'en remettre à un héros, qu'il a lui-même un rôle à jouer dans la résolution du conflit. Dans le cas d'*Aladdin*, tout se règle pour le mieux à la fois pour le protagoniste, pour

---

[79] Jason Lapeyre, *Mickey Mouse and the Nazis: The Use of Animated Cartoons as Propaganda During World War II,* mémoire de maîtrise, Toronto, York University, 2000, p. 81. Lapeyre cite Steve Neale, « Propaganda », *Screen,* 1977, vol. 18, nº 3, p. 9-40.

[80] *Ibid.,* p. 82; Lapeyre cite Steve Neale (*ibid.*), p. 31.

Jasmine et surtout pour le génie, dont la liberté regagnée lui permet de réaliser le rêve suprême : partir en vacances à Disney World.

Cela dit, il est intéressant d'observer dans le film ce qui est étymologiquement au cœur du terme : la notion de *propagation*[81] des idées ou, plus précisément, *d'éléments d'idéologie,* qui fait en sorte que l'œuvre de Disney n'est pas aussi innocente et naïve qu'on pourrait le croire. Sébastien Roffat observe que « la force réelle du cinéma américain en tant qu'arme de propagande n'est pas tant dans son contenu que dans son attitude, car même dans les dessins animés les plus sérieux, Hollywood plonge le spectateur dans une ambiance d'insouciance et de comédie[82] », ambiance qui prédispose naturellement à recevoir un message qu'on souhaiterait nous transmettre. Ainsi le message doit être dissimulé pour se frayer un chemin dans les esprits. Mais plus encore, ce qui complexifie la désignation d'une œuvre comme marquée idéologiquement est que celui qui en est à l'origine n'en est souvent pas conscient, ses valeurs lui paraissant tellement naturelles qu'il a l'impression de clamer une évidence universelle. Selon Anne-Marie Bidaud, ce phénomène serait particulièrement visible au pays de l'oncle Sam, vu « la nature même de l'idéologie américaine, qui permet souvent d'en nier l'existence, en toute sincérité[83] », ce que remarquaient, comme on l'a observé, plusieurs répondants du Global Disney Audiences Project. Pour certains,

---

[81] Comme le rappelle Normand Baillargeon, « *[p]ropaganda* provient du latin *propagare*, qui signifie simplement propager. D'abord appliqué au domaine religieux […], le mot entre dans le vocabulaire politique avec la Révolution française : mais, typiquement, il désigne alors, de manière neutre, le fait de propager des doctrines ou des opinions et n'évoque pas la manipulation, le mensonge, la partialité et la tromperie. Au XIX[e] siècle, par exemple, le dictionnaire *Littré*, après avoir rappelé l'origine religieuse du mot, rappelle son extension dans le langage politique où il désigne simplement toute association dont le but est de propager certaines opinions. *Littré* définit d'ailleurs "faire de la propagande" comme le fait de tenter de propager une opinion, un système politique, social, religieux. » Normand Baillargeon, « Présentation » dans Edward Bernays, *Propaganda. Comment manipuler l'opinion en démocratie,* Montréal, Lux Éditeur, 2008, p. XVII-XVIII.

[82] Sébastien Roffat, *Animation et propagande. Les dessins animés pendant la Seconde Guerre mondiale,* Paris, L'Harmattan, 2005, p.188.

[83] Anne-Marie Bidaud, *Hollywood et le rêve américain. Cinéma et idéologie aux États-Unis*, deuxième Paris, Armand Colin, 2012 [1994], p. 14.

comme Jacques Voisenet, l'impérialisme américain est indissociable de la culture et, plus précisément, de la culture cinématographique :

> Même si cette puissance globale s'exprime d'abord à travers la force militaire et économique (hard power qui suggère une contrainte par sa force d'imposition), elle se traduit aussi par un *soft power* (formule de Joseph Nye, secrétaire adjoint à la Défense en 1994-1995), exprimé plus subtilement à travers l'imposition de normes culturelles, de schémas de consommation ou de concepts idéologiques par une démarche qui repose sur la soumission ou la séduction[84].

On pourrait dire, en un sens, que les valeurs des États-Unis sont si répandues et répétées que l'idéologie qui les englobe « leur apparaît comme un ensemble de vérités éternelles[85] », au point que « la propagande, dans ce cas précis, s'appelle "patriotisme", valorisation des idéaux et du système politique de son pays[86] ». Ainsi, plusieurs créateurs, dont Disney, se sont vantés de ne jamais introduire de contenu politique ou idéologique au sein de leurs œuvres, alors que cette entreprise est tout simplement impossible. Comme l'évoquait Valentin Volochinov dans son *Marxisme et la philosophie du langage* : « Toute image artisticosymbolique à laquelle un objet physique particulier donne naissance est *déjà* un produit idéologique[87]. » Et au contraire de la propagande, « l'idéologie est toujours un concept polémique. Elle n'est jamais assumée en première personne : c'est toujours l'idéologie de quelqu'un d'autre[88]. » Voilà pourquoi Howard Green était sans doute sincère lorsqu'il disait que l'accent, américain ou arabe, des personnages d'*Aladdin* ne connotait rien : il est facile, lorsqu'il s'agit de notre propre culture, de passer à côté de certains signes qui en font

---

[84] Jacques Voisenet, « De la République impériale à l'Amérique-monde. L'hyperpuissance américaine », Pascal Gauchon (dir.), *L'exception américaine,* Paris, Presses universitaires de France, 2004, p. 231.

[85] *Ibid*., p. 36.

[86] *Ibid*., p. 125.

[87] Mikhail Bakhtine [Valentin Volochinov], *Le marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique,* Paris, Éditions de minuit, 1977, p. 25-26. Nous soulignons. Contrairement à ce qu'on croyait au moment de l'édition du livre, il est aujourd'hui admis que Volochinov était un collègue de Bakthine et non un pseudonyme.

[88] Paul Ricœur, *L'idéologie et l'utopie,* Paris, Éditions du Seuil, 1997 [1986], p. 19.

la promotion. Ainsi, la valeur de liberté (notamment politique) que Disney a placée au centre de sa version du conte persan semble aller de soi aux yeux d'Occidentaux, mais Christopher Wise rappelle qu'elle n'est pas nécessairement recherchée au Moyen-Orient :

> In fact, even many Muslims who are not particularly hostile to the West do not believe that democracy will serve as a valid solution to their problems, especially Euro-American styles of democracy promoting free speech, separation between church and state, and *riba* (interest on loans)[89].

À une époque où la mondialisation se faisait de plus en plus importante et où les échanges économiques entre le monde arabe et les États-Unis étaient au cœur de l'actualité, il est certain que cette collision des idées en dérangeait plusieurs et que, même si Disney n'avait pas prévu la guerre du Golfe au moment de réfléchir à son film, ce dernier traduit des conflits idéologiques bien présents à l'époque, ce qui détourne sans qu'on s'en rende compte la valeur apolitique du conte :

> The binary opposition pitting the prison house of Islamic tradition over and against the free marketplace of open exchange, or the freedom of individual *choice*, operates all throughout *Aladdin*'s narrative. In the end, when Aladdin wishes for the genie's freedom, even Jasmine's bumbling father must finally agree that "[i]t's the law that's the problem."[90]

Alors que l'américanisation des contes européens se fait plus subtilement dans la mesure où ils reposent déjà sur un système de valeurs occidental, celle d'*Aladdin* ne laisse place à aucune ambiguïté, et fait montre d'une forme de paternalisme dont on aurait cru qu'elle dérangerait le Moyen-Orient[91]. Dans son article paru en 2003, Wise observait qu'il y avait bien eu dans le monde arabe un boycott notable des produits étatsuniens suivant certaines opérations militaires israéliennes en 2002, mais

---

[89] Christopher Wise, *op. cit.,* p. 108.

[90] *Ibid*., p. 109.

[91] Rappelons d'ailleurs que les *Mille et une nuits* sont parvenues au monde occidental dans une version extrêmement européanisée et édulcorée, celle d'Antoine Galland, qui participe d'une méconception de ces récits qui perdure encore en Occident. Voir à ce sujet notre deuxième chapitre.

qu'autrement, les produits Disney avaient trouvé un bon marché dans le monde arabe, y compris pour *Aladdin*[92]. Il semble en fait y avoir une attitude généralisée qui s'apparente à ce que Mark Phillips désigne comme du « post-imperialistic fatalism » dans *Dazzled by Disney* pour rassembler les réponses qui affirment que Disney n'est plus « uniquely American » puisque le monde entier serait devenu étatsunien. Le sentiment que rapporte Wise, résident de Jordanie au moment où il rédige son article, est qu'il y a une inquiétude de la part des gens qui l'entourent quant à la préservation de la culture et de l'économie du pays, mais que le rôle de Disney, et donc de produits destinés aux enfants, ne semble pas être une priorité au rang des inquiétudes, tant il incarne un trait normalisé du regard occidental :

> *Aladdin*'s obvious stereotyping of Arabs is so commonplace and laughable that it hardly merits lengthy discussion. Ignorant Western fantasies about the Arab world […] may be shrugged off, but the fact that U. S. tax dollars continue to underwrite the illegal occupation of Palestine, as well as racist laws aimed at Arab Christians and Muslims living under Israeli rule, cannot be so easily dismissed. The tragicomedy in all this lies in the United States' ongoing obliviousness to the overwhelming receptivity of Arab peoples to American culture and its products, including consumer goods like sleek Disney films. To speak then of the "Disneyfication of *our* children" […] must be qualified with the acknowledgment that the "our" in this [phrase] unavoidably includes Arab and Arab American children who are also brought up on a steady diet of Disney products. […] If the critique of cartoons like *Aladdin* seems like so much "political correctness" to the jaded U.S. consumer, it bears remembering that the fact of globalization means that Disney products are no longer the exclusive concern of Americans[93].

En réalité, les produits Disney n'ont jamais été l'apanage des États-uniens, puisque l'entreprise a exporté ses films à l'international bien avant de faire l'objet de préoccupations. Cela dit, les exportations ne se limitent plus aux films et aux revues, mais concernent maintenant presque toute la gamme des produits dérivés disneyens, en

---

[92] *Ibid*., p. 110.

[93] *Ibid*., p. 110-112.

passant par les parcs thématiques, dont la grandeur — dans tous les sens du terme — semblait au départ les condamner à rester l'apanage du Nouveau Monde.

6.2.3 Exporter l'Amérique : Disneyland au-delà de ses frontières

Si Richard Schickel observe que Disney « has placed a Mickey Mouse hat on every little developing personality in America[94] », il semble évident que les casquettes de Mickey ne sont maintenant plus seulement sur la tête des jeunes États-suniens. Un peu partout sur la planète, la culture disneyenne s'est répandue, jusque dans des lieux qui semblaient imperméables aux valeurs étatsuniennes. Et pourtant, il s'agit à priori d'une culture indissociable de son lieu d'origine, si bien que, comme le rapporte Mark Langer,

> [o]ne state Department official observed that there really wasn't any reason for showing foreign potentates anything in the U. S. but Disneyland–everything was right there. Disneyland was not just a convenient simulacrum of the United States and paradigm of American achievement. For the U. S. Government, Disneyland celebrated America's culture and demonstrated American command over a techno-corporate utopia of the future[95].

On se demande par conséquent comment une telle icône du paysage étatsunien a pu être transposée sur d'autres continents. Certes, le Moyen-Orient, malgré qu'il ait accueilli les films et les produits dérivés disneyens, n'a toujours pas de parc thématique de l'entreprise sur son territoire; par contre, Tokyo, Hong Kong et Shanghai, dont les cultures sont de prime abord extrêmement différentes de celle qu'on trouve de Anaheim à Orlando, ont chacune accueilli leur Disneyland, de même que Paris. Ironiquement, il semble que ce soit dans la ville occidentale que le choc ait été le plus difficile à supporter.

---

[94] Richard Schickel, *op. cit.,* p. 18.

[95] Mark Langer, « The Friendly Atom in the Age of Eisenhower », Jean-François Côté, Nadia Khoury et Dominique Michaud (dir.), *American Dream. 1930-1995,* Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, coll. « ACTEXPRESS », p. 75-76.

Le premier parc que Disney ait fondé en dehors de son territoire est Tokyo Disneyland, en 1983. Il s'agit essentiellement du Disneyland d'Anaheim qui a été reproduit en sol japonais, à l'exception que le nom de Main Street USA a été changé pour World Bazaar et que ce tronçon a été entièrement couvert d'une arcade d'acier et de Plexiglas, qui permet aux visiteurs de vaquer à leurs achats peu importe le temps, celui-ci étant plus imprévisible au Japon qu'en Californie ou en Floride[96]. William McCarthy et Ming Cheung, dans une étude sur la sémiose de la Main Street dans les différents Disneyland, expliquent que « American nostalgia for small town Main Street was not transferrable to Japanese guests, who comprised 94 % of total visitors […], so a street for shopping requiring no specialized cultural knowledge was constructed[97] ». L'absence de référent pour la compréhension d'une Main Street USA au Japon est intéressante, puisque le problème se posait déjà d'une certaine façon aux États-Unis, y compris à l'ouverture de Disneyland en 1955. Bien que le nom « Main Street », ou « Rue principale », soit courant en Amérique, aucun Américain n'a connu le genre de Main Street que propose Disney, qui, rappelons-le, repose sur la nostalgie d'un temps jamais vécu, à l'instar de plusieurs signes du parc et de la rhétorique de Disney en général. Cependant, si les Américains ont un imaginaire culturel de la rue principale, représentée dans des peintures, des films, des livres, celui-ci n'évoque rien aux Japonais. Comme le dit Mitsuhiro Yoshimoto,

> Main Street USA is the essential part of Disneyland as an apparatus of nationalism reproducing America as an imagined community of the nation-state. However, the significance of Main Street USA can be understood only when it is put in the simultaneous process of narrativization and commodification which goes beyond the physical boundary of Disneyland and extends into the discursive space of the United States as a whole.[…] The ideological objective of Disneyland is to equate the commodification of daily life with the narrativization of American nationalism as a

---

[96] Mitsuhiro Yoshimoto, « Images of Empire: Tokyo Disneyland and Japanese Cultural Imperialism », Eric Smoodin (dir.), *Disney Discourse. Producing the Magic Kingdom,* New York/Londres, Routledge, p. 192-193 et William McCarthy et Ming Cheung, « The First and Last Signs of Main Street: Semiosis and Modality in California and Hong Kong Disneylands », *Social Semiotics*, vol. 28, nº 4, 2018, p. 446.

[97] William McCarthy et Ming Cheung, *op. cit.,* p. 446.

> world hegemonic power. The kernel of this articulation is Main Street USA, which is simultaneously a recreation of a mythic small-town America, and a collection of various gift shops and restaurants; the imaginary sense of nationhood is reinforced (narrativization) whenever visitors buy Disney goods and souvenirs (commodification)[98].

Néanmoins, les dépenses des Japonais dans cet espace sont plus élevées que celles des Étatsuniens sur la Main Street USA d'Anaheim, ce qui témoigne d'un transfert culturel efficace. Certes, il était impossible de convoquer chez les Japonais l'association entre patriotisme et consommation qu'induit Mainstreet USA chez les Étatsuniens, puisque « tout passage d'un objet culturel d'un contexte dans un autre a pour conséquence une transformation de son sens, une dynamique de resémantisation[99] ». Toutefois, en renommant cet espace « World Bazar » et en insistant par conséquent sur son caractère exotique, on convoque chez les visiteurs japonais la tradition de l'*omiyage*, qui consiste à rapporter des souvenirs de voyage à la famille, aux amis et aux collègues[100]. Parce qu'il est peu adapté à la culture locale, Tokyo Disneyland est conçu comme un « échantillon » des États-Unis facilement accessible aux Japonais. En transformant Main Street en World Bazar, on incite les visiteurs à investir cet espace de la façon prévue par le Disneyland californien, soit en faisant du processus de consommation une *activité*. La modification du signifiant a ici entraîné une modification du signifié qui permet au final à cet espace de conserver son message malgré le changement de sémiose opéré.

En fait, il semble que Tokyo Disney soit dans son entièreté une sorte de point de jonction parfait entre les cultures japonaise et étatsunienne. Mitsuhiro Yoshimoto, en analysant la rhétorique de Tokyo Disneyland et les raisons de son succès auprès des

---

[98] Mitsuhiro Yoshimoto, *op. cit.,* p. 192.

[99] Michel Espagne, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres,* nº 1, 2013, p. 1.

[100] William McCarthy et Ming Cheung, *op. cit.,* p. 446.

résidents locaux, pose d'abord deux questions cruciales quant à la place des deux nations sur les échiquiers culturels et économiques de la fin du vingtième siècle :

> How should we interpret […] these seemingly contradictory phenomena, the triumph of American popular culture and the decline of American economic power on the global scale? How can we explain the fact that the more the Japanese acquire global economic power, the more they seem to be Americanizing, instead of Japanizing, themselves[101]?

On s'attendrait normalement à ce qu'une domination économique mène naturellement à une domination culturelle, ce qui ne semble pas s'être réalisé au Japon. De prime abord, on pourrait croire que les influences économique et culturelle étatsuniennes sont telles, et si naturellement interreliées, qu'elles ont touché le Japon au point de « corrompre » sa culture et ses traditions. Or, ce n'est pas l'hypothèse qu'émet Yoshimoto. Au contraire, alors que certaines cultures se sentent menacées par l'intrusion de la culture populaire étatsunienne — c'est notamment le cas de la France, auquel nous reviendrons —, le Japon, pourtant très vigilant lorsqu'il s'agit de protéger ses traditions, semble avoir accueilli à bras ouverts cette culture, au point de se l'être appropriée et de l'avoir fait sienne. Ainsi, à titre d'emblèmes du *cute*, du *kawaii*, les personnages de Sanrio (notamment Hello Kitty) et les Pokemon rivalisent sans problème avec ceux de Disney sur le marché des produits dérivés et du *branding* de tout acabit. Sur ce plan, les Japonais ont donc accueilli Disneyland non comme une menace, mais comme un espace qui s'inscrit naturellement dans la culture locale et ne peut par conséquent pas la contaminer. Pour qu'il y ait « contamination », il faut que la domination dépasse le strict critère culturel :

> Any culture exists only in constant flux and transformation, so that culture by itself cannot be dominating or dominated. The traffic of culture becomes cultural imperialism only when that traffic is accompanied by imperialism in a conventional sense, the relationship of economic domination between imperial powers and their colonies. Moreover, as the example of American cultural imperialism in Latin America shows, the popular culture of a hegemonic power is imbued with the latter's national imaginary.

---

[101] Mitsuhiro Yoshimoto, *op. cit.,* p. 185.

> On the people in Latin America, this discourse of American nationalism has an effect of naturalizing the hegemony of the US as the most advanced state in the world. Domestically, Americans see the popularity of their culture abroad as a sign of their popularity and superiority; moreover, that popularity makes Americans believe that every foreigner potentially wants to become an American[102].

Ce qu'avance Yoshimoto confirme ce que disent Dorfman et Matterlart en ce qui concerne l'Amérique latine : la vulnérabilité économique entraîne facilement un sentiment d'infériorité culturelle. Inversement, le fait d'avoir accueilli les productions disneyennes dans un contexte de prospérité, et même de croissance économique, a su préserver le Japon de ce sentiment d'infériorité et de la méfiance qui y aurait été associée. De plus, la culture japonaise est très proche, non pas nécessairement de la culture étatsunienne, mais de la culture disneyenne telle qu'elle reflète les idéaux de son fondateur. Yoshimoto observe que, près de trente ans avant l'émergence du parc thématique, l'émission *Disneyland* remportait déjà au Japon un succès phénoménal du fait de sa compatibilité avec la culture locale, très axée notamment sur un intérêt pour le kawaii, le cute et la fantaisie, intérêt plus déshinibé chez les adultes qu'il ne l'est aux États-Unis, comme nous l'avons montré dans notre chapitre précédent. En ce qui concerne les parcs, cette concordance entre les cultures disneyenne et japonaise s'observe aussi sur le plan de la propreté et de la sobriété[103]. À cela s'ajoute que Disney, avec ses parcs comme avec ses autres produits culturels, offre un espace clos ceint d'une étanche frontière avec la « réalité ordinaire », celle du travail notamment, qui occupe une place importante dans la culture japonaise, en particulier à partir des années cinquante, qui correspondent à une période de croissance économique phénoménale. Dans cette société axée sur le travail et la productivité, un lieu comme Disneyland, où tout est prévu pour éliminer les traces du quotidien, n'a pas de problème à s'imposer. Comme le remarque Yoshimoto, les exigences extrêmement élevées de Disney en fait

---

[102] *Ibid*., p. 191.

[103] *Ibid*., p. 189. Voir aussi sur cette question Mary Yoko Brannen, « When Mickey Loses Face: Recontextualisations, Semantic Fit, and the Semiotics of Foreignness », *The Academy of Management Review*, vol. 29, nº 4, octobre 2004, notamment p. 609.

de propreté et de contrôle de la qualité, de même que sa rigueur font sans doute de Disneyland « the most Japanese institution in the United States[104] ».

Cela dit, il était essentiel, selon Yoshimoto, d'atténuer les marques du *nationalisme* étatsunien au sein de Disneyland — à commencer par une appellation comme « Main Street USA » — afin de créer l'équilibre nécessaire à son succès :

> [The] careful elimination of any images which could remind the Japanese of American nationalism is a key to understanding what in the end Tokyo Disneyland is. The success of Tokyo Disneyland is dependent on the precarious balance between the accommodation of the behavioural patterns and needs of Japanese consumers and the preservation of "Americanness." If it were an exact carbon copy of Disneyland in the US, it would be possible to say that Tokyo Disneyland is a symbol of American cultural imperialism. […] Yet, the slight differences between the "original" Disneyland and Tokyo Disneyland, no matter how minor they might be, make the traditional discourse of cultural imperialism inadequate for explaining the specificity of Tokyo Disneyland[105].

Ainsi, pour qu'un symbole étatsunien tel que Disneyland parvienne à s'imposer à Tokyo, une négociation était nécessaire entre les deux cultures. Il n'y a donc pas d'impérialisme culturel au sens où Disney aurait pu imposer ses valeurs et sa façon de faire sans tenir compte des habitudes des Japonais; son succès reposait sur une part de compromis qui annihile la possibilité d'un « impérialisme » au sens propre. Si l'endroit a intérêt à montrer des signes de son américanité, il ne doit pas pour autant le faire d'une façon qui laisserait croire à leur supériorité.

Cela dit, Tokyo Disneyland, hormis ses quelques détails visant à « déchauviniser » le parc, est extrêmement proche du parc d'Anaheim et ne fait pas vraiment de place à la culture japonaise : on n'y trouvait au départ qu'un seul restaurant (sur trente) servant de la nourriture locale, et la plupart des écriteaux y étaient en anglais[106]. Il s'agissait

---

[104] *Ibid*., p. 197-198.

[105] *Ibid*., p. 197.

