

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

UNE LECTURE QUEER DE *LA PETITE SIRÈNE* D'HANS CHRISTIAN ANDERSEN

PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
DOMINIQUE AUDET BENOIT

JUILLET 2025

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire 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.12-2023). 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

J'aimerais, avant toute chose, remercier mon directeur, Luc Bonenfant, dont la confiance, le soutien et les conseils m'auront été indispensables tout au long de cette aventure étrange et souvent ardue que représente la rédaction d'un mémoire de maîtrise. Merci de m'avoir aidé à maintenir le cap, et de m'avoir redonné confiance lorsque celle-ci venait à me manquer.

Je tiens ensuite à remercier mes parents, qui les premiers m'auront fait découvrir ce trésor inestimable qu'est l'œuvre d'Andersen, mais aussi la lecture, qui abreuve non seulement le présent travail, mais ma vie en entier. Il va sans dire que sans leur soutien moral et leur amour, je n'aurais jamais pu mener à terme cette entreprise. Merci de même à mes amis, qui ont su, inlassablement, écouter mes divagations siréniennes les plus farfelues.

Merci enfin aux multiples voix queer qui, de près ou de loin, par des mots dits et des mots écrits, maintiennent mon esprit en éveil et me font croire en un monde meilleur. Sans leurs chants, à la fois envoûteurs et troublants, le présent travail n'aurait aucun sens.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	iv
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I GÉNÉALOGIE DE LA SIRÈNE ANDERSÉNIENNE.....	7
1.1 La sirène dans les contes pré-anderséniens.....	8
1.2 La sirène des romantiques.....	13
1.3 Une sirène moderne : queeriser les codes.....	18
CHAPITRE II POSTÉRITÉ DE <i>LA PETITE SIRÈNE</i> , D'ANDERSEN À DISNEY.....	27
2.1 En attendant Disney.....	27
2.2 Premier état du corps sirénien.....	31
2.2.1 Le corps sirénien andersénien.....	31
2.2.2 Le corps sirénien disneyen.....	37
2.3 Métamorphoses et dénouements.....	44
2.3.1 Andersen et la sublimation du monstre.....	44
2.3.2 Musker, Clements, Ashman : déjouer une sorcellerie mensongère.....	49
CHAPITRE III AU CŒUR DU QUEER.....	55
3.1 Placards et binarités.....	56
3.1.1 « Nature/Contre-nature », « Savoir/Ignorance ».....	57
3.1.2 « Privé/Public », « Sincérité/Sentimentalité », et placard métamorphe.....	61
3.2 Triangles queer et mélancolie.....	65
3.3 Signifier le corps par la performance.....	69
3.4 Entre esthétisme et catégorisation : émergence du sujet et subjection.....	75
CONCLUSION.....	85
BIBLIOGRAPHIE.....	91

RÉSUMÉ

La Petite Sirène d'Hans Christian Andersen a, depuis sa publication en 1837, attiré les lecteurs et les critiques de tous les horizons. Si, plus récemment, la critique psychanalytique, la critique féministe et la critique gaie ont manifesté leur intérêt pour le récit, la critique queer semble tarder à s'emparer non seulement de *La Petite Sirène*, mais aussi de l'œuvre d'Andersen dans son entièreté, malgré les enjeux queer qu'elle déploie. Nous proposons, dans le mémoire qui suit, d'analyser *La Petite Sirène* à l'aune des théories queer, en nous attardant notamment à la relation du sujet queer au langage dominant, à l'opposition entre corps queer et corps hétéronormatifs et à la « mise au placard » par la société hétéronormative du désir et des relations amoureuses queer. Afin d'illustrer la richesse queer du récit d'Andersen, nous replacerons celui-ci dans une généalogie sirénienne, en allant des contes de fées qui précèdent *La Petite Sirène* jusqu'à l'adaptation qu'en ont fait les studios Disney en 1987. Au passage, nous survolerons comment les récits romantiques du XIX^e siècle et les incarnations subséquentes de l'héroïne d'Andersen proposent des visions différentes du personnage de la sirène. Au terme de notre analyse, il apparaîtra que le texte d'Andersen représente un tournant queer dans le récit sirénien, et que *La Petite Sirène* dépasse l'horizon romantico-chrétien que l'on attribue souvent à l'œuvre du *digter*. De même, il deviendra évident que le texte peut être lu comme un récit queer, en ce qu'il met en scène et théorise le destin d'un sujet « autre », alors même qu'il redit la brutalité de la société hétéronormative envers les sujets queer. Nous espérons aussi montrer comment le récit conserve son actualité, et comment une lecture queer du texte permet d'envisager sous un angle inédit l'œuvre d'Andersen, dont l'impact sur la culture littéraire occidentale n'est plus à redire.