[106] Hollie Muir Packman et Fred L. Casmir, « Learning from the Euro Disney Experience. A Case Study in International/Intercultural Communication », *Gazette*, vol. 61, nº 6, 1999, p. 478.

réellement d'un coin des États-Unis, d'un coin d'*exotisme*, outre-mer. Au moment d'exporter le concept en Europe, il a semblé naturel à la direction de Disney de reproduire ce modèle. Tout d'abord, plus de deux cents sites européens auraient été considérés[107], et des discussions entreprises avec la France, l'Angleterre et l'Espagne[108] avant que Paris (ou plus exactement Marne-La-Vallée) soit sélectionnée. Cette pluralité de possibilités en amont témoigne d'emblée d'une forme de désintérêt de la part de Disney pour la culture locale : il ne s'agissait pas d'exporter Disneyland en *France*, comme on l'avait exporté au Japon, mais de le concrétiser en *territoire européen*, ce dont témoigne le nom qu'il a gardé jusqu'en 1994 : Eurodisney. Michael Eisner dira : « As Americans, we had believed that the word "Euro" in front of Disney was glamorous and exciting. For Europeans, it turned out to be a term associated with business, currency, and commerce[109]. » C'est vrai, mais le terme témoignait aussi d'un désintérêt de Disney pour l'environnement immédiat du parc. Marne-la-Vallée avait principalement été choisie pour son emplacement stratégique au sein de l'Europe et la facilité d'y accéder par plusieurs moyens, puisque plus de cent millions d'Européens pouvaient s'y rendre en moins de six heures de voiture[110] et que Disney a pu négocier avec le gouvernement français l'ajout d'infrastructures de transport en commun. Cela dit, aucune discussion n'a eu lieu directement avec la ville de Marne-la-Vallée et les politiciens locaux, et ces derniers ont dû former une association visant à se partager l'information qu'ils parviendraient à réunir[111].

---

[107] Jonathan Matusitz, « Disneyland Paris: A Case Analysis Demonstrating How Glocalization Works », *Journal of Strategic Marketing*, vol. 18, nº 3, 2010, p. 225.

[108] Hollie Muir Packman et Fred L. Casmir, *op. cit.,* p. 476.

[109] Rapporté dans Henry A. Giroux et Grace Pollock, *The Mouse that Roared. Disney and the End of Innocence*, édition actualisée et augmentée, Lanham/Plymouth, Rowman and Littlefield Publishers, 2010, p. 184.

[110] Janis Forman, « Corporate Image and the Establishment of Euro Disney: Mickey Mouse and the French Press », *Technical Communication Quarterly,* été 2008, vol. 7, nº 3, p. 247.

[111] *Ibid*., p. 250-251.

Il est possible que la direction de l'entreprise ait d'abord considéré la France comme un pays où il serait facile de s'imposer puisque, de manière générale, le pays ne s'est jamais montré particulièrement réfractaire aux productions disneyennes. La Légion d'honneur a par exemple été décernée à Walt Disney en 1935 par le consulat français, et les longs-métrages ont toujours obtenu un bon succès en salles[112]. Les Français étaient même, dans les années 1990, les plus importants consommateurs de produits Disney en Europe, dix millions d'enfants français lisant alors *Le Journal de Mickey* chaque semaine[113]. Néanmoins, la France est extrêmement encline à protéger sa culture, et des frictions étaient à prévoir. Par exemple, une association d'amuseurs publics et de forains, craignant une perte de revenus, s'est réunie avant même l'ouverture du parc pour s'y opposer et exiger un espace à proximité du site où ils pourraient tenir des événements à thématiques typiquement françaises, faisant par exemple honneur aux contes de Perrault et aux fables de Lafontaine[114]. Selon Jacques Guyot, le succès initial de Disney en France est largement attribuable au nombre d'œuvres que les studios ont empruntées à cette culture, parmi lesquelles on retrouvait déjà, avant l'ouverture du parc, la *Danse macabre* de Camille Saint-Saëns (pour le premier épisode des Silly Symphonies, « The Skeleton Dance », en 1929), *Vingt mille lieues sous les mers* de Jules Verne (adapté en long-métrage en 1954), la légende arthurienne de Merlin l'Enchanteur (*The Sword in the Stone*, 1963), Cendrillon et La Belle au bois dormant, évidemment, de même que de nombreux autres contes et fables[115]. Il est vrai que la connaissance des hypotextes a certainement contribué au succès des productions disneyennes en France, mais cette connaissance en encourage aussi plusieurs à poser

---

[112] Jacques Guyot, « France: Disney in the Land of Cultural Exception », Janet Wasko, Mark Phillips et Eileen R. Meehan (dir.), *op. cit.,* p. 121 et 124. À titre d'exemple, parmi les cinquante films qui avaient été le plus vus en France entre 1956 et 1998, on en trouve huit de Disney (*The Jungle Book, 101 Dalmatians, The Aristocats, The Lion King, Aladdin, The Rescuers, The Huntchback of Notre-Dame* et *Sleeping Beauty*), ce qui constitue 16 % de l'ensemble.

[113] Janis Forman, *op. cit.,* p. 256.

[114] *Ibid*., p. 251.

[115] Jacques Guyot, *op. cit.,* p. 121.

un regard davantage critique sur les œuvres que ceux à qui elles ne sont pas préalablement familières. Ainsi Guyot, qui était responsable du pan français du Global Disney Audiences Project, souligne que les répondants ont exprimé des opinions particulièrement arrêtées sur les adaptations de Disney :

> Even though everyone expects a happy ending and children need to identify with a hero, Disney narratives, as well as the characters, are viewed as insipid, superficial and standardized. Many interviewees also pointed out the gap between the original tales and their audiovisual adaptations or cinematic representations ("it is too far from the original stories"). Generally, all the conflictual details are erased […]. The stories and tales that inspire Disney are simplified and watered down in order to comply with "American tastes and moral values"[116].

Sachant que les étudiants ont cette opinion des films de Disney, on ne s'étonne pas qu'à l'annonce de l'ouverture d'un parc thématique disneyen en sol français, les critiques aient rapidement fusé parmi les intellectuels et autres personnalités publiques locales.

De fait, Jean-Sébastien Stehli s'est inquiété qu'un Disneyland européen n'entraîne une homogénéisation de la culture; Michel Serres a mentionné une préoccupation quant à la perte des traditions et de la langue chez les enfants français[117], tandis que Max Gallo a déclaré que Disney bombarderait la France avec un produit qui est à la culture ce que le fast-food est à la gastronomie[118]. Marc Lambron, quant à lui, a exprimé sa peur de voir les personnages de Disney remplacer, dans l'esprit et le cœur des Français, les protagonistes des chefs d'œuvres de leur patrimoine littéraire, et le *Figaro* a mentionné dans sa section réservée à la critique littéraire ses préoccupations quant au fait que les

---

[116] *Ibid*., p. 132-133.

[117] Janis Forman, *op. cit.,* p. 249. Rapporté de : Jean-Sébastien Stehli, « La culture cartoon », *Le point*, 21 mars 1992, p. 74-76; et Michel Serres (entretien), « La langue française doit faire de la résistance », *Le point,* 21 mars 1992, p. 77.

[118] Rapporté dans Alan Riding, « Only the French Elite Scorn Mickey's Debut », *The New York Times,* 13 avril 1992, p. A1. En ligne : https://www.nytimes.com/1992/04/13/world/only-the-french-elite-scorn-mickey-s-debut.html (page consultée le 9 juillet 2019).

relectures de Disney travestissaient les contes de fées européens[119]. C'est une opinion partagée par Dominique Jamet, qui ne voyait pas d'un bon œil les allers-retours opérés par Disney entre les cultures européenne et américaine :

> As from the characters of Grimm and Perrault tales, they have come back to their place of birth in a grotesque, unrecognizable shape, as though they had been transformed by the distorted mirror of business, as though they had overeaten ice-cream, corn flakes and pop corn[120].

Enfin, l'une des expressions qui ont le plus frappé l'imaginaire est celle de la metteure en scène Ariane Mnouchkine, abondamment reprise, selon laquelle le parc serait un « Tchernobyl culturel »[121]. Michael Eisner a tenté de calmer la critique en arguant que la culture disneyenne était du « European folklore with a Kansas twist[122] », ce qui n'a évidemment suffi qu'à montrer une profonde incompréhension de la mentalité française. D'ailleurs, un des conseillers financiers du projet aurait déclaré : « Our first major challenge was convincing Disney CEO, Michael Eisner, that there was a problem. He thought that it would "iron itself out" [123].» La méthode de Walt Disney était de ne pas s'en faire avec ce que disaient les critiques, les intellectuels, les banquiers, les entrepreneurs. Il avait une intuition de ce que voulait (parfois sans le savoir) son public, et généralement celle-ci était bonne. Si Michael Eisner a ramené une partie de cette mentalité dans l'entreprise vers la fin des années 1980, il semble avoir oublié que Walt

---

[119] Janis Forman, *op. cit.,* p. 249. Rapporté de : Marc Lambron, « Le Pape Mickey », *Le Point,* 21 mars 1992, p. 81; et Ron Tempest, « Cultural Clash, SigAlert Fears Herald Disney Madness », *Los Angeles Times,* 10 avril 1992, p. A5.

[120] Dominique Jamet, cite dans Marianne Debouzy, « Does Mickey Mouse Threaten French Culture? The French Debate about EuroDisneyland », Sabrina P. Ramet et Gordana P. Crnković, *Kazaaam! Splat! Ploof!: The American Impact on European Popular Culture Since 1945,* Oxford, Rowman and Littlefield Publishers, 2003, p. 22. Le texte cité est « Dollars et bords de Marne », *Le Quotidien de Paris*, 25 mars 1987, p. 18; il ne nous a malheureusement pas été possible d'accéder directement à cet article ni à la citation originale française.

[121] Rapporté notamment dans Anthony Fung et Micky Lee, « Localizing a Global Amusement Park: Hong Kong Disneyland », *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, vol. 23, nº 2, avril 2009, p. 197.

[122] Alan Riding, *op. cit.*

[123] Hollie Muir Packman et Fred L. Casmir, *op. cit.,* p. 476.

ignorait toutes les opinions sauf une : celle du public. Et dans ce cas-ci, le déplacement culturel aurait dû amplifier l'importance d'être à l'écoute de ce public. Toutefois, d'après Hollie Muir Packman et Fred L. Casmir,

> Disney's assumption about transferability of its American model of organization was expressed most clearly in their attempt to create a "hermetically sealed world of their own", assuming that this world could maintain its American cultural values and practices[124].

L'expérience japonaise avait convaincu les dirigeants — Eisner à la maison-mère, mais aussi Robert Fitzpatrick, l'Américain nommé à la tête d'Euro Diney — que sa stratégie d'exportation fonctionnait et que c'était aux autres de s'y habituer. Toutefois, la situation en Europe était différente, du fait que l'Occident entrait cette fois en compétition avec l'Occident. Il ne pouvait pas s'agir d'offrir un échantillon d'exotisme, puisque ce que proposait Disney n'entrait pas assez clairement en opposition avec le folklore local — au contraire, il le revisitait. De plus, « in postmodern Japan, everything is commodified, including the sense of nationhood. America is, therefore, just another brand name, like Chanel, Armani, and so on[125]. » Disney incarnait certainement aussi cette « image de marque » de l'Amérique en France, mais les nombreuses critiques formulées à l'époque par les intellectuels locaux montrent que celle-ci, loin de celle de Chanel ou d'Armani, connotait la vulgarité davantage que la propreté et la rigueur chères aux Japonais. Comme le remarquent Eleanor Byrne et Martin McQuillan,

> EuroDisney is not only a challenge to the Smurfs, Asterix and Tintin but also to Hegel, Kant and Heidegger. The cultural imperialism of EuroDisney demonstrates that the West is not homogenous and self-identical but is in important respects set against itself. If European imperialism incorporated North America into the category of the West then Disney's cultural imperialism is an attempt to incorporate Europe categorically as the

---

[124] *Ibid*., p. 481.

[125] Mitsuhiro Yoshimoto, *op. cit.,* p. 195.

> most easterly state of North America. What is at stake in this culture war is a contest over the very definition of what "the west" might mean[126].

Ainsi, il y a un défi plus important pour Disney à s'imposer en Europe du fait que ce qui constitue déjà une certaine proximité culturelle laisse voir en l'entreprise une menace plus tangible, tandis que l'Asie semble moins craintive à l'idée que cette dose d'exotisme vienne corrompre ses racines. Néanmoins, le chauvinisme désinhibé dont faisaient preuve les dirigeants et porte-paroles au début de l'internationalisation des parcs n'avait rien pour rassurer qui que ce soit. Yves Eudes a bien su exprimer la contradiction à laquelle Disney s'exposait en voulant être à la fois la face des États-Unis et celle du monde entier, et ce qu'il cite des discours officiels de l'entreprise montre que ses haut-placés avaient alors peine à imaginer que ce qu'ils appellent « l'Amérique » n'était pas un idéal à atteindre pour toutes les nations :

> L'humanisme de Disney n'est pas désincarné. Il a des racines historiques et philosophiques précises, il appartient à un contexte culturel et social bien défini, il a un terroir et une patrie : l'Amérique. Par-dessus tout, la société s'enorgueillit officiellement d'incarner, de résumer et de symboliser l'Amérique aux yeux des Américains eux-mêmes. […] Cette prétention à incarner l'Amérique n'est d'ailleurs pas sans fondements. Depuis les années 1930, l'Amérique profonde est tendrement attachée à Walt Disney, à ses personnages espiègles, à son univers « pur, naïf et sage ». Elle veut se reconnaître dans les parcs éternellement neufs, au personnel éternellement souriant. Disneyland vend d'abord « une façon américaine de faire les choses », une ambiance, un état d'esprit. […]
>
> Comment, dès lors, concilier l'aspiration universaliste et l'engagement patriotique? Pour son public national, Disney reprend le message simple et extrêmement classique de la grande tradition américaine : les valeurs, les principes et les idées créés par l'Amérique ont par nature une portée universelle, et les Américains ont le devoir de les partager avec tous les peuples du monde.
>
> Disneyland est ainsi qualifié de « trésor international » et d'« institution mondiale », et l'articulation se fait sans qu'il soit besoin d'expliquer quoi que ce soit : « Disneyland est fondé sur les idéaux, les rêves et les réalités qui ont fait l'Amérique, et il leur est dédié. Et Disneyland sera capable mieux que quiconque de mettre en scène ces rêves et ces réalités afin de les diffuser comme une source de courage et d'inspiration pour le monde

---

[126] Eleanor Byrne et Martin McQuillan, *Deconstructing Disney,* London/Sterling, Pluto Press, 1999, p. 21.

> entier. » « Notre défi est de faire vivre ce rêve, cet esprit de Disneyland, pour les milliards d'hommes qui habitent ce monde. » « Nous avons une responsabilité à l'égard de deux cent trente millions d'Américains, mais aussi à l'égard de milliards d'hommes à travers le monde. » Le vice-président de Walt Disney Enterprises, s'adressant au personnel d'EPCOT Center, est encore plus précis : « Nous devons donner le bon exemple au monde... Ce que nous devons faire dans les années qui viennent, c'est d'abord de transformer notre pays, pour l'améliorer sans cesse. Et, après ça, nous transformerons le monde. C'est un vaste projet. Mais pendant que tous les autres se perdent en vaines paroles, notre groupe accomplira le travail qui comptera pour l'avenir »[127].

Les passages que cite Eudes proviennent principalement d'un livre-souvenir préparé à l'occasion du trentième anniversaire de Disneyland en Californie, à la mitan de la décennie 1980. Tokyo Disneyland venait alors tout juste de voir le jour, avec la stratégie de réplication que nous avons décrite, Disneyland Paris n'était pas encore un projet officiel, et Michael Eisner avait à peine pris les rênes de l'entreprise au moment de la publication. Cette philosophie d'une entreprise dont l'altruisme et le sens du devoir la poussent à faire profiter au monde entier la supériorité de sa mère patrie ne résisterait pas à l'implantation en terre française, qui n'a de prime abord pas vu en Disneyland un sauveur, mais un envahisseur. Or, le fait que Disneyland Paris soit aujourd'hui parmi les lieux touristiques les plus visités d'Europe et ait accueilli, après son changement de nom, plus de visiteurs annuellement que Notre Dame ou le Louvre[128], montre qu'il n'y avait rien dans le concept du parc thématique lui-même qui posait problème. Il fallait seulement accepter de faire une place à certains éléments des cultures française et européenne pour que le public local accepte de l'accueillir.

---

[127] Yves Eudes, « La "culture Disney" à l'assaut de l'Europe », *Manière de voir,* vol. 12, nº 96, 2016, en ligne : https://www.cairn.info/magazine-maniere-de-voir-2007-12-page-16.htm (page consultée le 10 juillet 2019). Les citations proviennent de *The Spirit of Disneyland* (Walt Disney Productions, 1984), qui semble être un livre conçu à l'occasion du trentième anniversaire du parc thématique et destiné au personnel de l'entreprise ainsi qu'à un public restreint (« V.I.P »). Nos recherches ne nous ont pas permis d'accéder au contenu de cet ouvrage, alors nous nous en remettons à Eudes pour la transcription et la traduction des passages cités.

[128] Jonathan Matusitz et Lauren Palermo, « The Disneyfication of the World: A Grobalisation Perspective », *Journal of Organisational Transformation & Social Change,* vol. 11, nº 2, 2014, p. 95.

Euro Disney, en effet, présentait de prime abord des traces de chauvinisme qui sont apparues comme une insulte aux yeux des Français. Tout d'abord, on sait que l'entreprise, dont la philosophie fraie avec le libertarianisme, n'a jamais eu l'habitude de faire grand cas des lois. On a vu que l'une de priorités de Walt Disney, au moment d'acquérir des terres en Floride pour la construction de Disney World, a été de négocier avec les autorités locales en vue de se soustraire à certaines dispositions municipales et environnementales, ce qui en fait une sorte de « Vatican étatsunien ». Au moment de négocier avec le gouvernement français l'ouverture d'un parc à Marne-la-Vallée, l'entreprise a tenté d'obtenir des avantages similaires, notamment en ce qui concerne les lois entourant les modalités d'embauche et la rémunération des heures supplémentaires. Bien que ceux-ci leur aient été refusés, Disney a dû faire face rapidement à des poursuites relatives à des infractions au Code du travail, pour lesquelles l'entreprise a été trouvée coupable en janvier 1995[129]. Disney, en plus de poser au cours du processus d'embauche des questions concernant les associations dont faisaient partie les candidats ou encore les autres activités auxquelles ils prenaient part[130], a en effet tenté d'imposer aux employés français les règles comprises dans son « Look Book », un guide qui circonscrit l'apparence et les manières des employés (« *cast members* ») dans les parcs étatsuniens. Par exemple, chez les femmes, des couleurs naturelles étaient de mise pour la teinture à cheveux, le mascara, le vernis à ongles et les collants, et seul un maquillage naturel était autorisé. Chez les hommes, les poils faciaux étaient interdits — ou encadrés par les normes Disney, selon le type d'emploi —, la longueur des cheveux, restreinte, et les boucles d'oreilles, prohibées, des règles qui ont été jugées discriminatoires et par conséquent illégales[131]. Plus difficiles à encadrer, mais tout aussi critiquées, sont les modalités entraînant le rapport

---

[129] *Ibid*., p. 232.

[130] Marianne Debouzy, *op. cit.,* p. 18. Cet article est aussi particulièrement éclairant en ce qui concerne le traitement des employés par EuroDisney et la façon dont ceux-ci ont réagi aux conditions qui leur étaient imposées.

[131] *Ibid*., p. 231.

aux clients, qui prévoient notamment que ces derniers ont toujours raison et que les employés devraient systématiquement se montrer souriants auprès d'eux. C'est un problème qu'a notamment décrit Arlie Russell Hochschild comme du « emotional labour », et auquel Alan Bryman consacre une section complète dans son étude *The Disneyization of Society*[132]. Il s'agit d'un type de travail qui force l'employé à adopter artificiellement une attitude qui ne correspond pas à son humeur réelle, et qui peut entraîner chez lui un problème de dissonance psychologique. Non seulement les employés français étaient réfractaires à ce type de travail, mais les clients français, comme ceux des parcs japonais et chinois, n'ont pas la même réaction face à ces sourires artificiels que les clients étatsuniens, et iraient jusqu'à y percevoir une forme de raillerie. Le même principe s'applique à l'idée selon laquelle « le client a toujours raison », qui est répandue aux États-Unis, mais pas en France. Des conflits éclataient entre membres du parc et clients qui étaient impossibles à résoudre selon le code de conduite disneyen adopté sur le Nouveau Continent[133].

Au-delà du problème des conditions de travail, qui n'entraînerait pas seulement des conséquences judiciaires, mais la démission de 1700 employés au cours des cinq mois qui ont suivi l'ouverture du parc thématique[134], Disney a omis d'adapter ses pratiques aux coutumes locales, causant de la frustration chez les visiteurs. Le plus important affront à la culture française, en ce sens, a certainement été l'importation de sa politique selon laquelle toute forme d'alcool était bannie de ses parcs. Comme l'observe Jonathan Matusitz, « not offering wine was more than a culinary faux pas among the

---

[132] Alan Bryman, « Performative labour », *The Disneyization of Society,* Thousand Oaks, SAGE publishers, 2004, p. 103-129.

[133] Jonathan Matusitz, « Disneyland Paris: A Case Analysis Demonstrating How Glocalization Works », *op. cit.,* p. 231.

[134] Le nombre d'employés initial est entre 11 400 et 16 000. Marianne Debouzy, *op. cit.,* p. 18-20.

French; it was an insult[135] », une vision qui semble partagée par ce banquier français, associé au projet, qu'ont interviewé en 1996 Hollie Muir Packman et Fred L. Casmir :

> [T]here is the nicest restaurant. It is like many very nice restaurants about 200-400 francs, very expensive. But if you are going to go and spend 200, 300 or 400 francs and drink Coke you are American but not French… and there are 60 million people like me. It took them two years to figure this out. They were so stubborn because I guess they think if you drink wine you are a drunkard but to us if you drink coke with a meal you are exotic. This was big controversy. You have to be American to be that dogmatic. Disney has some very moral concepts, cleanliness, don't drink alcohol, don't smoke – so they can come across as the proper person, but for the French the proper person drinks alcohol and smokes[136].

On comprend que, pour les Français, ce refus d'adapter certaines pratiques à la culture locale correspondait à une forme de paternalisme, voire d'infantilisation, qui dépassait les bornes de la simple édulcoration du patrimoine littéraire local. D'autres us et coutumes n'étaient pas pris en compte dans la formule initiale, qui ne concernent pas que les Français, mais les Européens en général; par exemple, le fait que ces derniers n'ont pas l'habitude de manger une bouchée ici et là au fil de leurs déplacements, mais préfèrent s'asseoir pour manger longuement à l'heure des repas, ce qui menait à un manque de places assises dans les aires de restauration[137]. Dans le parc, plusieurs écriteaux étaient en anglais, de même que les noms de nombreux personnages et attractions, auxquels échappaient par chance ceux inspirés du folklore français, comme La Belle au bois dormant, auxquels on a eu le soin d'accorder plus d'importance à Disneyland Paris que dans les autres parcs[138]. Néanmoins, le bilinguisme était exigé de la part de tous les employés, et la direction a mis au clair à l'ouverture que l'anglais serait la langue du parc, mais aussi la langue parlée lors des réunions du personnel,

---

[135] Jonathan Matusitz, « Disneyland Paris: A Case Analysis Demonstrating How Glocalization Works », *op. cit.,* p. 230.

[136] Hollie Muir Packman et Fred L. Casmir, *op. cit.,* p. 478.

[137] Jonathan Matusitz, « Disneyland Paris: A Case Analysis Demonstrating How Glocalization Works », *op. cit.,* p. 230.

[138] Janis Forman, *op. cit.,* p. 250.

malgré la forte majorité de locuteurs de langue maternelle française[139]. On souligne même que Disney était initialement très réfractaire à employer le système métrique au sein du parc[140].