INTRODUCTION

La postérité d'Hans Christian Andersen n'est plus à faire; l'œuvre du *digter*¹, et particulièrement ses contes et ses histoires, traduits à travers le monde, ont été le sujet d'une pléthore de monographies, d'essais et d'études en tous genres. Le vaste corpus critique qui entoure l'œuvre et la vie d'Andersen témoigne de la richesse de ses écrits qui dépassent de loin l'horizon de la lecture enfantine. Si plusieurs des contes d'Andersen ont connu un succès mondial durable, peu d'entre eux ont traversé le temps et l'espace comme l'a fait celui de *La Petite Sirène*, qui raconte l'histoire d'une jeune sirène qui souhaite participer à la société humaine et obtenir une âme immortelle qui lui ouvrirait l'accès au paradis éternel. Ce texte, paru au Danemark en 1837, a connu un vif succès dès sa publication. En témoignent le nombre d'œuvres et de critiques qui, encore aujourd'hui se réclament de son influence ou le prennent pour sujet. La critique d'inspiration psychanalytique, qui s'est toujours intéressée de près aux contes, propose un vaste corpus d'études qui ont pour sujet ce texte, et la propension d'Andersen à mettre en scène divers sévices physiques, de même que le réseau d'images resserré qui traverse tous ses contes auront permis les interprétations les plus diverses. Ces critiques ont toutefois tendance à offrir un tableau pessimiste, en insistant que le récit traduit une sexuation échouée, et qu'il peine à échapper aux névroses d'Andersen². De même, la critique féministe a elle aussi insisté sur le « sadisme » d'Andersen, et sur sa mise en douleur de ses personnages féminins, dont il vante l'abnégation et le sacrifice. À l'instar de la critique psychanalytique, ces critiques semblent peu intéressées à mettre le texte d'Andersen en relation avec les précédents récits littéraires de sirène, et semblent négliger l'apport de ces textes dans le destin de la petite sirène andersénienne³. La critique gaie, enfin, s'est empressé

¹ Nous préférons ce terme à celui d'auteur, de poète ou d'écrivain car nous pensons qu'il traduit mieux l'art d'Andersen et la charge queer que nous lui reconnaissons dans le présent mémoire. Selon Régis Boyer : « rien n'est plus difficile à cerner que le contenu sémantique d'un pareil vocable. Le *digter*, c'est le poète, bien sûr, mais aussi l'écrivain, le compositeur, quiconque parvient à transfigurer les apparences par le charme de son art [...] Or, à fréquenter Mlle Bunkeflod, Hans Christian découvre que c'est une chose importante que d'être *digter* : on y gagne la considération d'autrui, certes, mais, surtout, on y trouve un bon moyen d'exprimer cet univers intérieur que l'on ne peut communiquer à personne dans la vie courante ». Hans Christian Andersen, *Œuvres I*, traduit textes traduits, présentés et annotés par Régis Boyer, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992 (Nous soulignons).

² Voir, par exemple : Anthony Brault, « La petite sirène : de la voix de l'enfance à la voix génitale », *Nouvelle revue de l'enfance et de l'adolescence*, vol. I, n° 6, 2021, p. 67-77 ; Pilyser Ève, « La petite sirène. La désincarnation comme unique issue face à l'Œdipe familial, *Cahiers Jungiens de psychanalyse*, vol. I, n° 145, 2017, p. 45-54.

³ « Feminist readers have seen [*The Little Mermaid*] variously as a warning against men and a misogynistic vision of self-sacrifice and silence as ideal female patterns of behavior » (Hans Christian Andersen, *Fairy Tales*, traduit par Tiina Nunnally, Londres, Penguin Books, coll. « Penguin Classics », 2006 [2004], p. 426. Plusieurs critiques féministes, plus près de l'adaptation disnéenne du conte que du texte d'Andersen, ont fait le pari de comparer les deux œuvres, sans

de revendiquer l'œuvre d'Andersen, la correspondance du *digter* laissant croire qu'il aurait entretenue des relations amoureuses avec divers hommes de son entourage. *La Petite Sirène*, tout particulièrement, semble avoir retenu l'attention de la critique gaie; le récit de la petite sirène mélancolique et de son amour muet ayant été généralement perçu comme la mise en récit des sentiments d'Andersen qui, si l'on en croit certains biographes, lorsqu'il rédigeait le conte, fuyait le mariage de l'homme qu'il aimait⁴. Ces critiques, si elles ont le mérite de jeter une lumière alternative sur la sexualité d'Andersen qui, encore aujourd'hui nous dit Dag Heede⁵, fait l'objet de vifs débats, sont à notre sens trop biographiques, et font, comme l'a fait la critique féministe, souvent abstraction de la généalogie du récit d'Andersen, de même qu'elles simplifient souvent le désir de la protagoniste et n'envisagent pas comment il peut dépasser les limites du désir homosexuel. Plus récemment, Marc Auchet a proposé, en regroupant une série d'études sur la « littérature » d'Andersen, d'explorer la « modernité » de l'œuvre et de remettre de l'avant sa qualité littéraire, qui selon Auchet aurait pâti de la réputation du *digter* comme d'un auteur « pour enfant⁶ ». Si nous saluons le geste d'Auchet et si nous reconnaissons la richesse des textes qu'il met de l'avant, nous pensons qu'il est essentiel de prendre en compte l'apport qu'a eu la vie du *digter* sur son œuvre, sans pour autant mettre de côté la subtilité de la plume d'Andersen, de même que le travail de réécriture assidue qu'il faisait subir à ses textes. C'est que l'œuvre d'Andersen est éminemment biographique : le *digter*, dans ce que nous connaissons de sa correspondance, redit encore et encore comment l'inspiration de ses contes lui vient de sa vie quotidienne, et comment ses personnages lui sont chers; il déclare allègrement souffrir avec eux ou vouloir leur offrir un destin plus enviable. On se rappellera, de plus, le plaisir évident que prend Andersen à romancer sa propre vie, lui qui a publié trois autobiographies, chacune plus fantasque que la précédente.

toutefois s'interroger sur sa généalogie. Voir, par exemple : Bonnie. J. Leadbetter et Gloria Lodato Wilson, « Flipping their Fins for a Place to Stand : 19th- and 20th- Century Mermaids », *Youth and Society*, vol. XXIV, no 4, 1993, pp. 466-486; Jaelyn Neuffer, *Part of Man's World : A Modern Feminist and Musical Perspective on The Little Mermaid*, thèse de doctorat, Long Beach, California State University, 2019, 29 f.

⁴ Voir, par exemple : Sacha Coward, « Hans Christian Andersen », *The Queer Bible*, 2019 ; R. W. Meyers, « *The Little Mermaid* : Hans Christian Andersen's Feminine Identification », *Journal of Psychoanalytic Studies*, vol. III, n° 2, 2001, pp. 149-159; Jackie Wullschlager, *Hans Christian Andersen. The Life of a Storyteller*, Londres, Penguin Books, 2000, 505 p.

⁵ Dag Heede, « Notes on a Scandal : Reflections on Queering a National Icon », dans *Feminism and Psychology*, vol. XVIII, no. 3, 2008, p. 410-416, en ligne : <https://doi.org/10.1177/095935350892097>.