En 1993, moins de deux ans après l'ouverture d'Euro Disney et faisant face à des problèmes financiers importants, la maison-mère admettra qu'elle a fait fausse route en tentant de reproduire à l'identique le modèle étatsunien en France, et acceptera certains compromis pour tenir compte de la culture locale. Le premier pas consistait à remplacer le président-directeur général américain, Robert Fitzpatrick, dont le doctorat en littérature française n'était sans doute pas suffisant pour lui donner une compréhension entière des habitudes locales. On lui a donc substitué un homme d'affaires français, Philippe Bourguignon, qui est à l'origine du changement de nom pour Disneyland Paris et de la correction de la plupart des erreurs mentionnées plus haut. Il s'agit, selon Jonathan Matusitz, d'un des cas les plus exemplaires de « glocalization », un néologisme anglais qui fusionne les mots « globalization » et « localization » et renvoie au fait que, pour fonctionner, la mondialisation d'un produit doit faire une place à la culture locale[141]. Ainsi, il devient une fois de plus difficile de parler d'« impérialisme culturel », puisque la condition de réception n'est pas remplie, au contraire de ce que prévoit la définition de Katz et Liebes, et en phase avec la notion gramscienne de résistance. Comme le dit Barbara Rudolf, « no people can match the French when it comes to fierce protection of their culture –except perhaps the people from the Walt Disney Co.[142] »; or, dans ce cas-ci, il semble que le mode de vie et la tradition l'aient

---

[139] Joanthan Matusitz, « Disneyland Paris: A Case Analysis Demonstrating How Glocalization Works », *op. cit.,* p. 231.

[140] Hollie Muir Packman et Fred L. Casmir, *op. cit.,* p. 478.

[141] Jonathan Matusitz, « Disneyland Paris: A Case Analysis Demonstrating How Glocalization Works », *op.cit*., p. 224.

[142] Barbara Rudolf, « Monsieur Mickey. Euro Disneyland is on schedule, but with a distinct French accent », *Time*, 25 mars 1991, en ligne : http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,972583,00.html (page consultée le 11 juillet 2019).

emporté sur la culture d'entreprise, et que si Disney est maître chez elle, elle n'a pas tout à fait su conquérir le reste du monde de la même façon. L'expérience chinoise montre toutefois qu'elle aura essayé une dernière fois d'imposer son modèle au maximum avant d'accepter un plus grand arrimage de sa culture à la culture locale.

En 1999, après près de quinze ans de négociations, Disney et le gouvernement chinois sont parvenus à une entente prévoyant l'ouverture d'un parc à Hong Kong, dont l'ouverture a eu lieu en 2005[143]; cette fois, cependant, la Chine allait être le principal actionnaire du projet[144]. Néanmoins, Disney a fait certains des mêmes faux pas avec le parc hongkongais qu'avec son parc parisien, en tentant d'abord de reproduire au maximum la formule adoptée à Tokyo Disney :

> The government of Hong Kong suggested that Chinese culture could be incorporated in the park, but the Disney Company argued that visitors should have an authentic Disney experience […]. The Disney Company sees the Hong Kong park as a sample of the "real, authentic" parks in the United States; it hopes Asian tourists will visit the US parks after having a taste of one in Hong Kong[145].

Le parc est d'autant plus un « échantillon » qu'il est à échelle réduite, c'est-à-dire que non seulement il occupe moins d'espace que les autres parcs, mais que, bien qu'il reproduise essentiellement le Disneyland d'Anaheim, le château de la Belle au bois dormant y est plus petit, la Main Street USA y est plus courte et la section Fantasyland

---

[143] Jonathan Matusitz et Lauren Palermo, *op. cit.,* p. 95 et 101.

[144] *Ibid*., p. 102. Kimburley Choi invite cependant à la nuance en ce qui concerne les droits du gouvernement sur le parc : « By 1999, the park had consumed HK$22.95 billion of tax-payer money; however, ownership of HKDL [Hong Kong Disneyland] has been the responsibility of a private company named Hong Kong International Theme Park Ltd (HKITP), in which the HKSAR government is the largest shareholder. Because it is a private company, under Hong Kong company law, it has no obligation to disclose things that it views as sensitive information […], including those facts that the public views as necessary information: namely, in this case, both attendance and figures and the park's revenue. » Kimburley Choi, « Disneyfication and Localisation: The Cultural Globalisation Process of Hong Kong Disneyland », *UrbanStudies*, vol. 49, nº 2, février 2012, p. 393.

[145] Anthony Fung et Micky Lee, *op. cit.,* p. 200. Les auteurs se basent sur l'article de Joanna Slater « Aieeyaaa! A mouse », *Far East Economic Review,* vol. 162, nº 45, 1999, p. 50-51.

est amputée d'une partie de ce qu'on trouve en Californie[146]. Non seulement il n'y avait donc initialement pas de changements apportés pour inscrire l'endroit dans la culture locale, mais il y en avait qui limitaient la portée du lieu, comme s'il était entendu que les Chinois se contenteraient de moins que les États-suniens. En ce qui concerne les changements qui auraient dû être prévus, plusieurs concernent ce qui avait justement posé problème à Disneyland Paris. Par exemple, on n'avait toujours pas pris en compte le fait que la coutume de grappiller de la nourriture à toute heure du jour et de la consommer en marchant était particulière à la situation américaine, et l'aire de restauration ne comprenait, là non plus, pas assez de places assises[147].

L'entreprise avait aussi initialement refusé d'incorporer les principes du *feng shui* à son aménagement urbain, ce qui constituait une insulte pour les habitants locaux, qui voyaient cette fois dans le projet un signe d'impérialisme culturel[148]. Comme le remarquent Anthony Fung et Micky Lee, dans la mesure où Disney tenait pour acquis que les visiteurs chinois voulaient « a Western, global experience and fantasy, not a traditional or local one », « [it] did not conceive of the park as Hong Kong Disneyland, but rather as Disneyland in Hong Kong[149] ». Cependant, c'était ne pas accorder suffisamment d'importance au fait que, dans ce contexte en particulier, chaque signe tient sa signification de la sémiose dans laquelle il s'inscrit. McCarthy et Cheung décrivent bien ce phénomène dans leur analyse sémiotique des espaces qui tiennent lieu de Main Street USA dans les différents parcs :

> The [California and Hong Kong] Main Streets appear the same, but their credibility in form (signifier) and substance (signified) is dissimilar. […] Theme parks do not reflect reality, but hyperreality – not as reconstruction, but "their technology: altered scale, re-engineered perspective, color, harmonics, texture, lighting, sound and iconography, all

---

[146] *Ibid*.

[147] Jonathan Matusitz et Lauren Palermo, *op. cit.,* p. 102.

[148] *Ibid*.

[149] Anthony Fung et Micky Lee, *op. cit.,* p. 202.

> combine to produce an effect 'more real than real'". Our preconceptions from previously experienced media (film, art, books and photographs) form as eidetic memory so we feel we have been there even though most of us have not. But this form of symbolic short-hand for successful theming only works if we are mindful of preconceptions the designers assume the audience possesses. Even the most intricate theming will not trigger the emotional response intended by designers without the corresponding collective memory for sensory linkage. No matter how evocative the theming appears, the modality will be low if the context is not intuitively understood[150].

Ainsi, afin de conserver les signifiés proposés par le Disneyland d'Anaheim, il était essentiel de modifier certains signifiants, ce à quoi l'entreprise n'a pas paru être sensible dans un premier temps. La seule différence avec la Main Street USA du parc d'Anaheim, par exemple, est que le drapeau américain y est remplacé par un pavillon de jardin. Il s'agit d'un élément d'urbanisme auquel Walt Disney avait déjà pensé, mais qui ne concordait pas avec son désir que les déplacements dans le parc soient conditionnés par des « weenies », des éléments naturellement attirants dont rien ne devait obstruer la vue. Or, ce changement permet à la Main Street hongkongaise d'intégrer un élément du *feng shui*, qui réprouve les longues lignes droites[151]. Devant des résultats décevants sur le plan de la fréquentation du parc, les dirigeants ont aussi introduit certains compromis assez mineurs et superficiels, qui semblent avoir suffi à convaincre les visiteurs locaux d'un intérêt de Disney pour la culture chinoise. Par exemple, Mickey et Minnie portent des vêtements traditionnels chinois, les visiteurs sont accueillis par un personnage représentant une divinité chinoise et le Nouvel An chinois est célébré par des dragons dansants[152].

Ce qui constitue la plus importante différence sur le plan de la signification, cela dit, est certainement que les scénarios et les personnages disneyens sont, de manière générale, peu familiers aux Chinois, ce qui n'a pas été pris en considération dans l'élaboration des attractions et des spectacles. Aujourd'hui, le parc offre une

---

[150] William McCarthy et Ming Cheung, *op. cit*., p. 448.

[151] *Ibid*., p. 452.

[152] Anthony Fung et Micky Lee, *op. cit.,*p. 201.

présentation de quinze minutes aux visiteurs intéressés[153], mais cette technique évoque un peu quelqu'un qui tenterait d'initier un étranger à la culture locale avant de lui faire voir un spectacle humoristique; une telle séance explicative lui permettra-t-elle vraiment d'accéder aux connotations prévues par le discours? Par exemple, Fung et Lee, qui ont effectué quelques visites au parc et ont questionné les visiteurs sur leur expérience, ont observé que la comédie musicale *The Lion King*, présentée au moment d'un de leurs passages, en plus de ne pas avoir été traduite en chinois, n'était pas conçue pour être comprise indépendamment de l'hypotexte constitué par le film :

> The global consumers who have an understanding of the original Lion King story find the show easy to follow even though the story presented in the musical uses a different chronological order. As they do not need to spend extra energy to read the story, the global consumers can enjoy the pleasure, laughter and tears generated by the show. […] However, the musical is puzzling to the mainland Chinese audience. […] Having not seen the Disney film, the audience, regardless of their competency in English, do not possess the required cultural resources to reorganize the events in the story, to recognize the characters' names, and to understand the jargon (e.g. Hakuna Matata) and the latent meanings of the story[154].

Étonnamment, plusieurs des spectateurs qui ont rapporté ne pas avoir compris le spectacle ont aussi déclaré l'avoir beaucoup aimé. Une des explications possibles, selon Fung et Lee, est que « the new cultural form itself is more powerful than the content[155] ». Ainsi, les visiteurs chinois n'auraient pas accès aux mêmes signifiés que les Étatsuniens dans les parcs de Californie et de Floride, mais les signifiants qu'on leur propose sont associés aux signifiés « disneyen », « américain », « exotique », « capitaliste », etc., ce qui constitue une expérience nouvelle et excitante en soi. Il en va de même pour les princesses de Disney : les actrices qui incarnent sur place Snow White, Cinderella, Aurora et Belle, personnages que reconnaissent généralement les enfants chinois pour avoir été en contact avec des produits dérivés les représentant, sont occidentales et ne

---

[153] Susan H. C. Tai et Lorett B. Y. Lau, « Export of American Fantasy World to the Chinese », *International Journal of Studies in Management,* vol. 7, nº 2, mai 2009, p. 4-5.

[154] Anthony Fung et Micky Lee, *op. cit.,* p. 204.

[155] *Ibid*., p. 204.

parlent qu'anglais. Mais comme le remarquent Fung et Lee, il est très probable que des visiteurs chinois trouveraient extrêmement étrange de voir ces mêmes princesses orientalisées[156]. Or, à Disneyland Paris, il serait au contraire étrange que ces mêmes personnages parlent anglais, alors que les films en présentent trois sur quatre comme françaises, tandis qu'il n'y a pas d'insistance sur l'origine de Snow White.

Ainsi, on comprend que les Disneyland orientaux et le Disneyland européen n'ont pas soulevé les mêmes problèmes, en raison d'un rapport différent à la culture étatsunienne : pour les premiers, elle est exotique; pour les deuxièmes, elle constitue une compétition pour la définition d'une culture occidentale, compétition qui oppose essentiellement la tradition culturelle — notamment littéraire — à la culture de masse. Malgré tout, l'expérience des Disneyland hors États-Unis en général montre que, si les signifiants de l'expérience narrative peuvent être maintenus — sans nécessairement renvoyer aux mêmes signifiés —, les portions du parc qui concernent non plus l'expérience narrative mais les nécessaires encartages du quotidien doivent prendre en considération les habitudes locales.

Enfin, le dernier parc thématique que possède Disney, Disneyland Shanghai, a ouvert ses portes en 2016, et les dirigeants n'ont pas tenté de se soustraire à cette règle. Ils ont accepté des sacrifices importants quant à leur habituel désir de contrôle, au point que certains journalistes ont été jusqu'à formuler que l'entreprise « [was] sharing the keys to the Magic Kingdom with the Communist Party[157] », une analogie qui ferait certainement frémir son fondateur[158]. Comme pour son parc hongkongais, Disney a

---

[156] *Ibid*., p. 202.

[157] David Barboza et Brooks Barnes, « How China Won the Keys to the Magic Kingdom », *New York Times,* 14 juin 2016, en ligne : https://www.nytimes.com/2016/06/15/business/international/china-disney.html (page consultée le 4 juillet 2019). Les informations qui suivent proviennent de la même source.

[158] Walt Disney n'aurait sans doute pas été particulièrement heureux non plus d'un concert officiel donné en l'honneur du dirigeant nord-coréen Kim Jong-un au cours de sa première année au pouvoir, qui mettait en scène de nombreux personnages de Disney de façon non autorisée. Voir The Associated Press,

accepté de céder une part importante (57 %) des profits au gouvernement chinois et de lui accorder une voix dans la gestion du parc, qui lui permet cette fois de se prononcer non seulement sur le prix d'entrée, mais aussi sur les attractions, de sorte que 80 % d'entre elles sont inédites. Son restaurant principal, le Wandering Moon Teahouse, a pour objectif de représenter différentes régions du pays et d'honorer l'esprit créatif des poètes locaux. Il ne faut pas se leurrer sur les objectifs de Disney dans cette affaire : le parc thématique constitue en quelque sorte un cheval de Troie pour l'accès au marché, puisqu'il lui permettra d'augmenter de façon importante le nombre de produits dérivés disponibles et la demande pour ces produits, sans compter que l'entente prévoit la coopération du gouvernement chinois dans la lutte aux contrefaçons. Néanmoins, et sans surprise, la présence d'un deuxième parc thématique disneyen au pays en inquiète certains, comme Li Xiusong, directeur adjoint du Ministère de la culture de la province de Anhui, qui s'est prononcé sur cette question lors d'un rassemblement politique impliquant notamment le président Xi Jinping : « If children follow Western culture when they are little, they will end up liking Western culture when they grow up and be disinterested in Chinese culture[159]. » La question de la « contamination » culturelle reste donc une source d'inquiétude malgré la participation du gouvernement chinois dans l'achat et la gestion du parc. Néanmoins, le fait que le parc ait enregistré un profit dès sa première année d'activité, alors qu'on prévoyait au moins trois ans de déficit[160], laisse croire qu'il ne reproduit pas, sur le plan culturel, les erreurs des deux parcs précédents. Il faut aussi ajouter que les enfants chinois — et, au même rythme qu'eux,

---

« Disney Characters Make Official World Debut in North Korea », *CBC News*, 9 juillet 2012, en ligne : https://www.cbc.ca/news/world/disney-characters-make-official-debut-in-north-korea-1.1154570 (page consultée le 4 juillet 2019).

[159] Neil Connor, « Disneyland is "a Threat to Chinese Culture" », *The Telegraph,* 4 mars 2016, en ligne : https://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/asia/china/12183042/Disneyland-is-a-threat-to-Chinese-culture.html (page consultée le 4 juillet 2019). Les informations qui suivent proviennent de la même source.

[160] Ko Tin-yau, « How Shanghai Disney Park Turned Profitable So Quickly », *ejinsight*, 2 juin 2017, en ligne : http://www.ejinsight.com/20170602-how-shanghai-disney-park-turned-profitable-so-quickly/ (page consultée le 4 juillet 2019).

leurs parents — connaissent de mieux en mieux l'imaginaire disneyen, ce qui les rapproche de l'expérience vécue par les visiteurs du reste du monde.

Peut-on en définitive désigner Disney comme un impérialiste culturel? L'expression semble forte. Certes, ses contes de fées filmiques, alors même qu'ils puisent à la culture d'autres nations, ont été adaptés de telle sorte qu'ils transmettent des valeurs profondément étatsuniennes, bien souvent directement associées à l'*American Dream*. Par contre, l'expérience des parcs thématiques hors frontières montre que les pays où l'entreprise a essayé de s'imposer dans toute sa grandeur étatsunienne ont naturellement refusé de l'accueillir telle quelle, et l'ont ainsi forcée à s'adapter aux us et coutumes locaux. Ce que chaque culture semble retenir et accepter de Disney, c'est ce qui est déjà en phase avec ses propres valeurs. Le Japon l'accueille parce qu'elle trace une frontière entre le divertissement et le monde sérieux du travail, ce qui est compatible avec la tendance des Japonais de distinguer ces deux sphères. Pour la Chine, une visite aux parcs thématiques constitue un échantillon de voyage au pays du capitalisme exacerbé, une offre culturelle nouvelle sans l'exigence d'un visa. Quant à l'Europe, elle semble accueillir Disney avec une sorte de sourire narquois, peut-être même un sentiment de supériorité du fait que sa culture est au cœur de la majorité des productions disneyennes, mais on devine facilement qu'elle se laisse prendre au jeu, pour autant que les traces de la morale puritaine qui subsistent dans l'esprit de l'entreprise n'empêchent pas d'accompagner son hamburger d'un verre de vin.

Partout dans le monde, les films et les produits dérivés de Disney se vendent bien, et le fait que les films qui concernent un pays particulier le dépeignent parfois de façon caricaturale ne semble pas lui aliéner la population de ce pays, sans doute parce que les studios évitent à tout prix de tomber dans le politique. Néanmoins, nous pouvons constater que ce sont surtout les parcs thématiques qui permettent de voir les réelles dissensions qu'il peut y avoir entre la culture disneyenne et celles des pays d'accueil qui, bien qu'étant parmi les plus puissants et les mieux nantis au monde, n'ont pas été

dispensés de négociations féroces avec Disney. L'ouverture d'un parc en Amérique latine ou au Moyen-Orient nous renseignerait peut-être différemment sur la réception qui est faite de Disney et les compromissions possibles entre les habitudes locales et le modèle californien à partir duquel les Disneyland mondiaux sont pensés. Cela dit, pour le moment, les frictions les plus importantes ont eu lieu lors de l'exportation de la formule en Europe, ce qui donne à croire que la proximité des cultures est davantage un problème que leur dissemblance. Certes, le public français a accueilli les nombreuses productions disneyennes basées sur sa tradition littéraire, y compris les films que sont *Cinderella*, *Sleeping Beauty* et *Beauty and the Beast*, mais il tient à rappeler que les versions de Disney ne sont pas les seules, et que son patrimoine littéraire s'étend bien au-delà des quelques morceaux choisis et popularisés par Disney. Et cette défense du patrimoine par la critique-antidisneyenne n'est pas que française. En somme, il semble que partout où Disney tente de s'imposer, même si c'est rarement en vain qu'elle le fait, elle suscite un lot de critiques qui insistent sur la défense et la promotion de la tradition et du folklore locaux. En ce sens, elle joue peut-être, pour le conte merveilleux traditionnel, un rôle que ses détracteurs ne soupçonnent pas.

CONCLUSION

« Nous sommes des passeurs,
alors passons à autre chose[1]. »

- Serge Bouchard

Le *conte*. Si Disney a resémantisé le genre, il est moins sûr qu'elle ait resémantisé le terme, qui continue d'évoquer les soirées en famille au coin du feu, les événements en groupes restreints, la chaleur du foyer. L'intimité. Et pourtant, une des questions que se sont toujours posée les spécialistes du genre, c'est celle de son extraordinaire diffusion en des temps où la communication de masse était si impensable qu'on en aurait aisément fait un élément du merveilleux. Est-ce dans son carrosse que Cendrillon s'est déplacée de la Chine à l'Europe à l'Afrique? Est-elle plutôt apparue comme une langue de feu chez les conteurs de plusieurs continents? Ce sont des questions auxquelles nous savons aujourd'hui que la science ne répondra sans doute jamais, la transmission s'étant faite avant la lettre, avant la trace, avant tout ce que, comme civilisation de l'écrit, nous sommes à même de concevoir.

Disney, l'une des chefs du village global que notre monde est devenu, n'aura pas joué un grand rôle dans la diffusion des contes merveilleux. Ces derniers se sont déplacés de mémoire en mémoire, lentement mais sûrement, par des moyens que nous pouvons maintenant un peu mieux comprendre grâce aux théories de Dan Sperber et de Walter J. Ong. Ce qui a changé avec Disney, c'est que le conte, auparavant multiple, est devenu unique. Certes, Cendrillon se trouvait déjà simultanément dans plusieurs régions du

[1] Serge Bouchard, *C'était au temps des mammouths laineux,* Montréal, Boréal, 2012, p. 109.

monde. Mais elle ne s'appelait pas toujours Cendrillon, n'avait pas toujours de fée-marraine, n'allait pas toujours au bal; les versions de son conte présentaient des variantes et des invariants qui, tout en permettant qu'on les relie, rendaient chacune d'entre elles unique et n'autorisait aucune à être plus unique que les autres. Disney n'a pas été la première à prendre part à ce processus d'uniformisation par la fixation sur support externe, qui a commencé au plus tard en Égypte au XIII^{e} siècle, mais qu'on pourrait même faire remonter, dans le cas de *Blanche Neige*, de *Cendrillon* et de *La Belle au bois dormant*, au mythe *d'Amour et Psyché*, qu'Apulée avait transcrit dans ses *Métamorphoses* au II^{e} siècle. Et bien sûr, pour ces mêmes contes, ce sont avant tout les frères Grimm et Charles Perrault qui ont su imposer leurs versions en Occident, versions sur lesquelles les studios Disney se sont ensuite basés. Ce que la plupart des gens connaissent aujourd'hui de ces trois contes leur est donc parvenu par ce grand entonnoir dont Disney contrôle l'ouverture. En ce qui concerne les contes que Disney n'a pas adaptés, peut-on dire qu'ils ont été épargnés d'une resémantisation? Comme nous l'avons décrit dans notre chapitre sur les transformations anthologiques, il nous semble plutôt qu'ils aient été oubliés dans le processus, comme s'ils étaient *moins vrais*, comme s'ils *n'en valaient pas la peine*. Ainsi le conte merveilleux évoque-t-il aujourd'hui bien plus qu'il le devrait le conte d'héroïne persécutée, alors que la tradition est pourtant riche de récits qui ne mettent pas à l'honneur le drame œdipien.

Ce que nous espérons aussi avoir montré, c'est que la raison pour laquelle le choix de contes et les versions de Disney se sont si bien imposés aux esprits qu'ils ont laissé peu de place aux autres récits d'une tradition millénaire est que la fixation opérée par Disney dépasse de beaucoup la transcription sur papier à laquelle s'étaient adonnés Perrault, les Grimm, D'Aulnoy, L'Héritier, Murat, Basile, Straparola, Navarre, Boccaccio et les autres. Certes, Disney, qui a une importante division de publications, opère comme les autres une transcription de ses contes sur papier, mais il faudrait ici parler de « défixation », car ses livres concernent dans bien des cas des histoires connexes aux contes d'origine, qui nous montrent les protagonistes dans des scénarios

du quotidien, comme Snow White partageant sa tarte aux bleuets avec un ourson et Aurora tentant de résoudre une énigme d'anniversaire. En proposant ces récits parallèles, Disney enraye ce qui apparaît chez Bettelheim comme la première caractéristique essentielle du genre, qui est de « poser des problèmes existentiels en termes brefs et précis[2] ». Nous avons vu à quel point, pour la cohésion même de l'univers disneyen, ces scénarios connexes sont problématiques, et cet aspect mériterait de faire l'objet d'une nouvelle étude en soi. Ce qui a davantage retenu notre attention ici, c'est la manière dont Disney, avant de travestir ses propres histoires, parvenait tout de même à les fixer. Or, cette fixation ne se fait justement pas par écrit — sinon de façon marginale —, mais grâce au médium filmique, à une saturation du marché des produits dérivés et à une actualisation tridimensionnelle des contes disneyens au sein des parcs thématiques. La première forme de fixation est d'emblée loin d'être légère, puisqu'elle fait intervenir à la fois le texte, l'image, le son et le mouvement, laissant dans le cerveau des destinataires des impressions qui jouent sur quatre plans différents. L'imagination, qui était déjà entravée par la transposition scripturale puis par le travail de représentation des illustrateurs, n'a pratiquement plus de rôle à jouer lorsqu'elle est confrontée au conte filmique. Or, ce que les produits dérivés font ensuite, c'est qu'ils martèlent dans le cerveau les images disneyennes, rendant difficile un travail de représentation individuel, en particulier chez une majorité de gens qui ne souhaitent pas intellectualiser le conte de fées. Les parcs thématiques, dont un des objectifs est de mettre à l'honneur ces produits dérivés, reprennent du reste les scénarios filmiques comme des allant-de-soi, puisque les attractions renarrativisent des moments des films et non des contes initiaux, et que les sèmes qu'ils proposent seraient difficilement décodables pour quiconque n'aurait jamais été en contact avec le monde de Disney. Or, notre dernier chapitre l'a montré, Disney s'est imposée presque partout à l'international

[2] Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées,* traduction de Théo Carlier, Paris, Robert Laffont, 1976, p. 20.

et elle continue de le faire. Si tous n'ont pas vu ses films, il reste que le *Classic Disney* est un univers sémantique dont presque chacun possède les clés.

Combien d'œuvres littéraires, combien de produits culturels sont ainsi partagés par la communauté mondiale? La musique pop étatsunienne et les films hollywoodiens circulent assez bien dans le monde, certes, mais trouve-t-on encore de nombreux personnages cinématographiques de 1937 qui suscitent un pouvoir de récognition aussi universel que la Snow White de Disney? Le conte merveilleux est certainement parmi les formes qui ont profité de la plus importante diffusion à travers le monde il y a des millénaires, grâce aux messages universels qu'il contient et qui le rendent aisément mémorisable chez un grand nombre de gens, même dans l'enfance. Il n'est donc pas étonnant que, à l'intérieur même de la culture de masse, il soit parmi les biens symboliques les plus exportables. Pour nous qui nous intéressons aux contes traditionnels, il est difficile de ne pas considérer avec une certaine nostalgie l'ère qui précède leur fixation par Disney. Néanmoins, lorsqu'on arrive à faire fi des bien peu romantiques lois du marché qui la sous-tendent, il faut admettre que cette internationalisation a aussi quelque chose d'émouvant. Il y a grâce à Disney des signes, des récits, des sémiosphères qui sont partagés entre des individus de cultures complètement différentes.

Selon le folkloriste Alan Dundes, alors que le terme « folk » a longtemps évoqué le peuple au sens d'un groupe social faisant partie d'une classe peu éduquée et fortunée, il faut aujourd'hui lui donner un sens beaucoup plus vaste :

> The folk to a modern folklorist is any group of people whatsoever who share at least one common linking factor, e.g., religion, occupation, ethnicity, geographical location, etc., which leads to: Jewish folklore, lumberjack folklore, African American folklore, and

> California folklore. As an American I know American folklore; as a professor I know campus folklore; as a member of a family, I know my own family folklore[3].

On se souvient que, lorsque Walt Disney a reçu la « Medal of Freedom » des mains de Lyndon Johnson, il était gravé sur celle-ci : « Walt Disney has created an American Folklore[4]. » Walt Disney a-t-il réellement pu créer un folklore étatsunien, voire, à postériori, un folklore mondial? Le folklore, d'emblée, est-il quelque chose que quelqu'un peut *créer*? Ces questions nous auront occupée tout au long de cette thèse, en marge de notre véritable problématique qui concernait la resémantisation des contes, et il est maintenant temps de lancer quelques pistes de réponse qui, nous l'espérons, sauront en éclairer d'autres pour une étude sérieuse de ce folklore.

À priori, ce qu'en disent Tristram P. Coffin et Hennig Cohen pourrait laisser croire que cette nouvelle hypothèse viendrait contredire l'un des points sur lesquels nous avons le plus insisté au cours de notre travail :

> Folklore cannot survive in a set form. Folklore continually changes, varying and developing, because it is shaped by the memories, creative talents, and immediate need of human beings in particular situations. This process, the process of oral variation, is the lifeblood of folklore. When it is halted by printing or recording, folklore enters a state of suspended animation. It comes alive again only when it flows back into oral circulation[5].

Nous nous sommes attachée, du début à la fin de notre thèse, à montrer la façon dont Disney a figé les contes de fées, à la fois sur le plan du récit et sur celui des représentations. C'est un constat que nous ne remettrons pas en question, mais qu'il nous faudra bientôt nuancer par un regard sur certaines des productions contiques

---

[3] Alan Dundes, *The Meaning of Folklore. The Analytical Essays of Alan Dundes,* édités et présentés par Simon J. Bronner, Logan, Utah State University Press, 2007, p. 56.

[4] Bob Thomas, *Walt Disney. An American Original,* New York, Disney Editions, 1994 [1976], p. 328.

[5] Tristram P. Coffin et Hennig Cohen, « Introduction », Tristram P. Coffin et Hennig Cohen, *Folklore in America. Tales, Songs, Superstitions, Proverbs, Riddles, Games, Folk Drama and Folk Fetstivals, Garden City,* Anchor Books, 1970 [1966], p. xiv.

récentes de Disney. Simon J. Bronner, dans sa définition du folklore, ajoute pour sa part :

> Folklore was knowledge, tradition — gained from word of mouth, repeated imitation and demonstration, and participation in customs. The products of folklore repeat and vary. They represent processes of learning and communicating that occur when people interact informally[6].

Ici encore, Disney s'éloigne du folklore en faisant du conte de fées, qui a déjà été transmis d'un individu à l'autre, un produit de la culture populaire, consommable en premier lieu grâce au support filmique. Mais que reste-t-il de potentiellement folklorique dans cette société de l'écrit qu'est la nôtre? Coffin et Cohen admettent que, dans les États-Unis d'aujourd'hui, les formes de littérature orale sont assez limitées — quelques chansons et contes, des jeux, des rimes, des blagues, des proverbes, des superstitions et des énigmes — tandis que le reste passe par les médias de masse[7]. Walter J. Ong, du reste, fait bien comprendre dans son *Oralité et écriture*[8] que le fait de vivre dans une civilisation fondée sur l'écriture nous empêche de concevoir ce que serait le fait de vivre sans supports mnésiques, de sorte que, même avant que l'enfant apprenne à lire, il baigne dans cette société de l'écrit, où l'information peut toujours être *recherchée* et n'a pas à être mémorisée. Pour Ong, les technologies telles que le cinéma, la radio, la télévision, l'enregistrement audio, etc., qui sont celles par lesquelles on accède à Disney et à toute production de masse qui ne repose pas strictement sur l'écrit, participent d'une « oralité secondaire », qui, si elle partage un certain nombre de traits avec l'oralité primaire, s'en distingue aussi sur un aspect important, qui concerne la collectivité :

---

[6] Simon J. Bronner, « "Visible Proofs" : Material Culture Study in American Folkloristics », *American Quarterly,* vol. 35, nº 3, 1983, p. 317.

[7] Tristram P. Coffin et Hennig Cohen, *op. cit.,* p. xiii.

[8] Walter J. Ong, *Oralité et écriture. La technologie de la parole,* traduit de l'anglais par Hélène Hiessler, Paris, Les Belles Lettres, 2014 [1982], 238 p.

> Tout comme [l'oralité primaire], l'oralité secondaire a généré un solide sens du collectif, car l'écoute de mots parlés rassemble les individus en un véritable auditoire, de même que la lecture de textes écrits ou imprimés les renvoie à eux-mêmes. Le sens du collectif généré par l'oralité secondaire renvoie cependant à des groupes infiniment plus larges que ceux d'une culture orale primaire — le fameux « village planétaire » de McLuhan[9].

Ainsi, on peut difficilement compter aujourd'hui sur un folklore qui se transmettrait verbalement tel qu'il était traditionnellement conçu, puisque nous ne sommes plus dans l'oralité primaire; or, le folklore est censé nous renseigner sur la société dont on fait partie. Notre société en est une mondialisée, fondée sur la préséance des médias de masse, et son folklore devrait refléter ces traits, n'en déplaise aux nostalgiques.

Du reste, les folkloristes s'entendent pour dire que l'Amérique postcoloniale est trop jeune pour avoir un folklore au sens où on l'entend traditionnellement : comme l'explique Richard Dorson, « [i]t looks back to no ancient racial stock, no medieval heritage, no lineage of traditions shrouded in a dim and remote past[10]. » Est-ce à dire que tout un continent n'aura jamais de folklore, outre celui de ses nations autochtones? Dorson invite plutôt ses pairs à repenser les limites du folklore pour voir s'ils ne pourraient pas tisser des liens avec la culture de masse :

> Our American civilization has culminated in a mass culture which seems destructive of folklore. The mass media of communication and entertainment fill up the wells of folklore tradition with the slag and refuse of gag writers. Tunesmiths, Madison Avenue admen, and all the other hucksters in our midst.
>
> This is not a sad state of affairs. I do not propose to tilt at the windmills of our culture to restore pure, unpolluted folklore. Rather I suggest that the American folklorist[s] consider the relationship between mass culture and folklore patterns[11].

---

[9] *Ibid*., p. 154.

[10] Richard Dorson, « A Theory for American Folklore », *The Journal of American Folklore*, vol. 72, nº 285, juillet-septembre 1959, p. 203.

[11] *Ibid*., p. 211.

C'est une voie dans laquelle abonde Dundes, en introduction d'un article de son *Folklore Casebook* sur *Cendrillon* s'attachant aux versions américaines du conte :

> [I]t does no good for purist, academic folklorists to deplore the changes in folklore as departures from the good old oral versions of yesteryear. The point is that folklore changes —with or without the folklorist's blessing. And that is why it is essential that folklorists study the popular versions of Cinderella, including the versions appearing in children's books and animated cartoons. For it is those changes, some subtle, some not, that provide invaluable clues to understanding the world of today[12].

Ainsi, quoique les folkloristes aient des opinions divergentes sur la question, il ne semble pas extravagant de penser l'œuvre de Disney comme un nouveau folklore, un folklore à priori étatsunien, mais qui s'est étendu au reste du monde à une vitesse fulgurante du fait que sont remplies toutes les conditions de transmission psychologiques et écologiques mentionnées par Sperber[13], en particulier en ce qui concerne la présence d'institutions vouées à la transmission. Les médias de masse font en sorte qu'un récit plaisant et universel peut aujourd'hui joindre la planète entière en un laps de temps phénoménalement court. Cependant, pour qu'on puisse parler de folklore, il doit aussi y avoir pérennité. Par exemple, une vingtaine d'années après sa sortie, on ne peut pas dire que le film *Titanic* soit en voie d'intégrer le folklore bien qu'il ait en son temps battu des records d'affluence en salles. Par contre, après plus de quatre-vingts-ans, le film *Snow White and the Seven Dwarfs* reste vu et connu, et il y a même fréquemment, comme on l'a observé, une forme de rituel qui guide sa transmission, la nostalgie des parents les amenant souvent à faire visionner ce film à leurs enfants.

Si pour Dundes, toutefois, les livres et les dessins animés doivent être considérés dans l'étude du folklore, nous croyons que, pour établir si Disney s'inscrit dans un folklore

---

[12] Aland Dundes, *Cinderella. A Folklore Casebook*, New York/Londres, Garland Publishing, 1982, p. 295.

[13] Sur ces conditions, voir notre deuxième chapitre.

contemporain, il ne suffit pas de considérer ses films. Ce que notre travail a montré, c'est que le conte de fées disneyen ne se limite pas à sa nature cinématographique : tout ce qui l'entoure, des produits dérivés à son actualisation dans des parcs thématiques, s'inscrit dans son système. On a vu que le séjour à Disneyland ou à Walt Disney World, aux États-Unis, constituait une sorte de rituel, de pèlerinage, au point que certains parents sentent qu'ils faillent à leur rôle s'ils n'arrivent pas à y emmener leurs enfants. Rappelons que Bronner, dans sa définition du folklore, parle de « repeated imitation and demonstration, and participation in customs », et il est pour nous difficile de ne pas voir ces actions dans la tradition que constitue pour plusieurs la visite au parc. Lors de notre propre séjour à Walt Disney World, il nous est aussi apparu que, pour plusieurs (et en particulier chez des gens dont la prononciation nous laissait croire qu'ils étaient étatsuniens), la présence dans ce lieu hétérotopique génère un fort sentiment de fierté et d'appartenance, observable notamment dans le désir de s'inscrire pleinement dans l'expérience en portant des accessoires issus de l'endroit : oreilles de Minnie, casquette de Donald Duck, t-shirt de Cendrillon, épée lumineuse, etc. Ce sentiment, étroitement lié au processus de consommation, est évidemment généré et exploité par l'entreprise dans un objectif marchand, mais il n'en est pas moins réel. Si, pour Dundes, le « folk » renvoie à « any group of people whatsoever who share at least one common linking factor », il est indéniable que le fait de s'afficher ainsi comme admirateur de Disney, que ce soit à l'intérieur du parc ou en dehors, constitue un trait commun, un trait rassembleur, qui suppose la connaissance d'un réseau de signes partagé.

On se souvient néanmoins qu'aucune forme de folklore n'est possible dans la fixation; pour qu'on parle de folklore, il doit y avoir évolution, variations. Bien que notre thèse ait montré que Disney figeait les contes merveilleux traditionnels dans sa version et empêchait indirectement l'accès à leurs autres variantes et interprétations, nous ne croyons pas que cette caractéristique du folklore entre en contradiction avec la potentialité de Disney de s'y inscrire. Certes, les versions de Disney, comme celles de Charles Perrault et des frères Grimm, ont connu une telle popularité qu'elles ont fait

ombrage à toutes les autres, brûlé la forêt des contes. Par contre, à l'intérieur même du système disneyen, il s'opère des variations autour des versions originales. Ainsi, on assiste depuis quelques années à un désir de l'entreprise de créer tout un réseau intertextuel à partir de ses propres versions, notamment par des reprises presque identiques des dessins animés en prise de vues réelles, mais aussi par des détournements, qui présentent les contes sous un autre angle et en travestissent le caractère manichéen.

Dans la série *Once Upon a Time* (2011-2018) produite par les ABC Studios[14], par exemple, la fille de Snow White et de son prince a été donnée en adoption dans le monde réel afin qu'elle échappe à une malédiction lancée sur la forêt enchantée et qu'elle puisse, une fois adulte, revenir dans cette forêt en tant que salvatrice. Au cours des sept saisons, la série exploite un folklore qui dépasse largement celui qu'on trouve dans le *Classic Disney*, en mettant à l'honneur des personnages comme Rumpelstiltskin (Mr. Gold) et le Petit Chaperon rouge (Red/Ruby), mais en faisant aussi intervenir la mythologie (par exemple avec Méduse), des légendes (telles que celles du cycle arthurien) et des personnages de la littérature qui ne sont pas issus de contes merveilleux (Pinocchio, Peter Pan, Dr Jekyll et Mr Hyde, Frankenstein, etc.). La série n'est pas étiquetée Disney, et nous ne doutons pas que plusieurs de ses destinataires ne l'associent pas à un produit de l'entreprise, voire croient qu'elle entre en contradiction avec ses produits, dans la mesure où l'univers qu'elle propose est beaucoup plus sombre que celui des longs-métrages animés. Pourtant, elle renforce la dominance des versions disneyennes sur les autres variantes issues des cultures populaire et folklorique, en intégrant de manière subtile les particularités de ces versions comme si elles allaient de soi. Pour ne donner que quelques exemples parmi d'autres, notons que les nains portent les mêmes noms que dans le long-métrage de 1937, les vêtements de la Belle et la Bête (ainsi que de plusieurs autres personnages) sont les mêmes que ceux des

[14] Rappelons qu'ABC est une division de la Walt Disney Company.

représentations issues du Classic Disney, la méchante fée qui persécute Aurora s'appelle Maleficent et a des cornes, etc. Disney convoque aussi dans sa série des personnages de ses films qui ne font pas partie d'un folklore qui la précède, tels que Merida, protagoniste du film *Brave* (2012), et Elsa et Anna de *Frozen* (2013) — dont il faut rappeler qu'elles ne sont pas des personnages d'Andersen quoique le film partage certaines similitudes avec le conte « La reine des neiges ». Nous croyons que, en s'adonnant à ce type de mélanges entre son propre univers et un folklore millénaire, et en martelant encore une fois ses propres représentations des personnages merveilleux, il est possible que Disney crée un folklore, dans la mesure où la concaténation de ses scénarios originaux avec des contes qui puisent leur racine dans un passé lointain donne à croire que ses histoires s'inscrivent dans le même schème. Crée-t-elle un folklore ou une *illusion* de folklore, ce à quoi on réfère typiquement comme à du « pseudo-folklore » ou, pour reprendre le néologisme de Dorson, à du « *fakelore*[15] »? C'est le genre de questions que nous laissons aux folkloristes, mais qui nous semblent complexes dans la mesure où, s'il y a illusion de folklore, c'est qu'il y a travestissement d'un imaginaire collectif, d'une *mémoire* collective, et qu'on peut supposer que ce travestissement s'inscrit en soi dans une forme de folklore.

Parmi les autres produits qui s'inscrivent dans l'intertextualité autoréférentielle de Disney, on peut penser à sa récente tendance de reprendre, avec une fidélité variable, certains de ses dessins animés les plus populaires pour en faire des films de prise de vues réelles. Parmi ces derniers, on trouve pour le moment trois contes merveilleux : *Cinderella* (2015)*, Beauty and the Beast* (2017) et *Aladdin* (2019). Comme nous avons montré, dans cette thèse, que l'esthétique du dessin animé jouait un rôle important dans la représentation du merveilleux de même que dans la transmission et la pérennisation des versions disneyennes, il est certain que les effets de ces nouvelles versions sur la

[15] Richard Dorson, *American Folklore and the Historian*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 1971, p. 3.

resémantisation des contes de Disney nous intriguent, et nous croyons qu'elles mériteraient de faire l'objet d'une étude de fond.

Dans *Cinderella*, par exemple, le merveilleux semble avoir été fortement relégué à l'arrière-plan, comme si on jugeait trop étrange sa combinaison avec une image ayant un fort degré d'indicialité. Alors que les souris avaient une immense importance dans le scénario de 1950, celles du film de 2015 ne parlent pas, ne sont pas anthropomorphisées et n'aident la protagoniste qu'en ouvrant une fenêtre afin que les officiers du prince l'entendent chanter au moment où ils cherchent la propriétaire de la chaussure. Cela n'empêche cependant pas celle qui s'appelle d'abord Ella de leur parler, une habitude qui fait sourire sa mère biologique — cette fois présente au début du film —, qui lui demande si elle croit vraiment que les souris la comprennent. Ainsi, il y a très tôt dans le film une remise en question du merveilleux qui le place davantage dans notre réalité que le *Cinderella* de 1950. Néanmoins, on y perçoit un désir d'insister sur les hypotextes qui n'était pas aussi marqué dans le précédent. Alors que le dessin animé se fondait exclusivement sur la version de Perrault, celle des Grimm fait cette fois surface avec une longue mise en place de la situation initiale dans laquelle les deux parents sont présents. Ainsi, similairement à la mère d'Aschenputtel qui lui souffle « bleib fromm und gut[16] » avant de mourir, celle d'Ella lui dit « have courage and be kind[17] », une version modernisée et laïcisée de la même phrase. Puis, lorsque le père part en voyage, il demande à sa fille et à celles de sa femme, comme chez les Grimm, ce qu'elles souhaitent qu'il leur rapporte et, comme chez les Grimm, les deux sœurs souhaitent avoir des objets de luxe tandis qu'Ella ne souhaite rien de plus que la première branche qui frôlera son chapeau. Dans « Aschenputtel », cependant, cette branche est celle que la protagoniste plantera sur la tombe de sa mère, et de laquelle

---

[16] « [R]este pieuse et bonne. » Grimm, *Contes/Märchen*, traduits de l'allemand par Marthe Robert, Gallimard, coll. « Folio bilingue », 1990 [1976], p. 84 [texte original] et 85 [traduction].

[17] Kenneth Branagh (réal.), *Cinderella*, États-Unis, Walt Disney Pictures, 2015.

naîtra un arbre sur lequel un oiseau viendra se poser pour réaliser ses souhaits. Dans le film de Disney, Ella reçoit sa branche, mais celle-ci n'a aucune utilité narrative. De même, on a ramené des détails de la version de Perrault qui n'étaient pas dans le film de 1950, comme la métamorphose d'un lézard en valet, mais il s'agit là encore de détails superficiels, qui renforcent les clins d'œil à l'hypotexte sans changer quoi que ce soit au récit. On se serait du reste attendu à ce que ce film, réalisé 65 ans après le premier, soit modernisé sur le plan des idées, notamment en répondant à certaines accusations de sexisme. Certes, la souris Jaq est devenue Jaqueline dans un souci paritaire, mais comme elle ne joue plus de rôle dans l'histoire, ce glissement semble bien mince. Il aurait donc fallu qu'Ella prenne mieux son destin en main que son alter ego, mais c'est le contraire qui se produit : là où, comme nous l'avons montré, la protagoniste de Disney était un peu plus frondeuse que celle de Perrault, le film de 2015 présente un personnage qui, sous le prétexte de répondre à l'exhortation grimmienne de sa mère, se laisse entièrement dominer et n'essaie même pas de sortir du grenier lorsque sa marâtre l'y enferme. À la fin, lorsqu'elle est découverte par les officiers du prince, elle ira jusqu'à lancer à cette dernière, en bonne perraltienne, un « I forgive you » qui annihile entièrement la logique contique selon laquelle les méchants sont punis. Le personnage ne propose pas à sa belle-famille de venir habiter avec elle au château, mais elle se présente à son prince comme « Cinderella », donnant ainsi à croire que le surnom narquois que lui ont donné ses sœurs et sa belle-mère a remplacé pour elle le prénom que lui avait donné sa mère.

Pour ses longs-métrages en prise de vues réelles de *Beauty and the Beast* et d'*Aladdin*, Disney est restée beaucoup plus près de ses versions initiales, dont elle a repris les scènes-clés et les chansons — ce qu'elle n'avait pas fait pour *Cinderella* —, et ce qu'elle a changé des scénarios semble avoir eu pour but de répondre aux critiques qu'on a faites des films précédents sur le plan idéologique. Ainsi, alors qu'on a fréquemment reproché à Disney ses représentations hétéronormatives, *Beauty and the Beast*

présentait pour la première fois un personnage gai en LeFou, le bras droit de Gaston[18]. Le personnage est certes un peu caricatural, mais il est clair que son orientation sexuelle n'est pas condamnée, et le fait qu'il se retourne contre Gaston lorsqu'il réalise la nature abusive de leur relation confirme sa place du côté des « gentils ». *Aladdin* n'a pour sa part pas remédié aux problèmes concernant sa vision quelque peu américanocentriste, que nous avons résumés dans notre dernier chapitre : le Moyen-Orient est dépeint comme moins violent que dans le film de 1992, mais subsistent les anomalies sur le plan de la prononciation (américaine chez les protagonistes, alors que les personnages secondaires et Jafar ont un accent arabe) de même que la prémisse selon laquelle la liberté individuelle est une valeur essentielle et universelle. Un élément important s'est toutefois ajouté qui faisait cruellement défaut aux films du *Classic Disney* comme aux contes merveilleux traditionnels : l'amitié entre femmes. Alors que les trois contes sur lesquels nous avons concentré notre attention dans cette thèse insistaient sur la rivalité entre femmes en présentant systématiquement un récit d'héroïne persécutée, la version 2019 d'*Aladdin* met à l'honneur la relation amicale profonde et sincère que Jasmine entretient avec sa servante Dalia, qui agit comme un miroir de celle qu'Aladdin a avec le génie. *Cinderella* (2015) avait commencé ce travail en montrant quelques discussions entre la protagoniste et la cuisinière, mais celles-ci restaient rares et superficielles.