⁶ Marc Auchet (dir.), *(re)Lire Andersen. Modernité de l'œuvre*, Paris, Éditions Klincksieck, coll. « Circare », 2007, 357 p.

Si la vie complexe d'Andersen, conséquemment, continue d'attirer l'attention de la critique sur ses écrits, et sur *La Petite Sirène* en particulier, il demeure que la critique queer⁷ tarde à s'emparer de l'œuvre du *digter*. Or, nous pensons que les contes d'Andersen, et au premier chef celui de *La Petite Sirène*, se prêtent bien à une lecture queer, puisqu'ils positionnent – *La Petite Sirène* plus que tout autre – le corps « autre », habité d'un désir queer, comme une chose éminemment politique et complexe. Car la théorie queer, après tout, nous informe de la complexité des corps, de même qu'elle nous invite à voir de qu'elle manière le monde dans lequel nous vivons est une structure soumise à un langage dominant. De même, le travail des penseurs queer a révélé la violence qui sous-tend la culture hétéronormative et par quel travail d'exclusion et d'écrasement elle arrive à se positionner comme normale, originelle. Or l'œuvre d'Andersen se construit à partir du point de vue de l'opprimé, du laissé pour compte, du « petit rien », pour emprunter les mots de François Flahaut⁸. Reprenant un motif millénaire, ou dramatisant le quotidien, Andersen insère, dans des récits un sujet « hors-norme » et entreprend de redire le monde du point de vue de ce sujet. Ainsi, le récit de *La Petite Sirène*, qu'Andersen emprunte à l'imagerie classique et romantique, est très préoccupé par les corps anormaux et/ou indésirables, plutôt que d'être uniquement concerné par une séduction mortifère et tragique qu'on associe généralement aux esprits aquatiques. Andersen, né pauvre et affligé par sa physionomie disgracieuse, semble refuser d'appréhender le monde du point de vue des privilégiés, préférant montrer comment le babillage, la « société » des fortunés repose sur un acte de naturalisation qui, à travers sa répétition, vise à séparer les individus qui activent ce discours de ceux qui le subissent. Et ce, alors même que le *digter*, de l'avis des biographes, recherchait assidument le voisinage des mondains de son époque. *La Petite Sirène* exprime bien l'ambivalence du point de vue d'Andersen, qui traduit la relation d'interdépendance complexe des sujets queer à la sexualité hétéronormative. Enfin, *La Petite Sirène* est aussi un bel exemple de récit queer en ce que le texte met en scène un désir interdit, et de ce qu'il inscrit cet

⁷ Nous distinguons la critique gaie et la critique queer de ce que la première cherche surtout à revendiquer, à mettre en lumière et à revaloriser, bien souvent par la naturalisation, les désirs et les modes de vie homosexuelles. La seconde, si elle recoupe en plusieurs endroits la première, « re sur la base d'un dé », comme le dirait Sam Bourcier (Sam Bourcier, *Queer Zones. La trilogie*, Paris, Éditions Amsterdam, 2021, 777 p., p. 12) : rénovant, dénaturisant le naturel, la théorie queer explore ces « bouquets de pointes de déterritorialisation et de subjectivations proliférantes, transversales » (*Idem.*) qui existent en marge et à l'intérieur même de la société hétéronormative. C'est dire, de même, que la théorie queer accorde plus de place aux questions d'identité, de corporalité, de subjection et de normativité qui informent le présent mémoire.

⁸ François Flahaut, « *Tirer partie d'un rien. La valeur de ce qui est sans valeur* », dans Marc Auchet (dir), *(re)Lire Andersen. Modernité de l'œuvre*. pp. 61-79.

interdit dans le corps, ou plutôt, puisqu'il fait passer cet interdit à travers le corps, interrogeant par le fait même la possibilité d'une réalisation du désir queer.