En matière de succès populaire, les recettes laissent croire que Disney a trouvé une meilleure formule avec les deux derniers films qu'avec *Cinderella* : alors que ce dernier a amassé moins de 550 millions de dollars au box-office, les recettes des deux autres films atteignent respectivement 1,26 et 1,05 milliard de dollars[19]. Il ne nous semble pas

---

[18] Lucas Thompson, « "Beauty and the Beast" Features Disney's First Gay Character », *NBC News*, 1er mars 2017, en ligne : https://www.nbcnews.com/feature/nbc-out/beauty-beast-features-disney-s-first-gay-character-n727876 (page consultée le 1er septembre 2019).

[19] « Cinderella (2015) », « Beauty and the Beast (2017) » et « Aladdin (2019) », *Internet Movie Database*, en ligne : https://www.imdb.com/title/tt1661199/, https://www.imdb.com/title/tt2771200/ et https://www.imdb.com/title/tt6139732/ (pages consultées le 15 septembre 2019).

impossible que ce phénomène s'explique en partie par un recours beaucoup plus important, dans les films de 2017 et de 2019, à l'image de synthèse, qui constitue une sorte d'entre-deux entre la prise de vues réelles et l'animation, et facilite ainsi la représentation du merveilleux à laquelle les spectateurs de Disney sont habitués et qui était essentielle dans l'adaptation de ces contes.

À l'opposé de ces reprises très similaires aux classiques animés originaux, un autre film mériterait qu'on lui accorde une attention particulière dans la suite de cette analyse de la resémantisation disneyenne du conte merveilleux : *Maleficent* (2014), qui raconte l'histoire de *Sleeping Beauty*, mais en adoptant cette fois le point de vue de la vilaine fée. Ce film soulève plusieurs questions du fait que, s'il n'est pas loin de s'inscrire dans le conte merveilleux sur le plan de la quête et des fonctions qu'il présente, il repose sur une remise en question du manichéisme qui l'inscrit bien davantage dans l'œuvre ouverte que les longs-métrages habituels du *Classic Disney*. De manière générale, il se veut réellement l'arrière-scène de *Sleeping Beauty* (1959), et on a conservé dans la mesure du possible le scénario du dessin animé tout en le présentant sous un autre angle, qui met en valeur le contexte dans lequel se sont développées la méchanceté de Maleficent et sa hargne à l'endroit du roi. Par frustration, Maleficent lance une malédiction contre Aurora à sa naissance, mais elle regrette au fil du temps son action, et sa quête vise à en annuler l'effet. Alors que *La Belle au bois dormant* est un conte d'héroïne persécutée, qui insiste donc sur une forme de rivalité œdipienne, *Maleficent* est l'histoire d'une femme qui se prend lentement d'amour pour une enfant qu'elle a condamnée à un sommeil éternel. Les trois fées y sont, de façon encore plus marquée que dans le film de 1959, incapables de s'occuper d'Aurora et de la protéger, et Maleficent remplira graduellement ces fonctions en devenant pour elle une véritable figure maternelle. Pour éviter une fin originale qui aurait posé de sérieux problèmes en cette époque où la question du consentement est abordée de plus en plus sérieusement, Disney la réinvente d'une habile manière : bien qu'Aurora ait rencontré un homme intéressant dans la forêt, le baiser de ce dernier — qu'en bon gentleman il refuse de lui

donner jusqu'à ce que les trois fées l'y obligent — n'agit aucunement, puisque le vrai amour ne naît pas d'une discussion de quelques minutes. C'est ainsi le baiser que Maleficent pose sur le front d'Aurora qui la réveille, le baiser d'une femme qui l'a vue grandir et qui s'est prise d'affection pour elle. Ce scénario parvient indéniablement à moderniser *La Belle au bois dormant*, dont il faut rappeler qu'il s'agissait littéralement, chez Basile, d'un récit de viol. Mais la question se pose toujours quant à la resémantisation du conte merveilleux : quels seront les effets de ce film à long terme sur la compréhension qu'on a des différentes versions du conte folklorique dont il découle? Peut-il s'inscrire dans le potentiel univers folklorique de Disney, ou en sera-t-il nécessairement en marge de par son caractère intertextuel (hyper*hyper*textuel, puisqu'il constitue un hypertexte de l'hypertexte disneyen)? Et si Disney en venait à faire d'autres films de ce genre, qui présenteraient donc une toile de fond pour la méchante reine de *Snow White* et Lady Tremaine, renforcerait-elle la prégnance des contes filmiques initiaux ou les ferait-elle graduellement mourir? Ce sont des questions que soulevait partiellement *Once Upon a Time*, mais qui nous semblent cette fois avoir plus d'importance du fait que *Maleficent* est très ostensiblement signé Disney et qu'il s'adresse à un public plus jeune, qui pourrait ne connaître l'histoire d'Aurora *que* par ce long-métrage. Ainsi, les produits dérivés du personnage, qui ne sont narrativisés que par les films, évoqueraient pour certains uniquement *Sleeping Beauty*, pour d'autres, uniquement *Maleficent*, et, pour d'autres encore, un mélange des deux films. À ce sujet, une étude auprès d'enfants, du type de celles qu'a réalisées Karen Wohlwend[20] en observant les jeux centrés sur les princesses de Disney, pourrait s'avérer extrêmement intéressante.

Enfin, depuis une dizaine d'années, les studios Disney semblent avoir mis de côté l'adaptation de contes folkloriques existants pour créer ses propres contes, parfois

[20] Karen E. Wohlwend, « Damsels in Discourse: Girls Consuming and Producing Identity Texts through Disney Princess Play », *Reading Research Quarterly*, vol. 44, n° 1, janvier à mars 2009, p. 57-83.

inspirés *très* librement d'œuvres littéraires, comme *The Princess and the Frog* (2009)[21] ou *Frozen* (2013), parfois faisant référence à un matériel folklorique mais échappant entièrement à l'adaptation, comme *Brave* (2012). La dernière véritable adaptation de conte merveilleux qu'a réalisée Disney est ainsi *Tangled*, en 2010, qui reprenait l'histoire de Raiponce — qui, faut-il le rappeler, s'inscrit encore une fois parmi les très peu nombreux contes d'héroïnes persécutés que compte la typologie Aarne-Thompson. Le traitement très caricatural dont elle a usé pour ce conte laisse toutefois croire que les studios ont fait le tour des adaptations, et qu'il est temps pour eux de se consacrer à de nouveaux contes, les résultats de ce côté s'étant avérés beaucoup plus intéressants. Comme il est récent que Disney s'adonne ainsi à un travail original de création contique, il nous aurait été impossible d'aborder la question de ces nouveaux contes dans cette thèse, mais nous espérons fortement avoir l'occasion de faire ce travail dans quelques années, ou le voir naître sous la plume d'autres chercheurs. Si une telle chose qu'un folklore disneyen est possible, elle ne l'est pas que dans la reprise et la circulation du folklore existant, mais ce dernier devrait faire intervenir des versions originales, qui rendent compte de la philosophie de son lieu et de son époque.

Nous avons dit plus tôt que les versions de Disney, par leur popularité internationale fulgurante, avaient « brûlé la forêt des contes ». Mais s'agit-il d'un incendie ou d'un essartage ? Sous la cendre sommeillent peut-être seulement des princesses endormies, qui se réveilleront d'elles-mêmes et tisseront, comme l'héroïne de *Brave* avec sa mère, comme les deux sœurs de *Frozen* entre elles, des liens qui échapperont à la rivalité et à la persécution. Disney a longtemps été celle qui figeait le conte. Nous espérons maintenant qu'elle deviendra celle qui le revivifie, et que sa popularité en entraînera

[21] Le roman d'E. D. Baker *The Frog Princess* (New York, Bloomsbury, 2002, 214 p.) aurait inspiré le scénario de ce film, mais les analogies entre les deux produits sont aussi restreintes qu'entre *Frozen* et « La reine des neiges » d'Andersen.

d’autres à faire de même, pour que cette ère de l’oralité secondaire ne signe par la mort du conte, mais son renouvellement.

BIBLIOGRAPHIE

1. CORPUS D'ANALYSE

Hand, David (réal.). 2001 [1937]. *Snow White and the Seven Dwarfs*, États-Unis, Walt Disney Pictures, couleur, 84 min. Basé sur un conte de Jacob et Wilhelm Grimm. Scénarisé par Ted Sears, Richard Creedon, Otto Englander, Dick Rickard, Earl Hurd, Merrill De Maris, Dorothy Ann Blank et Webb Smith.

Geronimi, Clyde, Wilfred Jackson et Hamilton Luske (réal.). 2005 [1950]. *Cinderella*, États-Unis, Walt Disney Pictures, couleur, 74 min. Basé sur un conte de Charles Perrault. Scénarisé par Bill Peet, Erdman Penner, Ted Sears, Winston Hibler, Homer Brightman, Harry Reeves, Ken Anderson, Joe Rinaldi et Maurice Rapf.

Geronimi, Clyde (réal.). 2008 [1959]. *Sleeping Beauty*, États-Unis, Walt Disney Pictures, couleur, 75 min. Basé sur un conte de Charles Perrault. Scénarisé par Erdman Penner, Joe Rinaldi, Winston Hibler, Bill Peet, Ted Sears, Ralph Wright et Milt Banta.

2. CORPUS FICTIONNEL SECONDAIRE

2.1 Œuvres audiovisuelles de Disney

(1922) *Cinderella,* Walt Disney (réal.), États-Unis, Laugh-O-Grams, noir et blanc, 7 min.

(1922) *Goldie Locks and the Three Bears,* Walt Disney (réal.), États-Unis, Laugh-O-Grams, noir et blanc, [n. d.]

(1922) *Jack and the Beanstalk,* Walt Disney (réal.), États-Unis, Laugh-O-Grams, noir et blanc, 7 min.

(1922) *Jack the Giant Killer,* Walt Disney (réal.), États-Unis, Laugh-O-Grams, noir et blanc, 7 min.

(1922) *Little Red Riding Hood,* Walt Disney (réal.), États-Unis, Laugh-O-Grams, noir et blanc, 6 min.

(1922) *Puss in Boots,* Walt Disney (réal.), États-Unis, Laugh-O-Grams, noir et blanc, 9 min.

(1922) *The Four Musicians of Bremen,* Walt Disney (réal.), États-Unis, Laugh-O-Grams, noir et blanc, 7 min.

(1923) *Alice's Comedies,* Walt Disney (réal.), États-Unis, Laugh-O-Grams, noir et blanc, 8 min.

(1924) *Alice and the Three Bears,* Walt Disney (réal.), États-Unis, Disney Brothers Cartoon Studio, noir et blanc, 7 min.

(1928) *Plane Crazy,* Walt Disney (réal.), États-Unis, The Walt Disney Studio, noir et blanc, 6 min.

(1929) *Steamboat Willie,* Walt Disney (réal.), États-Unis, Walt Disney Productions, noir et blanc, 7 min.

(1929) *The Merry Dwarfs,* Walt Disney (réal.), États-Unis, Walt Disney Productions, noir et blanc, 6 min.

(1929) *The Skeleton Dance,* Walt Disney (réal.), États-Unis, Walt Disney Productions, noir et blanc, 6 min.

(1931) *Mother Goose Melodies,* Walt Disney (réal.), États-Unis, Walt Disney Productions, noir et blanc, 8 min.

(1931) *The Ugly Duckling,* Wilfred Jackson (réal.), États-Unis, Walt Disney Productions, noir et blanc, 7 min.

(1932) *Flowers and Trees,* Burt Gillet (réal), États-Unis, Walt Disney Productions, couleur, 8 min.

(1933) *Three Little Pigs,* Burt Gillet (réal), États-Unis, Walt Disney Productions, couleur, 9 min.

(1934) *The Big Bad Wolf,* Burt Gillet (réal), États-Unis, Walt Disney Productions, couleur, 9 min.

(1934) *The Grasshopper and the Ants,* Wilfred Jackson (réal.), États-Unis, Walt Disney Productions, couleur, 8 min.

(1934) *The China Shop*, Wilfred Jackson (réal.), États-Unis, Walt Disney Productions, couleur, 8 min.

(1935) *The Tortoise and the Hare,* Wilfred Jackson (réal.), États-Unis, Walt Disney Productions, couleur, 8 min.

(1935) *The Golden Touch,* Walt Disney (réal.), États-Unis, Walt Disney Productions, couleur, 10 min.

(1936) *Three Little Wolves,* David Hand (réal.), États-Unis, Walt Disney Productions, couleur, 9 min.

(1940) *Fantasia,* Norman Ferguson *et als* (réal.), États-Unis, Walt Disney Pictures, couleur, 125 min.

(1940) *Pinocchio*, Hamilton Luske et Ben Sharpsteen, États-Unis, Walt Disney Pictures, couleur, 88 min.

(1941) *The Thrifty Pig,* Ford Beebe (réal.), États-Unis, Walt Disney Productions, couleur, 4 min.

(1941) *Seven Wise Dwarfs,* Ford Beebe (réal.), États-Unis, Walt Disney Productions, couleur, 4 min.

(1943) *Education for Death,* Clyde Geronimi (réal), États-Unis, Walt Disney Productions, couleur, 10 min.

(1943) *The Winged Scourge,* Bill Justice et Bill Robert, États-Unis, Walt Disney Productions, couleur, 10 min.

(1951) *Alice in Wonderland,* Clyde Geronimi, Hamilton Luske et Wilfred Jackson (réal.), Walt Disney Pictures, couleur, 75 min.

(1953) *Peter Pan,* Clyde Geronimi, Hamilton Luske et Wilfred Jackson (réal.), Walt Disney Pictures, couleur, 77 min.

(1954-1958) *Walt Disney's Disneyland*, série télé diffusée sur le réseau ABC, États-Unis, Walt Disney Productions, noir et blanc.

(1958-1961) *Walt Disney presents*, série télé diffusée sur le réseau ABC, États-Unis, Walt Disney Productions, noir et blanc.

(1963) *The Sword in the Stone,* Wolfgang Reitherman, États-Unis, Walt Disney Pictures, couleur, 79 min.

(1961-1969) *Walt Disney's Wonderful World of Color*, série télé diffusée sur le réseau NBC, États-Unis, Walt Disney Productions, couleur.

(1973) *Robin Hood,* États-Unis, Walt Disney Pictures, couleur, 83 min.

(1989) *The Little Mermaid,* Ron Clements et John Musker (réal.), États-Unis, Walt Disney Pictures, couleur, 83 min.

(1991) *Beauty and the Beast,* Gary Trousdale et Kirk Wise (réal.), États-Unis, Walt Disney Pictures, couleur, 84 min.

(1992) *Aladdin,* Ron Clements et John Musker (réal.), États-Unis, Walt Disney Pictures, couleur, 90 min.

(1995) *Pocahontas,* Mike Gabriel et Eric Goldberg (réal.), États-Unis, Walt Disney Pictures, couleur, 81 min.

(1998) *Mulan,* Barry Cook et Tony Bancroft (réal.), États-Unis, Walt Disney Pictures, couleur, 88 min.

(2002) *Cinderella II : Dreams Come True,* John Kafka (réal.), États-Unis, Walt Disney Pictures, couleur, 73 min.

(2007) *Enchanted,* Kevin Lima (réal.), États-Unis, Walt Disney Pictures, couleur, 107 min.

(2009) *The Princess and the Frog,* Ron Clements et John Musker (réal.), États-Unis, Walt Disney Pictures, couleur, 97 min.

(2010) *Tangled,* Nathan Greno et Byron Howard (réal.), États-Unis, Walt Disney Pictures, couleur, 100 min.

(2012) *Brave,* Mark Andrews, Brenda Chapman et Steve Purcell (réal.), États-Unis, Walt Disney Pictures, couleur, 93 min.

(2013) *Frozen*, Chris Buck et Jennifer Lee (réal.), États-Unis, Walt Disney Pictures, couleur, 102 min.

(2011-2018) *Once Upon a Time,* Adam Horowitz et Edward Kitsis (créateurs), États-Unis, Kitsis/Horowitz et ABC Studios, couleur, 7 saisons (156 épisodes).

(2014) *Maleficent*, Robert Stromberg (réal.), États-Unis, Walt Disney Pictures, couleur, 97 min.

(2015) *Cinderella*, Kenneth Branagh (réal.), États-Unis, Walt Disney Pictures, couleur, 105 min.

(2017) *Beauty and the Beast,* Bill Condon (réal.), États-Unis, Walt Disney Pictures, couleur, 129 min.

(2019) *Aladdin*, Guy Ritchie (réal.), États-Unis, Walt Disney Pictures, couleur, 128 min.

2.2 Autres œuvres audiovisuelles

(1899) *Cendrillon*, Georges Méliès (réal.), France, noir et blanc, 5 min.

(1908) *Fantasmagorie,* Emile Cohl (réal.), France, noir et blanc, 2 min.

(1908), *La belle au bois dormant,* Lucien Nonguet et Ferdinand Zecca (réal.), France, Pathé, 11 min.

(1912) *Cendrillon, ou La pantoufle mystérieuse,* Georges Méliès (réal.), France, Star Film/Pathé, noir et blanc, 23 min.

(1916) *Snow White,* James Searle Dawley (réal.), États-Unis, Famous Players Film Company, noir et blanc, 63 min.

(1926) *Die Abenteuer des Prinzen Achmed,* Lotte Reiniger (réal.), Allemagne, Comenius-Film GmbH, noir et arrière-plan teinté, 66 min.

(1933) *Snow White,* Dave Fleischer (réal.), États-Unis, Paramount Productions, noir et blanc, 4 min.

(1934) *Poor Cinderella,* Dave Fleischer (réal.), États-Unis, Paramount Productions, noir et blanc, 10 min.

(1938) *Barbe-bleue,* Jean Painlevé (réal.), France, couleur (pâte à modeler), 13 min.

(1938) *The Glass Slipper,* Mannie Davis (réal.), États-Unis, Terrytoons, couleur, 5 min.

(1943) *Red Hot Riding Hood,* Tex Avery (réal.), États-Unis, MGM, couleur, 7 min.

(1945) *Swing Shift Cinderella,* Tex Avery (réal.), États-Unis, MGM, couleur, 7 min.

(1970) *Peau d'âne,* Jacques Demy (réal.), France, Marianne productions, couleur, 90 min.

(2001) *Shrek*, Andrew Adamson et Vicky Jenson (réal.), États-Unis, DreamWorks, couleur, 90 min.

2.3 Œuvres écrites ou illustrées

[S. n.]. 1993. *Le Roman de Perceforest,* édition critique par Gilles Roussineau, Genève : Droz, t. III.

[S. n.]. 2002. *Les mille et une nuits*, traduit de l'arabe par Joseph Charles Mardrus, Paris : Robert Laffont, t. 1: 1029 p., t. 2 : 1018 p.

[S. n.]. 2013 [1990]. *The Saga of the Volsungs. The Legend of Sigurd the Dragon Slayer and the Magic Ring of Power,* traduit (avec introduction, notes et glossaire) par Jesse L. Byock, Londres : Penguin Books, 150 p.

Andersen, Hans Christian. 1992 [1835-1837]. *La petite sirène et autres contes,* traduit du danois par Étienne Avenard et Gil Herel, Paris : Hachette, 331 p.

Apulée. 1958 [II^e siècle]. « Conte de Psyché » dans *Les Métamorphoses*, t. II (livres IV-VI), texte établi par D. S. Robertson et traduit par Paul Vallette, troisième édition, Paris : Société d'édition « Les Belles Lettres », p. 32-93 (édition bilingue français/latin).

Auzou, Gauthier [dir.]. 2012. « Contes de loups », *Ma biblitohèque idéale. 71 contes, légendes et fables,* Paris : Éditions Auzou/Éditions Pierre de Soleil, 9 vol.

Baker, E. D. 2002. *The Frog Princess*, New York : Bloomsbury, 214 p.

Basile, Giambattista. 1995 [1634]. *Le Conte des contes. Ou le divertissement des petits enfants,* traduit du napolitain par Françoise Decroisette, Strasbourg : Circé, 478 p.

Bélanger Grafton, Carol (dir.). 1998. *The Doré Gallery. His 120 Greatest Illustrations,* Mineola : Dover Publications, 119 p.

Boccace. 1988 [1349-1353]. *Le Décaméron*, traduit du florentin par Jean Bourciez, Bordas : Paris, 724 p.

Bohne, Friedrich (dir.). 2007. *Das große farbige Wilhelm Busch Album*, Munich : Bassermann Verlag, 400 p.

Carroll, Lewis. 2000 [1896]. *Alice's Adventures in Wonderland* and *Though the Looking-Glass*, New York : Signet Classic, 239 p.

Chrétien de Troyes. 1960. *Le roman de Perceval ou le conte du Graal*, transcrit en prose moder le manuscrit français 12576 de la Bibliothèque nationale par S. Hannedouche, Paris : Triades, 175 p.

Collectif. 2010 [2009]. *Princess Bedtime Stories,* New York : Disney Press, 300 p.

Collodi, Carlo. 1985 [1883]. *Les aventures de Pinocchio. Histoire d'un pantin,* traduit de l'italien par Nathalie Castagné, Paris : Gallimard, 235 p.

Disney Enterprises. 2009. *Walt Disney's Classic Storybook. A Treasury of Tales,* New York : Disney Press, 303 p.

Disney Enterprises. 2010. *Princess Bedtime Stories,* New York : Disney Press, 300 p.

Grimm, Jakob et Wilhelm Grimm. 2005 [1812-1822]. *Kinder- und Hausmärchen*, Munich : Artemis & Winkler, 880 p.

Lang, Andrew. 1965 [1889]. *The Blue Fairy Book,* New York, Dover Publications, 390 p.

Lang, Andrew. 1966 [1890]. *The Red Fairy Book,* New York, Dover Publications, 384 p.

L'Héritier de Villandon (Mademoiselle de), Marie-Jeanne. [S. d.] [1696]. « Les enchantements de l'éloquence », en ligne : http://www.resoo.org/www/contesdefees/Contes/lesenchantementsdeloquence.htm (page consultée le 6 septembre 2019)

Menges, Jeff. A. (dir.). 2002. *Rackham's Fairy Tale Illustrations in Full Color,* Mineola : Dover Publications, 63 p.

Menges, Jeff. A. (dir.). 2008. *Once Upon a Time... A Treasury of Classic Fairy Tale Illustrations,* Mineola : Dover Publications, 177 p.

Perrault, Charles. 1981 [1697]. *Contes*, édition établie par Jean-Pierre Collinet, Paris : Gallimard, 374 p.

Perrault, Charles. 1986. *Le petit chaperon rouge,* photographies de Sarah Moon, Paris : Grasset, 37 p.