Notre premier chapitre aura pour sujet les textes « siréniens » qui précèdent celui d'Andersen, et visera à retracer la généalogie de la petite sirène d'Andersen. Le motif autour duquel le *digter* construit son texte est un motif très ancien, vastement répandu à travers le monde, qui participe depuis très longtemps à la culture littéraire européenne. En comparant le récit d'Andersen à d'autres textes plus anciens, nous voulons montrer comment le texte d'Andersen peut être lu comme un geste d'adaptation queer. Nous pensons en effet que la force du récit réside dans le fait qu'Andersen entend y dépasser les limites (hétéronormatives) du récit sirénien tel qu'il s'écrit à son époque afin d'en proposer une version plus queer⁹. Nous examinerons d'abord comment la sirène s'incarne dans l'horizon du conte, à travers l'œuvre des frères Grimm, de Madame d'Aulnoy de Giovan Francesco Straparola et de Franz Xaver Von Schönwerth, et comment le texte d'Andersen se construit différemment de ceux-ci. Nous verrons ensuite comment, plus près d'Andersen, le romantisme s'est emparé du motif de la sirène; la lecture de l'*Ondine* de Friedrich de la Motte-Fouqué, qui connut lui aussi un vif succès à travers l'Europe romantique du XIX^e siècle, et dont l'influence sur le récit d'Andersen est attestée par la correspondance de ce dernier, servira à montrer que *La Petite Sirène* dépasse les codes du romantisme, tout comme il dépassait les limites du conte. Il apparaît, à la lecture de ces divers textes siréniens, qui traversent les genres littéraires, qu'Andersen est le premier à s'être intéressé de près au particulier du corps sirénien et à sa queeritude inhérente : le corps des sirènes, chez Andersen, n'est plus seulement un symbole de désir ou de sexualité débridée, ou encore un simple objet de peur. C'est plutôt un objet queer et

⁹ Précisons que si le terme queer n'avait pas le même usage à l'époque d'Andersen que celui que nous lui connaissons aujourd'hui, et dans le sens que nous l'utilisons dans le présent mémoire, nous pensons qu'il n'est pas strictement anachronique de l'appliquer à la pensée du *digter* qui, de l'avis des chercheurs, biographes, etc., entendait bien révolutionner la littérature de son époque en opposant à la littérature dominante sa manière *personnelle* d'écrire. Ainsi, nous pensons que le queer tel que nous l'entendons aujourd'hui existait bel et bien dans l'imaginaire d'Andersen, ainsi que dans l'esprit de certains autres auteurs à l'étude, bien qu'il y demeurât innomé, en attente d'un langage qui permettrait de l'exprimer ouvertement. Dès lors, pour éviter d'alourdir le texte, nous utiliserons le terme en faisant fi de ces contraintes temporelles. Si nous reconnaissons que cette façon de faire a quelque chose d'inorthodoxe, nous pensons qu'elle a sa place dans un mémoire queer comme le nôtre, qui s'abreuve à une lecture éminemment personnelle et queer de l'œuvre d'Andersen.

monstrueux, dans le sens où l'entend Paul B. Preciado¹⁰, à partir duquel le corps humain est valorisé et placé en idéal. De même, le corps sirénien queer d'Andersen diffère des corps siréniens précédents parce qu'il est le théâtre d'un désir queer complexe; alors même que la sirène d'Andersen déclare vouloir participer au paradis chrétien, le texte nous montre le rapport trouble qu'elle entretient avec ce désir, et comment ce désir entre en conflit avec son corps, puisqu'il doit passer par un objet interdit. Au terme de ce premier chapitre, il apparaîtra que le texte d'Andersen représente bel et bien un tournant queer dans l'imaginaire sirénien collectif.

Nous examinerons ensuite, dans le deuxième chapitre, comment ce tournant demeure actif à travers les adaptations subséquentes du récit, ainsi que dans les diverses œuvres qui s'en sont inspirées. Nous proposons en effet que, depuis la parution de *La Petite Sirène*, l'imaginaire collectif travaille à partir d'Andersen, et que la figure de la sirène, et ce même dans ses incarnations les plus *mainstream*, demeure queer. De manière concrète, nous examinerons comment l'adaptation du conte par les studios Disney en 1987, à l'instar d'autres adaptations-phares du conte, continue le geste d'adaptation queer d'Andersen. Les textes qui suivent le récit d'Andersen, en effet, semblent tous postuler le corps sirénien comme un objet queer, en insistant sur son caractère biforme et sur le désir, non-conforme à la société hétéronormative, qui l'habite. Une lecture attentive du scénario rédigé par Jonh Musker, Ron Clements et Howard Ashman révèle en effet que cette œuvre, bien loin d'évacuer la queeritude du corps sirénien, continue de l'interroger à l'aune des préoccupations de l'époque. La mise en dialogue des deux œuvres mettra en lumière la queeritude du geste d'adaptation posé par Andersen, en montrant que ce geste, à l'image de la fin du récit de 1837, est un geste d'ouverture queer, un geste tourné vers l'avenir, et qui, inscrivant l'adaptation au cœur du texte, assure la pertinence de celui-ci, et ce malgré les presque 200 ans qui nous séparent de sa première publication.

Nous terminerons notre étude en examinant de plus près les stratégies qu'utilise Andersen pour queeriser sa sirène. Nous verrons, ce faisant, que le texte dit, avant l'heure et dans les mots de son époque, plusieurs des interrogations qu'ont récemment posés certains théoriciens queer. Nous montrerons notamment comment le texte d'Andersen positionne sa petite sirène comme l'« autre »

¹⁰ « Le monstre est celui qui vit en transition. Celui dont le visage, le corps et les pratiques ne peuvent encore être considérés comme vrais dans un régime de savoir et de pouvoir déterminés. », Paul B. Preciado, *Je suis un monstre qui vous parle. Rapport pour une académie de psychanalystes*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 2020, p. 49.

de l'humain, et comment elle se distingue tout autant des autres ondins. Ce faisant, nous révélerons comment le texte construit une série de placards et d'oppositions binaires qui contribuent à singulariser la petite sirène et à l'enfermer dans un « secret de polichinelle ». Nous dirons aussi de quelle manière *La Petite Sirène* postule, via le lexique des arts performatif, une performance de l'humain qui s'apparente à une performance de genre. Nous évoquerons ensuite comment le texte d'Andersen, en interrogeant la relation du sujet au langage et l'émergence dudit sujet *dans* ce même langage, peut être lu comme une phénoménologie queer. Nous montrerons au passage comment le texte interroge certaines figures-phares de l'imaginaire queer, plus précisément celle de l'inverti. Nous dirons de même comment le texte évoque l'imaginaire du corps trans monstrueux. Enfin, nous dirons comment le sujet que met en scène Andersen dépasse le seul horizon sexuel des identités queer.

Au terme de notre étude, nous espérons montrer que le texte d'Andersen conserve son actualité de parce que le *digter* y fait le pari, à l'opposé de certains de ses contemporains et prédécesseurs, d'interroger la queeritude inhérente au corps sirénien. Ce faisant, nous pensons qu'Andersen parvient non seulement à mettre en mots certaines de ses interrogations face à sa propre personne, mais aussi qu'il invite ses lecteurs queer à s'identifier à sa petite sirène, pour laquelle il entend construire une fin plus positive que celle que lui avaient jusqu'à alors réservé la littérature et le légendaire européen. Ce faisant, le *digter* permet aux sujets queer de repenser leur place dans la littérature et, par le fait même, dans la société.