Perrault, Charles, 2004. « La Belle au bois dormant », illustré par Anne Wilsdorf, collectif, *Mon premier Larousse des contes,* t. I, Paris : Larousse, p. 66-99.

3. SUR DISNEY

[S. n.]. 1937 (27 décembre). « Cinema: Mouse and Man », *Time*, en ligne: http://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,758747-1,00.html (page consultée le 25 août 2019)

[S. n.]. 1954 (27 décembre). « Cinema: Father Goose », *Time*, en ligne : http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,857906,00.html (page consultée le 2 juin 2015 pour l'article complet et le 25 août 2019 pour la version partielle)

[S. n.]. « Walt Disney World Fun Facts », *Walt Disney World News*, en ligne : http://wdwnews.com/fact-sheets/2014/10/31/walt-disney-world-fun-facts (page consultée le 29 août 2019).

Allan, Robin. 1999. *Walt Disney and Europe. European Influence on the Animated Feature Films of Walt Disney*, Londres : John Libbey and Company Ltd, 304 p.

Arends, Harry (réal.). 2001. *« Still the Fairest of Them All. The Making of* Snow White And the Seven Dwarfs*,* États-Unis, Buena Vista Home Entertainment/TV is OK productions, 38 min. 55.

Ariès, Paul. 2002. *Disneyland : le royaume désanchanté,* Paris : Golias, 284 p.

Artz, Lee. 2004. « The Righteousness of Self-Centered Royals: The World According to Disney Animation », *Critical Arts. A Journal of South-North Cultural and Media Studies,* vol. 18, nº 1, p. 116-146.

Associated Press (The). 2012 (9 juillet). « Disney Characters Make Official World Debut in North Korea », *CBC News*, en ligne : https://www.cbc.ca/news/world/disney-characters-make-official-debut-in-north-korea-1.1154570 (page consultée le 4 juillet 2019).

Ayres, Brenda (dir.). 2003. *The Emperor's Old Groove: Decolonizing Disney's Magic Kingdom,* New York : Peter Lang, 203 p.

Barboza, David et Brooks Barnes. 2016 (14 juin). « How China Won the Keys to the Magic Kingdom », *New York Times,* en ligne : https://www.nytimes.com/2016/06/15/business/international/china-disney.html (page consultée le 4 juillet 2019).

Barrette, Pierre. 2004. « Idéologie, espace et médiation chez Disney. Analyse sémiopragmatique de film Le Roi lion », Charles Perraton, Étienne Paquette et Pierre Barrette (dir.), *Un monde merveilleux. Dispositifs, hétérotopies et représentations chez Disney,* Montréal : Cahiers du gerse, p. 145-158.

Barrier, Michael. 2008. *The Animated Man: A Life of Walt Disney,* Berkeley : University of California Press, 416 p.

Barthélémy, Jérôme. 2006. « Création et appropriation de la valeur dans un partenariat. Le cas Disney-Pixar », *Revue française de gestion*, vol. 32, nº 164 (mai), p. 141-155.

Bartkowiak, Mathew J., « Behind the Behind the Scenes of Disney World: Meeting the Need for Insider Knowledge », *The Journal of Popular Culture,* vol. 45, nº 5, 2012, p. 943-959.

Bell, Elizabeth, Lynda Haas et Laura Sells (dir.). 1995. *From Mouse to Mermaid : The Politics of Film, Gender and Culture.* Bloomington : Indiana University Press, 264 p.

Bonhomme, Bérénice. 2018. « Disney, remakes et reprises », *Mise au point. Cahiers de l'Association française des enseignants chercheurs en cinéma et audiovisuel,* nº 10, en ligne : http://journals.openedition.org/map/2423 (page consultée le 23 décembre 2019).

Brannen, Mary Yoko. 2004 (octobre). « When Mickey Loses Face: Recontextualisations, Semantic Fit, and the Semiotics of Foreignness », *The Academy of Management Review*, vol. 29, nº 4, p. 595-616.

Brockway, Robert W. 1989. « The Masks of Mickey Mouse: Symbol of a Generation », *Journal of Popular Culture,* vol. 22, nº 4 (printemps), p. 25-34.

Brode, Douglas. 2004. *From Walt to Woodstock. How Disney Created the Counterculture,* Austin : University of Texas Press, 252 p.

Brode, Douglas. 2005. *Multiculturalism and the Mouse, Race and Sex in Disney Entertainment,* Austin : University of Texas Press, 292 p.

Bruce, Alexander M. 2005-2006. « Princesses without a Prince: A Consideration of Girls' Reactions to Disney's 'Princess' Movies », *Children's Folklore Review*, nº 28, p. 7-21.

Bruce, Alexander M. 2007. « The Role of the "Princesses" in Walt Disney's Animated Films: Reactions of College Students », *Studies in Popular Culture,* vol. 30, nº 1, p. 1-25.

Bryman, Alan. 1995. *Disney and His Worlds*, New York : Routledge, 222 p.

Bryman, Alan. 2004. *The Disneyization of Society,* Thousand Oaks : SAGE publishers, 199 p.

Buckingham, David. 1997. « Dissin' Disney: Critical Perspectives on Children's Media Culture. » *Media, Culture and Society*, vol. 19, p. 285-293.

Byrne, Eleanor et Martin McQuillan. 1999. *Deconstructing Disney,* Sterling : Pluto Press, 209 p.

Choi, Kimburley. 2010. « Constructing a decolonized world city for consumption: discourses on Hong Kong Disneyland and their implications », *Social Semiotics*, vol. 20, nº 5, p. 573 -592.

Choi, Kimburley. 2012. « Disneyfication and Localisation: The Cultural Globalisation Process of Hong Kong Disneyland », *UrbanStudies*, vol. 49, nº 2 (février), p. 383-397.

Collectif. 2006. *Il était une fois Walt Disney. Aux sources de l'art des studios Disney*, Paris/Montréal : Éditions de la Réunion des musées nationaux/Musée des beaux-arts de Montréal, 355 p.

Collins, Catherine et Douglas Frantz. 2000. *Celebration, USA : Living in Disney's Brave New Town*, New York : Henry Holt and Company, coll. « Owl Books », 352 p.

Connor, Neil. 2016 (4 mars). « Disneyland is “a Threat to Chinese Culture” », *The Telegraph,* 4 mars 2016, en ligne : https://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/asia/china/12183042/Disneyland-is-a-threat-to-Chinese-culture.html (page consultée le 4 juillet 2019).

Craven, Allison. 2002. « Beauty and the Belles: Discourses of Feminism and Femininity in Disneyland », *European Journal of Women's Studies,* vol. 9, nº 2, p. 123-142.

Debouzy, Marianne. 2003. « Does Mickey Mouse Threaten French Culture? The French Debate about EuroDisneyland », Sabrina P. Ramet et Gordana P. Crnković, *Kazaaam! Splat! Ploof!: The American Impact on European Popular Culture Since 1945,* Oxford : Rowman and Littlefield Publishers, p. 15-36.

Domenach, Jean-Marie. 1962. *La propagande politique*, Paris : Presses universitaires de France, 127 p.

Dorfman, Ariel et Armand Mattelart. 1991 [1971]. *How to Read Donald Duck. Imperialist Ideology in the Disney Comic,* traduit de l’espagnol par David Kunzle, New York : International General, 119 p.

Do Rozario, Rebecca Anne C. 2004. « The Princess and the Magic Kingdom: Beyond Nostalgia, the Function of the Disney Princess », *Women’s Studies in Communication,* vol. 27, nº 1, p. 34-59.

Eco, Umberto. 1985 [1975]. « Voyage dans l’hyperréalité », *La guerre du faux,* traduit de l’italien par Myriam Tanant, Paris : Grasset, p. 17-93.

Eisenstein, Sergueï. 1991. *Walt Disney,* Strasbourg : Circé, 127 p.

Eliot, Marc. 1993. *Walt Disney: Hollywood’s Dark Prince,* Secaucus : Carol Publishing Group, 305 p.

England, Dawn Elizabeth, Lara Descartes et Melissa A. Collier-Meek. 2011. « Gender Role Portrayal and the Disney Princesses », *Sex Roles. A Journal of Research*, vol. 64, nºs 7-8, p. 555-567.

Eudes, Yves. 2016. « La “culture Disney” à l’assaut de l’Europe », *Manière de voir,* vol. 12, nº 96, en ligne : https://www.cairn.info/magazine-maniere-de-voir-2007-12-page-16.htm (page consultée le 10 juillet 2019).

Evans, Robert. [s. d.]. « Six Hidden Sides of Disneyland Only Employees Get to See », *Cracked*, en ligne : http://www.cracked.com/personal-experiences-1506-6-hidden-sides-disneyland-only-employees-get-to-see.html (page consultée le 29 août 2019).

Finch, Christopher. 1975. *The art of Walt Disney: from Mickey Mouse to the Magic Kingdoms*, New York : H. M. Abrams, 160 p.

Fjellman, Stephen M. 1992. *Vinyl Leaves : Walt Disney World and America*, Boulder : Westview Press, 492 p.

Flower, Joe. 1992. *Disney : les managers du rêve de Walt Disney à Michael Eisner,* Boulogne : Maxima, 314 p.

Fondacaro, Matt. 2015 (4 juin). « Disney's Corporate Sponsors: A Creative Partnership », *EPCOT Center,* en ligne : http://communicorewest.blogspot.ca/2015/06/disneys-corporate-sponsors-creative.html (page consultée le 28 août 2019).

Forman, Janis. 2008. « Corporate Image and the Establishment of Euro Disney: Mickey Mouse and the French Press », *Technical Communication Quarterly*, vol. 7, nº 3 (été), p. 247-258.

Francaviglia, Richard. 1995. « History After Disney: The Significance of "Imagineered" Historical Places », *Public Historian*, vol. 17, nº 4, p. 69-74.

Freedman, Michael. 2003 (15 janvier). « Supreme Court Upholds Copyright Extension », *Forbes*, en ligne : https://www.forbes.com/2003/01/15/cz_mf_0115copyright.html#6f84f2d1d0b5 (page consultée le 28 août 2019).

Fung, Anthony et Micky Lee. 2009. « Localizing a Global Amusement Park: Hong Kong Disneyland », *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, vol. 23, nº 2 (avril), p. 197-208.

Gabler, Neal. 2006. *Walt Disney. The Triumph of the American Imagination,* New York : Vintage Books, 851 p.

Gagnon, Monika Kin. 1998. « Race-ing Disney : Race and Culture in the Disney Universe », thèse de doctorat en communications, Burnaby : Université Simon Fraser, 175 f.

Giroux, Henry A. et Grace Pollock. 2010. *The Mouse That Roared. Disney and the End of Innocence, New and Expanded Edition,* Lanham : Rowman & Littlefields Publishers, 186 p.

Gourdin, Henri. 1995. *Walt Disney, bâtisseur de rêves,* Pézénas : Demans, 243 p.

Gottdiener, M. 1982. « Disneyland: A Utopian Urban Space », *Urban Life*, nº 11, p. 139-162.

Harrington, Seán. 2015. *The Disney Fetish,* New Barnet, Indiana University Press/John Libbey Publishing, 234 p.

Harwell, Drew. 2015 (11 mars). « What $ 4,595 "Glass Slippers" Say about Disney's Princess Sales Machine », *The Washington Post,* en ligne : https://www.washingtonpost.com/business/economy/what-4595-glass-slippers-

say-about-disneys-princess-sales-machine/2015/03/11/b58f28f6-c29d-11e4-ad5c-3b8ce89f1b89_story.html?noredirect=on&utm_term=.c3aac846dc71 (page consultée le 28 août 2019).

Henke, Jill Birnie, Diane Zimmerman Umble et Nancy J. Smith. 1996. « Construction of the Female Self: Feminist Readings of the Disney Heroine », *Women's Studies in Communication,* vol. 19, nº 2, p. 229-249.

Hiaasen, Carl. 1998. *Team Rodent: How Disney Devours the World,* New York : Ballantine, 83 p.

Hoerner, Keisha L. 1996. « Gender Roles in Disney Films: Analysing behaviors from Snow White to Simba », *Women's Studies in Communication,* nº 19, p. 213-228.

Hurley, Dorothy L. 2005. « Seeing White: Children of Color and the Disney Fairy Tale Princess », *The Journal of Negro Education*, vol. 74, nº 3, p. 221-232.

Inge, M. Thomas. 2004. « Walt Disney's *Snow White and the Seven Dwarfs*: Art, Adaptation and Ideology », *Journal of Popular Film and Television,* vol.32, nº 3, p.132-142.

Johnson, David M. 1981 (été). « Disney World as Structure and Symbol: Re-Creation of the American Experience », *Journal of Popular Culture,* vol. 15, nº 1, p. 157-165.

Johnson, Jimmy. 2014. « Disney Publications », *Inside the Whimsy Work. My Life with Walt Disney Productions,* Jackson : University Press of Mississippi, p. 47-55.

Johnson, Madeleine. 2017 (21 avril). « Your Complete Guide to All the Things Owned by Disney », *Nasdaq*, en ligne : http://www.nasdaq.com/article/your-complete-guide-to-all-the-things-owned-by-disney-cm777262 (page consultée le 28 août 2019).

Juschka, Darlene. 2001. « Disney and fundamentalism: The fetishisation of the family and the production of American family values », *Culture and Religion: An Interdisciplinary Journal*, vol. 2, nº 1, 21-39.

King, Margaret J. 1981 (été). « Disneyland and Walt Disney World: Traditional Values in Futuristic Form », *Journal of Popular Culture*, vol. 15, nº 1, p. 116-140.

Ko, Tin-yau. 2017 (2 juin). « How Shanghai Disney Park Turned Profitable So Quickly », *ejinsight*, en ligne : http://www.ejinsight.com/20170602-how-shanghai-disney-park-turned-profitable-so-quickly/ (page consultée le 4 juillet 2019).

Lacroix, Celeste. 2004. « Images of Animated Others: The Orientalization of Disney's Cartoon Heroines From *The Little Mermaid* to *The Huntchback of Notre-Dame* », *Popular Communication*, vol. 2, nº 4, p. 213-229.

Lapeyre, Jason. 2000. *Mickey Mouse and the Nazis. The Use of Animated Cartoons as Propaganda During World War II*, mémoire de maîtrise en analyse filmique et télévisuelle, York : Université York, 166 f.

Lee, Banks. 2013 (11 mai). *« Merida becomes Disney's 11th Princess in a ceremony at the Magic Kingdom », Orlando Attractions Magazine,* en ligne : https://attractionsmagazine.com/merida-becomes-disneys-11th-princess-in-a-ceremony-at-the-magic-kingdom-video-and-photos/ (page consultée le 28 août 2019).

Lister, Stuart. 1995. « Disneyspace and the Public Sphere: an Examination into the Political Philosophy of Public Space », mémoire de maîtrise en journalisme et communications, Ottawa : Carleton University, 120 f.

Mannheim, Steve. 2010 [2002]. *Walt Disney and the Quest for Community,* Deuxième édition, [s. l.] : BookLocker, 265 p.

Marin, Louis. 1973. *Utopiques. Jeux d'espaces,* Paris : Les éditions de minuit, p. 297-323.

Marling, Karal Ann. 1997. *Designing Disney's Theme Parks: The Architecture of Reassurance,* Montréal/Paris : Centre canadien d'architecture/Flammarion, 223 p.

Matusitz, Jonathan. 2010. « Disneyland Paris: A Case Analysis Demonstrating How Glocalization Works », *Journal of Strategic Marketing*, vol. 18, nº 3, p. 223-237.

Matusitz, Jonathan. 2011. « Disney's Successful Adaptation in Hong Kong: A Glocalization Perspective », *Asia Pacific Journal of Management*, vol.28, nº 4, p. 667-681.

Matusitz, Jonathan et Lauren Palermo. 2014. « The Disneyfication of the World: A Grobalisation Perspective », *Journal of Organisational Transformation & Social Change,* vol. 11, nº 2, p. 91-107.

May, Jill P. 1981. « Walt Disney's Interpretation of Children's Literature », *Language Arts,* vol. 58, nº 4, p. 463-472.

McCarthy, William et Ming Cheung. 2018. « The First and Last Signs of Main Street: Semiosis and Modality in California and Hong Kong Disneylands », *Social Semiotics*, vol. 28, nº 4, p. 446.

Merlock Jackson, Kathy. 1993. *Walt Disney. A Bio-Bibliography,* Westport : Greenwood Press, p. 49-50.

Merlock Jackson, Kathy et Mark I. West (dir.). 2014. *Walt Disney, from Reader to Storyteller. Essays on Literary Inspirations,* Jefferson : McFarland & Company, 236 p.

Mollet, Tracey. 2013. « “With a Smile and a Song...”: Walt Disney and the Birth of the American Fairy Tale », *Marvels and Tales,* vol. 27, nº 1, p. 109-124.

Muir Packman, Hollie et Fred L. Casmir. 1999. « Learning from the Euro Disney Experience. A Case Study in International/Intercultural Communication », *Gazette*, vol. 61, nº 6, p. 473-489.

O’Brien, Pamela Colby. 1996. « The Happiest Films on Earth: A Textual and Contextual Analysis of Walt Disney’s Cinderella and The Little Mermaid », *Women’s Studies in Communication,* vol. 19, nº 2, p. 155-183.

Perraton, Charles. 2004. « Du cinéma à la ville : Disney, maître des lieux », Charles Perraton, Étienne Paquette et Pierre Barrette (dir.), *Un monde merveilleux. Dispositifs, hétérotopies et représentations chez Disney,* Montréal : Cahiers du gerse, p. 13-27.

Pigot, Pierre. 2011. *L’assassinat de Mickey Mouse. Trois essais en disneyologie,* Paris : Presses universitaires de France, 179 p.

Pinsky, Mark I. 2004. *The Gospel according to Disney. Faith, Trust and Pixie Dust,* Louisville/London : Westminster John Knox Press, 286 p.

Real, Michael. 1977. *Mass-mediated Culture,* Englewood Cliffs : Prentice-Hall, 289 p.

Reyburn, Katia. 1999. « *Cendrillon.* Analyse comparative du conte de Charles Perrault et du film de Walt Disney », mémoire de maîtrise en communication, Montréal : Université du Québec à Montréal, 102 f.

Ross, Andrew. 1999. *The Celebration Chronicles. Life, Liberty, and the Pursuit of Property Value in Disney’s New Town*, New York : Ballantine, 340 p.

Rouleau, Martine. 2004. « Le Disney Realism. Éternel retour du bonheur illusoire », Charles Perraton, Étienne Paquette et Pierre Barrette (dir.), Un monde merveilleux. Dispositifs, hétérotopies et représentations chez Disney, Montréal : Cahiers du gerse, p. 47-63.

Rudolf, Barbara. 1991 (25 mars). « Monsieur Mickey. Euro Disneyland is on schedule, but with a distinct French accent », *Time*, en ligne : http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,972583,00.html (page consultée le 11 juillet 2019).

Schickel, Richard. 1997 [1968]. *The Disney Version. The Life, Times, Art and Commerce of Walt Disney,* 3e édition, Chicago : Ivan R. Dee Inc. Publisher, 396 p.

Shale, Richard. 1982. *Donald Duck Joins Up. The Walt Disney Studio During World War II,* Ann Arbord : UMI Research Press, 183 p.

Shortsleeve, Kevin. 2004. « The Wonderful World of the Depression: Disney, Despotism, and the 1930s. Or, Why Disney Scares Us », *The Lion and the Unicorn,* vol. 28, nº 1, p. 1-30.

Simonelli, Marie. 1999. « A Facelift for Timeworn Tales: Walt Disney's Vision in *Snow White* and *Cinderella* », *Creative Screenwriting,* vol. 6, nº 3, p. 63-69.

Smoodin, Eric (dir.). 1994. *Disney Discourse. Producing The Magic Kingdom,* New York : Routledge/American Film Institute, 282 p.

Spinelli, Maria-Lydia. 1992. *Fun and Power: Experience and Ideology at the Magic Kingdom,* thèse de doctorat en anthropologie, Boston : Université du Massachusetts, 488 f.

Stone, Kay. 1975. « Things Walt Disney Never Told Us », *Journal of American Folklore*, nº 88, p. 42-50.

Tai, Susan H. C. et Lorett B. Y. Lau. 2009 (mai). « Export of American Fantasy World to the Chinese », *International Journal of Studies in Management,* vol. 7, nº 2, p. 1-21.

Thomas, Bob. 1991. *Disney's Art of Animation. From Mickey Mouse to Beauty and the Beast,* New York : Hyperion, 208 p.

Thomas, Bob. 1994 [1976]. *Walt Disney: An American Original,* New York : Disney Editions, 379 p.

Thompson, Lucas. 2017 (1er mars). « "Beauty and the Beast" Features Disney's First Gay Character », *NBC News*, en ligne : https://www.nbcnews.com/feature/nbc-out/beauty-beast-features-disney-s-first-gay-character-n727876 (page consultée le 1er septembre 2019).

Tildesley, Alice T. 1933 (31 décembre). « A Silly Symphony Becomes America's Slogan: *Three Little Pigs* Change the Psychology of the Nation—Walt Disney Tells How He Makes Animated Cartoons », *San Francisco Chronicle*; disponible en ligne : Wade Sampson, « A Forgotten Walt Interview from 1933 », *Mouse Planet,* 18 février 2009, http://www.mouseplanet.com/8690/A_Forgotten_Walt_Interview_From_1933 (page consultée le 26 août 2019).

Towbin, Mia Adessa *et als.* 2003. « Images of Gender, Race, Age, and Sexual Orientation in Disney Feature-Length Animated Films », *Journal of Feminist Family Therapy,* vol. 15, nº 4, p. 19-44.

Wallace, Mike. 1996. *Mickey Mouse History and Other Essays on American Memory (Critical Perspectives on the Past)*, Philadelphia : Temple University Press, 318 p.

Ward, Annalee R. 2002. *Mouse Morality. The Rhetoric of Disney Animated Films,* Austin : The University of Texas Press, 181 p.

Wasko, Janet. 2001. *Understanding Disney. The Manufacture of Fantasy*, Cambridge/Malden : Polity Press, 261 p.

Wasko, Janet, Mark Phillips et Eileen R. Meehan. 2001. *Dazzled by Disney? The Global Disney Audiences Project,* New York : Leicester University Press, 368 p.

Watts, Steven. 1995. « Walt Disney: Art and Politics in the American Century », *The Journal of American History,* vol. 82, nº 1, p. 84-110.

Watts, Steven. 2001 [1997]. *The Magic Kingdom. Walt Disney and the American Way of Life,* Columbia : University of Missouri Press, 526 p.

Williams, Pat et Jim Denney. 2004. *How to Be Like Walt: Capturing the Disney Magic Every Day of Your Life,* Deerfield Beach : Health Communications Incorporated, 384 p.

Wohlwend, Karen E. 2009. « Damsels in Discourse: Girls Consuming and Producing Identity Texts through Disney Princess Play », *Reading Research Quarterly*, vol. 44, nº 1, p. 57-83.

Wolhwend, Karen E. 2012. « "Are You Guys *Girls*?": Boys, Identity Texts, and Disney Princess Play », *Journal of Early Childhood Literacy,* vol. 12, nº 1, p. 3-23.

Wood, Naomi. 1996. « Domesticating Dreams in Walt Disney's Cinderella », *The Lion and The Unicorn*, nº 20, p. 25-49.

Wright, Terri Martin. 1997. « Romancing the Tale: Walt Disney's Adaptation of the Grimms' *Snow White* », *Journal of Popular Film and Television,* 1997, vol. 25, nº 3, p.98-108.

Zukin, Sharon. 1993. « Disney World: The Power of Facade/The Facade of Power », in *Landscapes of Power: From Detroit to Disney World,* Berkeley : University of California Press, p. 216-275.

4. Sur le conte de fées, le folklore, la culture pour la jeunesse et l'album illustré

Aarne, Antti. 1961. *The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography,* deuxième révision traduite et augmentée par Stith Thompson, Helsinki : Academia Scientiarum Fennica, 588 p.

Adam, Jean-Michel et Ute Heidmann. 2004. « Des genres à la généricité. L'exemple des contes (Perrault et les Grimm) », *Langages*, vol. 38, nº 153, p. 66-72.

Adam, Jean-Michel et Ute Heidmann. 2010. *Textualité et intertextualité des contes. Perrault, Apulée, La Fontaine, Lhéritier,* Paris : Classiques Garnier, 400 p.

Allard, Claude. 2000. *L'enfant au siècle des images,* Paris : Albin Michel, 363 p.

Anderson, Graham. 2000. *Fairy Tale in the Ancient World,* Londres : Routledge, 240 p.

Angelopoulos, Anna. 2008. « Les transformations colorées de Blanche-Neige », *Fabula*, vol. 49, nº 3-4, p. 203-217.

Ariès, Philippe. *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime,* Paris : Éditions du Seuil, 1973, 501 p.

Bacchilega, Cristina. 1993 (janvier). « An Introduction to the "Innocent Persecuted Heroine" Fairy Tale », *Western Folklore,* vol. 52, nº 1, p. 1-12.

Barchilon, Jacques. 1990 (janvier). « L'histoire de *La Belle au bois dormant* dans le *Perceforest*, *Fabula*, vol. 31, nº 1, p. 17-23.

Bastide, Bernard. 2005 (juin). « Présence de Perrault dans le cinéma français des premiers temps (1897-1912) », *CinémAction*, nº 116 p. 24-33.

Bellemin-Noël, Jean. 1983. *Les contes et leurs fantasmes,* Paris : Presses universitaires de France, 183 p.

Belmont, Nicole. 1999. *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale,* Paris : Gallimard, 250 p.

Belmont, Nicole et Élisabeth Lemirre (établissement de l'anthologie et postface). 2007. *Sous la cendre. Figures de Cendrillon,* Paris : José Corti, 423 p.

Benjamin, Walter. 2011 [1930-1940]. *Enfance.* Éloge de la poupée *et autres essais*, Paris : Payot & Rivage, 272 p.

Benson, Stephen (dir.). 2008. Contemporary Fiction and the Fairy Tale, Detroit : Wayne State University Press, 209 p.

Bettelheim, Bruno. 1976. *Psychanalyse des contes de fées,* traduit de l'anglais par Théo Carlier, Paris : Robert Laffont, 477 p.

Bloch, Ernst. 1976 [1959]. « De meilleurs châteaux en Espagne : ceux de la foire et du cirque, du conte et du roman populaire », *Le principe espérance,* traduit de l'allemand par Françoise Wuilmart, Paris : Gallimard, coll. « Nouvelle revue française », p. 420-438.

Bonenfant, Maude. « La formation du sujet à l'ère du divertissement », Charles Perraton, Étienne Paquette et Pierre Barrette (dir.), *Dérive de l'espace public à l'ère du divertissement,* Montréal : Cahiers du gerse, p. 61-80.

Bottigheimer, Ruth B. 2005. « France's First Fairy Tales. The Restoration and Rise Narratives of *Les facetieuses nuictz du Seigneur François Straparole* », *Marvels & Tales,* vol. 19, nº 1, p. 17-31.

Brachet-Lehur, Monique. 2001. « Influence des images médiatiques sur l'imaginaire des enfants. Un nouveau rapport aux images », *Imaginaire & Inconscient,* vol. 4, nº 4, p. 27-41.

Bremond, Claude. 1973. « Les bons récompensés et les méchants punis. Morphologie du conte merveilleux français », *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris : Librairie Larousse, p. 96 – 121.

Butor, Michel. 1960. « La balance des fées », *Répertoire*, Paris : Les éditions de minuit, p. 61-28.

Carou, Alain. 2001. « Vie à nos rêves. Les contes de fées au cinéma » in Piffault, Olivier (dir. publ.), *Il était une fois... les contes de fées*, Paris : Éditions du Seuil/Bibliothèque nationale de France, p. 270-277.

Chardonnens, Noémie. 2011. « D'un imaginaire à l'autre : la belle endormie du *Roman de Perceforest* et son fils », *Études de lettres,* nº 3-4, p. 2-9.

Chelebourg, Christian. 2019. « La féerie est un long fleuve tranquille. Les mutations du merveilleux des frères Grimm à Disney », *Cahiers d'études nodiéristes,* vol. 2, nº 8, p. 199-209.

Coffin, Tristram P. et Hennig Cohen. 1970 [1966]. « Introduction », Tristram P. Coffin et Hennig Cohen, *Folklore in America. Tales, Songs, Superstitions, Proverbs, Riddles, Games, Folk Drama and Folk Fetstivals*, Garden City : Anchor Books, p. xiii-xxiii.

Collectif Littorale (dir.). 2011. *Le conte : témoin du temps, observateur du présent,* Montréal : Planète rebelle, 210 p.

Combe, Dominique. 2002. « La stylistique des genres », *Langue française,* n° 135, p. 33-49.

Cross, Gary. 2004. *The Cute and the Cool. Wondrous Innocence and Modern American Children's Culture*, Oxford/Toronto : Oxford University Press, 259 p.

Cullen, Bonnie. 2003 (janvier), « For Whom the Shoe Fits: Cinderella in the Hands of Victorian Writers and Illustrators », *The Lion and the Unicorn,* vol. 27, nº 1, p. 57-82.

Delarue, Paul. 1954 (juillet-septembre). « Les contes merveilleux de Perrault. Faits et rapprochements nouveaux », *Arts et traditions populaires*, vol. 2, nº 3, p. 1-22.

Delarue, Paul. 1985 [1957]. *Le conte populaire français. Catalogue raisonné des versions de France*, nouvelle édition, Paris : Éditions G.-P. Maisonneuve et Larose, t. I.

Deletaille, Albertine. 1977. « Ma conception des albums pour enfants de deux à sept ans », Denise Escarpit (dir.), *L'enfant, l'image et le récit*, La Haye : Mouton Éditeur, p. 32-45.

Derdeyn, Andre P. et Jeffrey M. Turley. 1994. « Television, Films, and the Emotional Life of Children », Dolf Zillmann, Jennings Bryant et Aletha C. Huston (dir.), *Media, Children and the Family. Social Scientific, Psychodynamic, and Clinical Perspectives,* Hillsdale : Lawrence Erlbaum Associates, p. 131-149.

Dolto, Françoise. 1994 [1953]. « Influences des animaux et des plantes », *Les étapes majeures de l'enfance, textes recueillis par Claude Halmos,* Paris : Gallimard, p. 349-373.

Dorson, Richard. 1959 (juillet-septembre). « A Theory for American Folklore », *The Journal of American Folklore*, vol. 72, nº 285, p. 197-205.

Dorson, Richard M. 1971. *American Folklore and the Historian,* Chicago/Londres : The University of Chicago Press, 239 p.

Dundes, Alan. 1964. *The Morphology of North American Indian Folktales,* Helsinki : Suomalainen Tiedeakatemia/Academia Scientiarum Fennica, 134 p.

Dundes, Alan (dir.). 1982. *A Cinderella Folklore Casebook*, New York/Londres : Garland Publishing, 311 p.

Dundes, Alan. 2007. *The Meaning of Folklore. The Analytical Essays of Alan Dundes,* édités et présentés par Simon J. Bronner, Logan : Utah State University Press, 443 p.

Escarpit, Denise. 1973. *Les exigences de l'image dans le livre de la première enfance*. Paris : Magnard, 217 p.

Escarpit, Denise. 1977. « Les niveaux d'élaboration du récit par l'image à l'âge de la pré-lecture », Denise Escarpit (dir.). *L'enfant, l'image et le récit*, La Haye : Mouton Éditeur, p. 69 – 94.

Escarpit, Denise. 1981. *La littérature d'enfance et de jeunesse en Europe. Panorama historique,* Paris : Presses universitaires de France, 127 p.

Ezan, Pascale. 2003. « Le phénomène de collection comme outil marketing à destination des enfants », *Décisions Marketing*, nº 29 (janvier-mars), p. 47-56.

Fay, Carolyn. 2008. « Sleeping Beauty Must Die : The Plots of Perrault's "La Belle au bois dormant" », *Marvels & Tales*, vol. 22, nº 2, p. 259-276.

Fournier-Goulet, Geneviève. *La critique de l'irrationnel dans* L'ami des enfants *(1782-1783) d'Arnaud Berquin,* mémoire de maîtrise en études littéraires, Montréal : Université du Québec à Montréal, 2011, 122 f.

François, Cyrille. 2011. « Fées et weise Frauen. Les faiseuses de dons chez Perrault et les Grimm, du merveilleux rationalisé au merveilleux naturalisé », *Études de lettres,* nº 3-4, p. 259-278.

Gerald, Amy. 2000. « Spinning a Tale: English Translations and Adaptations of *La Belle au bois dormant*. From the Enlightenment to The Magic Kingdom », mémoire de maîtrise en traduction, Ottawa : Université d'Ottawa, 108 f.

Gladu, Kim. 2009. *Les métamorphoses du conte de fées au XVIIIe siècle : du merveilleux romanesques aux séductions libertines,* mémoire de maîtrise en lettres, Trois-Rivières : Université du Québec à Trois-Rivières, 212 f.

Goldberg, Christine. 1986 (mai, décembre). « The Construction of Folktales », *Journal of Folklore Research*, vol. 23, nºs 2-3, p. 163-176.

Greenhill, Pauline and Sidney Eve Matrix. 2010. *Fairy Tale Films. Visions of ambiguity*, Logan : Utah State University Press*,* 263 p.

Gruner, Elisabeth Rose. 2003. « Saving "Cinderella": History and Story in Ashpet and Ever After », *Children's Literature,* vol. 31, p. 142-154.

Guadaño, Luis. 2015. « Updating Form, Content and Culture. The Strange Case of Three 2012 Snow White Films », Matthew Wilhelm Kapell et Ace G. Pilkington (dir.), *The Fantastic Made Visible. Essays of the Adaptation of Science-Fiction and Fantasy from Page to Screen,* Jefferson (NC) : McFarland and Company, p. 70-84.

Harries, Elizabeth W. 1996 (juin). « Simulating Oralities. French Fairy Tales of the 1690s », *College Literature,* vol. 23, nº 2, p. 100-116.

Heidmann, Ute. 2011. « Expérimentation générique et dialogisme intertextuel : Perrault, Lafontaine, Apulée, Straparola, Basile », *Féeries*, nº 8, p. 45-69.

Heidmann, Ute. 2011. « Tisserandes fatales (Apulée) et Fées de Cour (Perrault) : Le sort difficile d'une Belle "née pour être couronnée" », *Études de lettres,* nº 3-4, p. 2-11.

Heidmann, Ute. 2012. « Le dialogisme intertextuel des contes des Grimm », *Féeries*, nº 9, 2012, p. 9-28.

Hennard Dutheil la Rochère, Martine et Véronique Dasen. 2011. « Des Fata aux fées : regards croisés de l'Antiquité à nos jours », *Études de lettres,* nº 3-4, p. 2-13.

Horn, Katalin. 2008. « Das ungarische Schneewittchen », *Fabula*, vol. 49, nº 3-4, p. 259-267.

Jan, Isabelle. 1984. *La littérature enfantine,* Paris : Les éditions ouvrières, 223 p.

Jason, Ilana Dan, « The Innocent Persecuted Heroine: An Attempt at a Model for the Surface Level of the Narrative Structure of the Female Fairy Tale », dans Heda Jason (dir.), *Patterns in Oral Literature*, La Haye : Mouton éditeur, 1977, p. 13-30.

Jean, Georges. 1977. « Approches sémiologiques de la relation texte-image dans les livres et les albums pour enfants », Denise Escarpit (dir.). *L'enfant, l'image et le récit*, La Haye : Mouton Éditeur, p. 3-18.

Jolles, André. 1972 [1930]. *Formes simples,* trad. de l'allemand par Antoine Marie Buguet, Paris : Éditions du Seuil, 212 p.

Jones, Steven [Swann]. 1979. « The Pitfalls of Snow White Scholarship », *The Journal of American Folklore*, vol. 92, nº 363, p. 69-73.

Jones, Steven Swann. 1990. *The New Comparative Method: Structural Analysis of the Allomotifs of "SnowWhite"*, Helsinki : Suomalainen Tiedeakatemia/ Academia Scientiarum Fennica, 134 p.

Jones, Steven Swann. 1993 (janvier). « The Innocent Persecuted Heroine Genre: An Analysis of Its Structure and Themes », *Western Folklore*, vol. 52, nº 1, p. 13-41.

Joosen, Vanessa. 2004. « Feminist criticism and the fairy tale », *New Review of Children's Literature and Librarianship,* vol. 10, nº 1, p. 5-14.

Kropej, Monika. 2008. « *Snow White* in West and South Slavic Tradition », *Fabula*, vol. 49, nº 3-4, p. 218-243.

Lahy-Hollebecque, Marie. 1956. *L'enfant au royaume des images. Essai sur le cinéma et les jeunes*, Paris : Publications de l'Union rationaliste, 187 p.

Larvor, Mariette. 1991 (décembre). « Les paradis de l'illusion. Les contes de Perrault au cinéma », *Merveilles & Contes,* vol. 5, nº 2, p. 264-288.

Le Marchand, Bérénice Virginie. 2005. « Reframing the Early French Fairy Tale. A Selected Bibliography », *Marvels & Tales,* vol. 19, nº 1, p. 86-122.

Lerer, Seth. 2008. *Children's Literature. A Reader's History From Aesop to Harry Potter,* Chicago : University of Chicago Press, 385 p.

Lévi-Strauss, Claude. 1964. *Mythologiques*, t. I : *Le cru et le cuit*, Paris : Plon, 404 p.

Lévi-Strauss, Claude. 1985 [1958]. *L'anthropologie structurale,* Paris : Pocket, 480 p.

Locke, John. 1693. *Some Thoughts Concerning Education,* Londres : imprimé pour A. et F. Churchill chez Black Swann à Paternofter-row, 264 p.

Lurie, Alison. 1999 [1990]. *Ne le dites pas aux grands*, traduit de l'anglais par Monique Chassagnol, Paris : Payot et Rivages, 269 p.

Mijolla-Mellor, Sophie de. 2006. *L'enfant lecteur. De la Comtesse de Ségur à Harry Potter, les raisons du succès,* Paris : Bayard, 190 p.

Monnier, Magali. 2011. « Naissance et renaissance du conte de fées : de Marie-Catherine d'Aulnoy à Angela Carter », *Études de lettres,* nº 3-4, p. 2-10.

Montandon, Alain. 2001. *Du récit merveilleux ou L'ailleurs de l'enfance*, Paris : Imago, 230 p.

Nicolaisen, W. F. H., « Why Tell Stories about Innocent, Persecuted Heroines? », *Western Folklore*, vol. 52, nº 1, p. 61-71.

Oriol, Carme. 2008. « The Innkeeper's Beautiful Daughter. A Study of Sixteen Romance Language Versions of ATU 709 », *Fabula*, vol. 49, nº 3-4, p. 244-258.

Pagliano, Jean-Pierre. 2005 (juin). « Cinéma d'animation : du conte de fées au conte défait », *CinémAction*, nº 116, p. 51-59.

Panttaja, Elisabeth. 1993 (janvier). « Going up in the World: Class in "Cinderella" », *Western Folklore*, vol. 52, nº 1, p. 85-104.

Pecora, Norma. 1995. « Children and Television Advertising from a Social Science Perspective », *Critical Studies in Mass Communication*, vol. 12, nº 3, p. 354-364.

Pecora, Norma Odom. 1998. *The Business of Children's Entertainment,* New York : Guilford Press, 190 p.

Perco, Daniela. 1993 (janvier). « Female Initiation in Northern Italian Versions of "Cinderella" », *Western Folklore*, vol. 52, nº 1, p. 73-84.

Petitat, André (dir.). 2002. *Contes : l'universel et le singulier,* Lausanne : Éditions Payot Lausanne, 221 p.

Piaget, Jean. 1968. *La formation du symbole chez l'enfant. Imitation, jeu et rêve, image et représentation.* Neuchatel : Delachaux et Niestlé, 310 p.

Piaget, Jean et Bärbel Inhelder. 2008 [1966]. *La psychologie de l'enfant,* Paris : Presses universitaires de France, 150 p.

Piffault, Olivier (dir.). 2001. *Il était une fois les contes de fées,* Paris : Éditions du Seuil/Bibliothèque nationale de France, 573 p.

Prince, Gerald. 2003. « Allomotif » dans *Dictionary of Narratology*, édition révisée, Lincoln/Londres : University of Nebraska Press, p. 4.

Propp, Vladimir. 1970. *Morphologie du conte* suivi de *Les transformations des contes merveilleux* et de E. Mélétinski, *L'étude structurale et typologique du conte,* traduits du russe par Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kahn, Paris : Éditions du Seuil, 254 p.

Raynard, Sophie. 2019. « Enseigner Disney à l'université : pourquoi a-t-il aussi sa place dans un cours sur le conte de fées? », Benjamin Balak et Charlotte Trinquet du Lys (dir.), *Creation, Re-Creation and Entertainment: Early Modernity and Postmodernity. Selected Essays from the 46th Annual Conference of the North American Society for Seventeenth-Century French Literature,* Tubingue : Narr Francke Attempto Verlag, p. 371-384.

Reed, Carrie E. 2003 (janvier-mars). « Motivation and Meaning of a "Hodge-podge": Duan Chengshi's *Youyang zazu* », *Journal of the American Oriental Society*, vol. 123, nº 1, p. 121-145.

Richard, Philippe, Francis Lévy et Michel de Virville. 1971. « Essai de description des contes merveilleux », *Ethnologie française*, nouvelle série, t. 1, nos 3-4, p. 95-120.

Rigolot, François. 1985. « Les songes du savoir. De la "Belle endormie" à la "Belle au bois dormant" », *Littérature*, nº 58 (mai), p. 91-106.

Roalfe Cox, Marian. 1893. *Cinderella: Three Hundred and Forty-five Variants,* Londres : The Folk-Lore Society; disponible en ligne : https://archive.org/details/cinderellathreeh00coxmuoft (page consultée le 27 août 2019).

Robert, Marthe. 1966. « Un modèle romanesque : le conte de Grimm », *Preuves*, nº185, p. 24-34.

Robert, Marthe. 1990. « Préface », Grimm, *Märchen/Contes*, traduits de l'allemand par Marthe Robert, Paris : Gallimard, p. 7-20.

Robert, Marthe. 2009 [1972]. *Roman des origines et origines du roman,* Paris : Gallimard, 364 p.

Röhrich, Lutz. 1988. « Orale Traditionen als historische Quelle. Einige Gedanken sur deutschsprachigen mündlichen Volkserzählung », Jürgen von Ungern-Sternberg et Hansjörg Reinau (dir.), *Vergangenheit in mündlicher Überlieferung,* Stuttgart : B. G. Teubner-Verlag, 1988, p. 79-99.

Roussineau, Gilles. 1994 (printemps). « Tradition littéraire et culture populaire dans l'histoire de Troïlus et de Zellandine (Perceforest, troisième partie), Version ancienne du Conte de la Belle au bois dormant », *Arthuriana*, vol. 4, nº 1, p. 30-45.

Röthlisberger, Pierre. 2008. *Entre l'âme et le bois : une lecture totémique du* Pinocchio *de Collodi,* mémoire de maîtrise en études littéraires, Montréal : Université du Québec à Montréal, 96 f.

Ruaud, André-François. 2001. *Cartographie du merveilleux. Guide de lecture*, Paris : Denoël, 287 p.

Saintyves, Pierre. 1987. *Les contes de Perrault (ou les récits parallèles)* (suivi de *En marge de la légende dorée. Songes, miracles et survivances* et de *Les reliques et les images légendaires*), édition établie par Francis Lacassin, Paris : Robert Laffont, p. 23-494.

Saleh, Zeenat. 2005 (juin). « Disney et sa baguette magique », *CinémAction*, nº 116, p. 170-176.

Schmidt, Sigrid. 2008. « *Snow White* in Africa », *Fabula*, vol. 49, nº 3-4, p. 268-287.

Shojaei Kawan, Christine. 2008. « A Brief Literary History of *Snow White* », *Fabula*, vol. 49, nº 3-4, p. 325-342.

Simonnet, Pierrette. 1997. *Le conte et la nature. Essai sur les médiations symboliques*, Paris : L'Harmattan, 205 p.

Simonsen, Michèle. 1986 [1981]. *Le conte populaire français,* Paris : Presses Universitaires de France, 125 p.

Tenèze, Marie-Louise R. 1959. « À propos du manuscrit de 1695 des *Contes* de Perrault », *Arts et traditions populaires,* vol. 7, p. 71-74.

Thompson, Stith. 1977 [1946], *The Folktale*, Berkeley/Los Angeles/Londres : University of California Press, 519 p.

Tisseron, Serge. 2000. *Enfants sous influence. Les écrans rendent-ils les jeunes violents?* Paris : Armand Colin, 175 p.

Todorov, Tzvetan. 1973 [1970]. Introduction à la littérature fantastique, Paris : Éditions du Seuil, 188 p.

Todorov, Tzvetan. 1978. *Les genres du discours,* Paris : Éditions du Seuil, 309 p.Uther, Hans-Jörg. 2004. *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*, Helsinki : Academia Scientiarum Fennica, 3 vol.

Valière, Michel. 2006. *Le conte populaire. Approche socio-anthropologique,* Paris : Armand Colin, 199 p.

Vallerin, Alessia Maria. 2019. *Des contes de fées littéraires aux classiques d'animation Disney : focalisation sur l'univers magique et ses figures féériques,* mémoire de maîtrise en langues et littératures européennes et américaines, Padoue : Università degli Studi di Padova, 116 f.

Velay-Vallantin, Catherine. 1992. *L'histoire des contes,* Paris : Fayard, 359 p.

Von Franz, Marie-Louise. 1995. *L'interprétation des contes de fées*, Paris : Albin Michel, 635 p.

Warner, Marina et Duncan J. Petrie. 1993. *Cinema and the Realms of Enchantment,* London : British Film Institute, 140 p.

Wojcik-Andrews, Ian. 2000. *Children's Films. History, Ideology, Pedagogy, Theory.* New York : Garland Publishing, 257 p.

Wolford, Kate. 2015. « A Daughter, A Mother and a Mirror. "Snow White" and Hollywood », Matthew Wilhelm Kapell et Ace G. Pilkington (dir.), *The Fantastic Made Visible. Essays of the Adaptation of Science-Fiction and Fantasy from Page to Screen,* Jefferson (NC) : McFarland and Company, p. 70-84.

Wood, Juliette. 2006 (décembre). « Filming Fairies: Popular Film, Audience Response and Meaning in Contemporary Fairy Lore », *Folklore*, vol. 117, nº 3, p. 279-296.

Zipes, Jack. 1997. *Happily Ever After: Fairy Tales, Children and the Culture Industry,* New York : Routledge, 171 p.

Zipes, Jack (dir.). 2001. *The Great Fairy Tale Tradition: From Straparola and Basile to the Brothers Grimm,* New York : W.W. Norton, 991 p.

Zipes, Jack. 2002 [1979]. *Breaking the Magic Spell, Radical Theories of Folk & Fairy Tales. Revised and expanded edition,* Lexington : The University Press of Kentucky, 278 p.