CHAPITRE 1

GÉNÉALOGIE DE LA SIRÈNE ANDERSÉNIENNE

Dans son texte « La sirène aux frontières de l'infini¹¹ », François Flahaut démontre comment *La Petite sirène* d'Andersen représente un moment-clé dans la représentation historique des sirènes dans la littérature. Selon Flahaut, Andersen, dans ce texte, entreprend de christianiser définitivement la sirène, aboutissant un processus qu'avaient entamé avant lui les auteurs du courant romantique en Europe : « il y a séduction fatale, comme dans toutes les histoires de sirène, mais cette fois l'attraction s'inverse : c'est la sirène qui est séduite par le jeune homme¹² ». Suivant cela, Flahaut propose toutefois que la sirène d'Andersen « connaît une véritable conversion : elle appartenait à un folklore païen, Andersen en fera une icône du christianisme romantique¹³ ». Si nous sommes d'accord pour dire que *La Petite Sirène* participe du mythe romantico-chrétien en vogue dans l'Europe du XIX^e siècle, nous arguerons, à l'instar de Marc Auchet, que la pensée d'Andersen, et sa pratique du conte, peuvent être envisagée comme *modernes* : c'est-à-dire qu'elles envisagent de dépasser une certaine logique romantico-chrétienne, particulièrement conservatrice dans le Danemark d'Andersen, pour offrir une littérature nouvelle. Plus encore, nous montrerons que la poétique d'Andersen telle qu'elle prend forme dans *La Petite Sirène* peut être envisagée comme une queerisation tant du conte littéraire que du romantisme. Par cela, nous proposons que la transformation par Andersen du récit sirénien peut être envisagée comme un acte politique qui a pour objet la valorisation des corps autres. Dans le présent chapitre, nous examinerons certaines des incarnations littéraires les plus connues de la sirène, du conte folklorique¹⁴ tel que le pratiquaient, par exemple, les frères Grimm, jusqu'à la nouvelle romantique *Ondine* de Friedrich de la Motte-Fouqué. La critique andersénienne a bien montré comment les contes et les histoires du *digter* danois puisent abondamment aux codes littéraires du conte – tant du conte oral que du conte écrit – et du romantisme. En comparant l'usage que font ces différents genres littéraires de

¹¹ François Flahaut, « La sirène aux frontières de l'infini », *Actes 2 deux*, n. p., en ligne : <https://www.acte2deux.org/francois-flahaut-sirene-aux-frontieres-de-linfini/>. (page consultée le 11 septembre 2024). Flahaut exprime aussi dans son texte l'idée que la sirène, de tout temps, entretient un rapport trouble à l'infini du fait de son corps particulier et de son absence d'âme. Nous verrons, lorsque nous examinerons plus loin la postérité du texte d'Andersen, comment celle-ci bâtit exponentiellement sur cette particularité.

¹² *Idem.*

¹³ *Idem.* Nous soulignons

¹⁴ Sur la question de classification, voir Jeanne Demers et Lise Gauvin, « Le conte écrit, une forme savante », *Études françaises*, vol. 12, nos 1-2, 1976, p. 3-24.

l'image de la sirène à celui qu'en fait le texte d'Andersen, nous montrerons qu'avant la publication de *La Petite Sirène* la figure de la sirène balançait entre deux pôles, le premier se rapprochant des sorcières en tout genre, dangereuses pourvoyeuses de dons magiques, et le second évoquant celui de la mariée-fée en manque d'âme, plus bénigne bien qu'elle demeure intrigante et païenne. Au terme de cette topographie, nous arguerons que *La Petite sirène*, en distillant dans son texte des idées « modernes » et en mettant de l'avant ce que la sirène possède de queer, dépasse un simple « aboutissement » du romantisme chrétien, et qu'à ce titre, le texte d'Andersen, en introduisant dans un schéma bien connu des notions jusqu'alors inexplorées, peut être lu comme le « pied qui avance dans le vide en indiquant la voie vers un autre monde¹⁵ » auquel Preciado compare les existences trans et queer.

1.1 La sirène dans les contes pré-anderséniens

En observant l'œuvre de collecteurs et d'auteurs tels que les frères Grimm, Madame d'Aulnoy, Giovan Francesco Straparola ou encore Franz Xaver Von Schönwerth, dont le travail a été récemment remis de l'avant par la chercheuse Erika Eichenseer, on remarque que la sirène traverse le paysage des contes de manière oblique, en s'opposant aux héros et aux héroïnes ou en leur apportant son support sans jamais faire office d'héroïne elle-même. De récit en récit, la sirène est toujours adversaire ou adjuvante, le rôle d'héroïne lui étant refusé à chaque détour. Il semblerait, à la lecture des œuvres tout juste citées, que les premiers collecteurs et auteurs de contes ont peiné à dépasser l'image des sirènes laissées par Homère.