Zipes, Jack. 2002 [1988]. *The Brothers Grimm. From Enchanted Forests to the Modern World, Second Edition*, Basingstoke : Palgrave Macmillan, 384 p.

Zipes, Jack. 2002. *Sticks and Stones. The troublesome Success of Children's Literature from Slovenly Peter to Harry Potter,* New York : Routledge, 213 p.

Zipes, Jack. 2006 [1983]. *Fairy Tales and the Art of Subversion*, *The Classical Genre for Children and the Process of Civilization*, 2e édition, New York : Routledge, 254 p.

Zipes, Jack. 2006. *Why Fairy Tales Stick. The Evolution and Relevance of a Genre,* New York : Routledge, 332 p.

Zipes, Jack. 2011. *The Enchanted Screen: The Unknown History of Fairy-tale Film,* New York : Routledge, 435 p.

Zipes, Jack. 2012. *The Irresistible Fairy Tale. The Cultural and Social History of a Genre,* Princeton : Princeton University Press, 235 p.

Zipes, Jack. 2015. *Grimm Legacies. The Magic Spell of the Grimm's Folk and Fairy Tales*, Princeton/Oxford : Princeton University Press, 288 p.

Zipes, Jack, Pauline Greenhill et Kendra Magnus Johnston (dir.). 2016. *Fairy Tale Films Beyond Disney. International Perspectives,* New York : Routledge, 373 p

Zornado, Joseph L. 2001. « Walt Disney, Ideological Transposition, and the Child », *Inventing the Child. Culture, ideology, and the Story of Childhood,* New York : Garland Publishing, p. 135-169.

5. SUR LE CINÉMA

Aumont, Jacques et Michel Marie. 1988. « L'analyse du film comme récit », *L'analyse des films,* Paris : Nathan, p. 91-117.

Balász, Béla et Jean-Michel Palmier. 1977. « Gros Plan », *L'esprit du cinéma,* Paris : Payot, p. 130-143.

Baroni, Raphaël. 2007. *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise,* Paris : Éditions du Seuil, 437 p.

Baroni, Raphaël. 2011. « Tensions et résolutions : musicalité de l'intrigue ou intrigue musicale? », *Cahiers de narratologie,* nº 21, p. 2-13, en ligne : http://narratologie.revues.org/6461 (page consultée le 13 septembre 2019).

Barrès, Patrick. 2006. *Le cinéma d'animation. Un cinéma d'expériences plastiques,* Paris : L'Harmattan, 189 p.

Bazin, André. 1981. « Onthologie de l'image photographique », *Qu'est-ce que le cinéma,* Paris : Les Éditions du Cerf, p. 9-17.

Benayoun, Robert. 1961. *Le dessin animé après Walt Disney,* Paris : Jean-Jacques Pauvert Éditeur, 173 p.

Bendazzi, Giannalberto. 1994 [1988]. *Cartoons. One Hundred Years of Cinema Animation*, traduit de l'italien par Anna Taraboletti-Segre, Bloomington/Indianapolis : Indiana University Press, 514 p.

Benjamin, Walter. 2012 [1935-1936]. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. de l'allemand par Lionel Duvoy, Paris : Éditions Allia, 94 p.

Bergman, Andrew. 1971. *We're in the Money. Depression America and Its Films*, New York : New York University Press, 199 p.

Bessière, Irène et Roger Odin (dir.), *Les Européens dans le cinéma américain. Émigration et exil*, Paris : Presses Sorbonne nouvelle, 2004, 282 p.

Bidaud, Anne-Marie. 1994. *Hollywood et le rêve américain. Cinéma et idéologie,* Paris : Masson, 349 p.

Booker, Keith M. 2002. *The Post-Utopian Imagination. American Culture in the Long 1950s*, Westport : Greenwood Press, 226 p.

Chatman, Seymour. 1980. « What Novels Can Do That Films Can't (And Vice Versa) », *Critical Inquiry,* vol. 7, nº 1, p. 121-140.

Chatman, Seymour. 1984. « What is Description in the Cinema? », *Cinema Journal,* vol. 23, nº 4 (été), p. 4-11.

Chevrier, H.-Paul. 2005. *Le langage du cinéma narratif,* Montréal : Les 400 coups, 173 p.

Djénati, Geneviève. 2001. *Psychanalyse des dessins animés. Ce que voient les tout-petits et leurs aînés*, Paris : L'archipel, 222 p.

Gardies, André. 1999. *Décrire à l'écran,* Québec/Paris : Nota bene/Méridiens Klincksieck, 190 p.

Gaudreault, André. 1988. *Du littéraire au filmique. Système du récit,* Paris : Méridien/Klincksieck, 200 p.

Hayward, Susan. 2013 [1996]. *Cinema Studies. The Key Concepts*, 4e édition, Londres/New York : Routledge, 576 p.

Internet Movie Database (IMDb), en ligne : imdb.com (page consultée le 12 septembre 2019).

Ishaghpour, Youssef. 1982. « Du mythe en image aux images du mythe », *D'une image à l'autre. La représentation dans le cinéma d'aujourd'hui,* Paris : Denoël/Gonthier, p. 83-103.

Jean, Marcel. 2006 [1995]. *Le langage des lignes et autres essais sur le cinéma d'animation,* 2e édition*,* Montréal : Les 400 coups, 165 p.

Laffay, Albert. 1964. *Logique du cinéma. Création et spectacle*, Paris : Masson, 171 p.

Lewis, Jacobs. 1975 [1968]. *The Rise of the American Film. A Critical History.* New York : New York Teachers College Press, 631 p.

Limoges, Jean-Marc. 2013. « De l'écrit à l'écran. Pour une typologie des voix narratives au cinéma », *Cahiers de narratologie,* nº 25, p. 2-25.

Lo Duca. 1982. *Le dessin animé. Histoire, esthétique, technique,* Plan de la tour : Éditions d'aujourd'hui, 178 p.

Lotman, Iouri. 1977. *Esthétique et sémiotique du cinéma,* Paris : Éditions sociales, 188 p.

McFarlane, Brian. 1996. *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation,* Oxford : Clarendon Press (Oxford University Press), 279 p.

McFarlane, Brian. 2000 (janvier). « It wasn't like that in the book », *Literature/Film Quarterly,* vol. 28, nº 3, p. 165.

Metz, Christian. 1968. *Essais sur la signification au cinéma,* t. I, Paris : Klincksiek, 244 p.

Metz, Christian. 1971. *Langage et cinéma,* Paris : Librairie Larousse, 223 p.

Metz, Christian. 1984 [1977]. « Le problème du mot », *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris : Christian Bourgois, p. 257-278.

Millerson, Gerald. 1982 [1972]. *The Technique of Lighting for Television and Motion Pictures*, 2e édition, Londres/Boston : Focal Press, 391 p.

Milner, Max. 1982. *La fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique,* Paris : Presses universitaires de France, 261 p.

Mitry, Jean. 1987. *La sémiologie en question. Langage et cinéma,* Paris : Cerf, 275 p.

Morin, Edgar. 1956. *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique,* Paris : Les éditions de minuit, 250 p.

Nattiez, Jean-Jacques. 2011. « La narrativisation de la musique. La musique : récit ou proto-récit? », *Cahiers de narratologie,* nº 21, p. 2-16. En ligne : http://narratologie.revues.org/6467 (page consultée le 13 septembre 2019).

Peary, Danny et Gerald Peary. 1980. *The American Animated Cartoon: A Critical Anthology,* New York : E. P. Dutton, 360 p.

Perisic, Zoran. 1985. *La prise de vue en animation,* traduit de l'anglais par Michel Mario, Paris : Dujarric, 168 p.

Poncet, Marie-Thérèse. 1952. *L'esthétique du dessin animé*, Paris : Nizet, 279 p.

Pornon, Charles. 1959. *L'écran merveilleux : le rêve et le fantastique dans le cinéma français,* Paris : La Nef, 256 p.

Roffat, Sébastien. 2005. *Animation et propagande. Les dessins animés pendant la Seconde Guerre mondiale,* Paris : L'Harmattan, 325 p.

Rondeau, Catherine. 2011. *Aux sources du merveilleux. Une exploration de l'univers des contes,* Québec : Presses de l'Université du Québec, 170 p.

Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire. 1970. *De la littérature au cinéma : genèse d'une écriture,* Paris : Armand Colin, 222 p.

Ross, Steven Joseph. 2002. *Movies and American Society,* Malden : Blackwell, 375 p.

Sifianos, Georges. 2012. *Esthétique du cinéma d'animation,* Paris/Condé-sur-Noireau : Éditions du Cerf/Éditions Corlet, 305 p.

Sklar, Robert. 1994 [1975]. *Movie-made America. A Cultural History of American Movies,* édition révisée, New York : Vintage books, 417 p.

Smoodin, Eric. 1993. *Animating Culture. Hollywood Cartoons from the Sound Era,* Nouveau-Brunswick/New Jersey [s. v.] : Rutgers University Press, 216 p.

Solomon, Charles. 1989. *Enchanted Drawings. The History of Animation,* New York : Alfred A. Knopf, 322 p.

Tarkovskii, Andrei. 1989. « De l'image au cinéma », *Le temps scellé,* Paris : Cahiers du cinéma, p. 97-117.

Tcheuyap, Alexie. 2001. « La littérature à l'écran. Approches et limites théoriques », *Protée*, vol. 29, n° 3, p. 87-96.

Vanoye, Francis. 1989. *Récit écrit, récit filmique,* Paris : Nathan, 222 p.

Vanoye, Francis. 1991. *Scénarios modèles, modèles de scénarios,* Paris : Nathan, 255 p.

Villeneuve, Johanne. 1996 (automne). « Vitesse et dématérialisation. Le corps du toon chez Tex Avery », *Cinémas,* vol. 7, n^{os} 1-2, p. 55-72.

Vrielynck, Robert. 1981. *Le cinéma d'animation avant et après Walt Disney*, Bruxelles : Meddens, 210 p.

Wyatt, Justin. 1994. *High Concept. Movies and Marketing in Hollywood,* Austin : University of Texas Press, 237 p.

6. DIVERS

Adam, Jean-Michel. 1992. *Les textes types et prototypes,* Paris : Nathan, 223 p.

Adorno, Theodor W. et Max Horkheimer. 1974 [1944]. « La production industrielle de biens culturels. Raison et mystification des masses », *La dialectique de la Raison. Fragments philosophiques,* trad. de l'allemand par Éliane Kaufholz, Paris : Gallimard, p. 129-176.

Allison, Anne. 2003. « Portable Monsters and commodity cuteness: Pokémon as Japan's new global power », *Postcolonial Studies,* vol. VI, n^{o} 3, p. 381-395.

Anderson, Benedict. 2006 [1983]. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism,* New York : Verso, 240 p.

Ariely, Dan. 2010 [2008]. « The Cost of Social Norms », *Predictably Irrational. The Hidden Forces That Shape Our Decisions,* édition augmentée et révisée, New York : HarperCollins, coll. « Perennial », p. 75-102.

Auberger, Janick. 2007. « Entre l'écrit et l'image, l'animal de fiction, un homme travesti? », *Contre-jour : cahiers littéraires,* nº 13, p. 133-151.

Bahuaud, Myriam. 2001. *Dessin animé, jouet des produits dérivés,* Paris : L'Harmattan, 222 p.

Baillargeon, Normand. 2008. « Présentation » dans Edward Bernays, *Propaganda. Comment manipuler l'opinion en démocratie,* Montréal : Lux Éditeur, p. XVII-XVIII.

Bakhtine, Mikhaïl. 1978. *Esthétique et théorie du roman,* traduit du russe par Daria Olivier, Paris : Gallimard, 488 p.

Baroni, Raphaël. 2009. « Généricité ou stéréotypie? », *Cahiers de narratologie,* nº 17, p. 2-9. En ligne : http://narratologie.revues.org/1090 (page consultée le 13 septembre 2019).

Barthes, Roland. 1982. « L'effet de réel » [1968], Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Littérature et réalité,* Paris : Éditions du Seuil, p. 81-90.

Baudrillard, Jean. 1981. *Simulacres et simulations,* Paris : Galilée, 235 p.

Baudrillard, Jean. 1986. *Amérique*, Paris : Grasset et Fasquelle, 123 p.

Beauvoir (de), Simone. 1972. *Tout compte fait,* Paris : Gallimard, 512 p.

Benjamin, Walter. 1987. *Rastelli raconte… et autres récits*, Paris : Éditions du Seuil, 181 p.

Blackmore, Susan. 2000 [1999]. *The Meme Machine.* Oxford : Oxford University Press, 264 p.

Boorstin, Daniel Joseph. 1963 [1961]. *L'image. Ou ce qu'il advint du rêve américain,* traduit de l'anglais par Janine Claude, Paris : Julliard, 325 p.

Bourdieu, Pierre. 1998. *La domination masculine*, Paris : Éditions du Seuil, 142 p.

Botterill, Jackie. 1997. « The "Fairest" of the Fairs : A History of Fairs, Amusement Parks, and Theme Parks », mémoire de maîtrise en communications, Burnaby : Simon Fraser University, 158 f.

Bremond, Claude. 1973. *Logique du récit,* Paris : Éditions du Seuil, 349 p.

Breton, Philippe et Serge Proulx. 1991. *L'explosion de la communication. La naissance d'une nouvelle idéologie,* Montréal/Paris : Boréal/La Découverte, 285 p.

Bronner, Simon J. 1983. « "Visible Proofs": Material Culture Study in American Folkloristics », *American Quarterly,* vol. 35, nº 3, p. 316-338.

Brougère, Gilles. 2012. « La culture matérielle enfantine entre le cute et le cool », *Strenae*. *Recherches sur les livres et objets culturels de l'enfance,* vol. IV, en ligne : https://journals.openedition.org/strenae/776 (page consultée le 29 août 2019).

Cavalli-Sforza, Luigi L. 1986. « Cultural Evolution », *American Zoologist,* vol. 26, nº 3, p. 845-855.

Citton, Yves. 2017 [2007]. « Actualisations », *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires?*, Paris, Éditions Amsterdam, p. 384-404.

Cliche, Anne Élaine. 2005. « Féerie pour un temps sans mesure. Louis-Ferdinand Céline chroniqueur du désastre », Jean-François Chassay, Anne Élaine Cliche et Bertrand Gervais (dir.), *Des fins et des temps. Les limites de l'imaginaire,* Montréal, Figura — Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, p. 59-113.

Côté, Jean-François. 1994. « Le rêve américain et sa réalité cinématique », *Sociétés*, nos 12-13, p. 355.

Côté, Jean-François, Nadia Khoury et Dominique Michaud (dir.). 1996. *American Dream. 1930-1995,* Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa, 226 p.

Cuche, Denys. 1996. *La notion de culture dans les sciences sociales,* Paris : La Découverte, 123 p.

Cullen, Jim. 2004 [2003]. *The American Dream. A Short History of an Idea That Shaped a Nation,* Oxford : Oxford University Press, 214 p.

Dawkins, Richard. 1976. *The Selfish Gene,* Oxford : Oxford University Press, 224 p.

Debord, Guy. 1992 [1971]. *La société du spectacle,* Paris : Gallimard, 209 p.

Dolle, Geneviève. 1975. « Éléments pour l'analyse rhétorique d'une image », *Revue d'esthétique,* nº 1-2, p. 234-253.

Eagleton, Terry. 2000. *The Idea of Culture*, Oxford : Blackwell, 156 p.

Eco, Umberto. 1985 [1979]. *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la collaboration interprétative dans les textes narratifs*, trad. de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris : Grasset et Fasquelle, 309 p.

Eco, Umberto. 1988 [1980]. *Le signe. Histoire et analyse d'un concept,* trad. de l'italien par Jean-Marie Klinkenberg, Bruxelles : Labor, 282 p.

Eco, Umberto. 1993 [1978]. *De Superman au Surhomme,* trad. de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris : Grasset et Fasquelle, 217 p.

Espagne, Michel. 2013. « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres,* nº 1, p. 1-9.

Eyssartel, Anne-Marie et Bernard Rochette. 1992. *Des mondes inventés : les parcs à thème*, suivi de Jean Baudrillard. *Biosphère II,* Paris : Éditions de la Villette, 130 p.

Fisette, Jean. 1996. *Pour une pragmatique de la signification,* Montréal : XYZ éditeur, 299 p.

Fejes, Fred. 1981. « Media Imperialism: An Assessment », *Media, Culture and Society,* nº 3, p. 281-289.

Francastel, Pierre. 1983. *L'image, la vision et l'imagination. L'objet filmique et l'objet plastique*, textes réunis par Galienne Francastel, Paris : Denoël/Gonthier, 248 p.

Freud, Sigmund. 1988 [1919]. « L'inquiétante étrangeté », *L'inquiétante étrangeté et autres essais,* trad. de l'allemand par Bertrand Féron, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 342 p.

Freud, Sigmund. 2010 [1929]. *Le malaise dans la civilisation,* trad. de l'allemand par Bernard Lortholary, Paris : Points, 184 p.

Genette, Gérard. 1966. « Frontières du récit »*, Communications,* nº 8, p. 152-163.

Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré,* Paris : Éditions du Seuil, 574 p.

Giddens, Anthony. 2002. *Runaway World. How Globalisation is Reshaping our Lives,* New York : Routledge, 140 p.

Greimas, Algirdas Julien. 1986 [1966]. *Sémantique structurale. Recherche de méthode,* Paris : Presses universitaires de France, 262 p.

Groensteen, Thierry. 1991. « Entre monstration et narration, une instance évanescente : la description », Pascal Lefèvre (dir.), *L'image BD,* Louvain, Open Ogen, p. 41-55.

Groupe Mu. 1992. *Traité du signe visuel : pour une rhétorique de l'image*. Paris : Éditions du Seuil, 504 p.

Harari, Yuval Noah. *Homo Deus. Une brève histoire de l'avenir,* traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris : Albin Michel, 2017 [2015], 480 p.

Hearn, Charles. 1977. *The American Dream in the Great Depression,* Westport : Greenwood Press, 222 p.

Huglo, Marie-Pascale et Johanne Villeneuve. 2004 (printemps). « Mémoire et médiations [présentation] », *Protée*, vol. 32, nº 1, p. 4-5.

Huglo, Marie-Pascale et Johanne Villeneuve. 2004 (automne). « Présentation [Dossier *Entre l'Europe et les Amériques*] », *Cinémas. Revue d'études cinématographiques,* vol. 15, nº 1, p. 9-12.

Klein, Naomi. 2009 [1999]. *No Logo*, édition du dixième anniversaire, Toronto : Vintage Canada, 490 p.

Klinkenberg, Jean Marie. 1996. *Précis de sémiotique générale,* Paris : De Boeck et Larcier S.A., 486 p.

Ledent, Roger. 1974. *Comprendre la sémantique,* Verviers : Marabout, 220 p.

Liebes, Tamar et Elihu Katz. 1990. *The Export of Meaning. Cross-cultural Readings of Dallas,* New York/Oxford : Oxford University Press, 188 p.

Lüsebrink, Hans-Jürgen. 2014. « Les transferts culturels : théorie, méthodes d'approche, questionnements », Pascal Gin, Nicolas Goyer et Walter Moser (dir.), *Transfert. Exploration d'un champ conceptuel*, Ottawa, Les presses de l'Université d'Ottawa, p. 26-75.

Mannheim, Karl. 2006 [1928]. *Idéologie et utopie,* traduit de l'allemand par Jean-Luc Evard, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 272 p.

Marchand, Roland. 1986. *Advertising the American Dream. Making Way for Modernity: 1920-1940,* Berkeley : Berkeley University of California Press, 448 p.

McCloud, Scott. 1994. *Understanding Comics. The Invisible Art,* New York : HarperCollins, 224 p.

McLuhan, Marshall. 1964. *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York : New American Library, 318 p.

Michaud, Yves. 2002. *Changements dans la violence. Essai sur la bienveillance universelle et la peur,* Paris : Odile Jacob, 290 p.

Morin, Edgar. 1972 [1957]. *Les stars,* troisième édition, Paris : Éditions du Seuil, 188 p.

Morin, Edgar. 1991. *Les idées. Leur habitat, leur vie, leurs mœurs, leur organisation.* Paris : Éditions du Seuil, 261 p.

Mounin, Georges. 1974. *Histoire de la linguistique. Des origines au XX^e^ siècle,* Paris : Presses universitaires de France, 230 p.

Ong, Walter J. 2014 [1982]. *Oralité et écriture. La technologie de la parole,* traduit de l'anglais par Hélène Hiessler, Paris, Les Belles Lettres, 238 p.

Peirce, Charles S. 1960. *Collected Papers*, vol. I-VI : 1931-1935 par Charles Hartshorne, Paul Weiss; vol. VII-VIII : 1958 par Arthur Walter Burks, Harvard : Harvard University Press, 8 vol.

Pennington, Jackie. 2011 (27 décembre). « The Curious Death (and Resurrection) of Sherlock Holmes », *The Curious Collection of Barnabas Dire,* en ligne :

https://curiousmatters.wordpress.com/2011/12/27/the-curious-death-and-resurrection-of-sherlock-holmes/ (page consultée le 26 août 2019).

Perret, Michèle. 1998. *Introduction à l'histoire de la langue française,* Paris : Sedes, 191 p.

Rabinovitz, Lauren. 2012. *Electric Dreamland. Amusement Park, Movies, and American Modernity,* New York : Columbia University Press, 237 p.

Ricœur, Paul. 1997 [1986]. *L'idéologie et l'utopie,* traduit de l'anglais par Myriam Revault d'Allonnes et Joël Roman, Paris : Éditions du Seuil, 411 p.

Roach, Colleen. 1997. « Cultural Imperialism and Resistance in Media Theory and Literary Theory », *Media, Culture and Society,* vol. 19, p. 47-66.

Saouter, Catherine. 2000. *Le langage visuel*, Montréal : XYZ, 215 p.

Seleskovitch, Danica et Marianne Lederer. 2001. *Interpréter pour traduire*, quatrième édition revue et corrigée, Paris : Didier érudition, 311 p.

Sperber, Dan. 1996. *La contagion des idées,* Paris : Éditions Odile Jacob, 243 p.

Straubhaar, Joseph D. 1991. « Beyond Media Imperialism: Assymetrical Interdependence and Cultural Proximity », *Cultural Studies in Mass Communication*, vol. 8, p. 39-59.

Tisseron, Serge. 2003. *Le bonheur dans l'image.* Paris : Les empêcheurs de penser en rond, 177 p.

Truslow Adams, James. 1941 [1931]. *The Epic of America,* avec illustrations de M. J. Gallagher, Boston : Little, Brown, and Company, 433 p.

Voisenet, Jacques. 2004. « De la République impériale à l'Amérique-monde. L'hyperpuissance américaine », Pascal Gauchon (dir.), *L'exception américaine,* Paris : Presses universitaires de France, p. 13-239.

[Volochinov, Valentin] (alors attribué à Mikhaïl Bakhtine). 1977 [1929]. *Le marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, traduit du russe par Marina Yaguello, Paris : Les éditions de minuit, 220 p.

Watzlawick, Paul (dir.). 1988 [1985]. *L'invention de la réalité. Contributions au constructivisme*, trad. de l'allemand par Anne-Lise Hacker, Paris : Éditions du Seuil, 356 p.

Wunenburger, Jean-Jacques. 1997. *La philosophie des images.* Paris : Presses universitaires de France, 322 p.

Ziff, Bruce et Rao, Pratima V. (dir.). 1997. *Borrowed Powers: Essays on Cultural Appropriation*, New Jersey : Rutgers University Press, 337 p.