Paru dans le premier volume de *The Pleasant Nights*, le récit de Straparola « Fortunio and the Siren¹⁶ » dépeint la sirène comme une dangereuse séductrice, comme une enchantresse cupide dont les prisonniers ne peuvent être rachetés qu'à coups de fruits d'or, d'argent et d'airain. Ce conte, qui emprunte à la tradition orale grecque¹⁷, décrit comment le héros Fortunio succombe aux

¹⁵ Paul B. Preciado, *Je suis un monstre qui vous parle...*, p. 48.

¹⁶ « Fortunio and the Siren », dans *The Penguin Book of Mermaids*, Christina Bacchilega et Marie Alohani Brown (dir.), New York, Penguin Books, coll. « Penguin Classics », 2019, p. 89-100.

¹⁷ « As the earliest known printed version of this tale, "Fortunio and the Siren" offers an entry point into thinking about mermaids in the European literary and fairy-tale tradition. Versions of "The Mermaid in the pond", Fortunio's tale type, were later collected from oral tradition in Europe in the nineteenth century, and we also find literary adaptations in French and German ». Christina Bacchilega et Marie Alohani Brown (dir.), *The Penguin Book of Mermaids*, p. 89.

charmes d'une sirène qui l'endort grâce à son chant magique et l'entraîne sous les flots. Par chance, la fidèle Doralice, l'épouse du héros, déjoue le sortilège de la sirène en jouant sur la cupidité de celle-ci; en échange de trois pommes d'airain, d'argent et d'or, la sirène montrera à Doralice « [her] husband up to his breast », « down to his knees » et enfin « in his entirety ». Il n'en faut pas plus pour que Fortunio « as soon as [he] felt that he was above the surface of the water and resting free on the back of the siren [...] transformed into an eagle and he flew to the mast of [Doralice's] ship¹⁸ ». La sirène de Straparola, tout comme sa participation au récit, malgré le titre de celui-ci, est plutôt anecdotique¹⁹; la sirène demeure générique, ses seuls attributs étant sa cupidité et le pouvoir séducteur de son chant.

De même, la sirène fait plusieurs apparitions de ce genre au travers des contes recueillis par Von Schönwerth. On la retrouve dans plusieurs des récits réunis par Erika Eichenseer dans *The Turnip Princess and Other Newly Discovered Fairy Tales*. Néanmoins, que ce soit dans « The Red Silk Ribbon », « Twelve Brides », « The Howling of the Wind », « The Belt and the Necklace », « Drunk with Love », « Anna Malaya » ou dans « In the Jaws of the Merman²⁰ » les sirènes de Von Schönwerth n'offrent guère plus que leur cousine italienne ne le faisait dans le récit de Straparola. Von Schönwerth, qui se positionnait en collecteur plutôt qu'en auteur des récits qui lui sont attribués, reste, comme le feront aussi les frères Grimm, près du rôle traditionnel attribué à la sirène et ne semble guère intéressé à explorer son potentiel queer, associant à chaque fois la femmepoisson à des idées classiques de séduction et de tromperie féminine. Le fait est peut-être que Von Schönwerth, mû comme les frères Grimm par une volonté de conserver un patrimoine national, n'avait pas, au contraire d'Andersen, l'ambition de créer une littérature nouvelle et plus en phase avec sa propre sensibilité « moderne ». Pour un collecteur comme Von Schönwerth, dont les textes se veulent un reflet des histoires que se racontaient les « gens du peuple », il faut que la sirène, fière représentante des forces surnaturelles qui auraient habité à une époque la nature sauvage,

L'ouvrage de Bacchilega et d'Alohalani Brown transcrit notamment une version orale antérieure au récit de Straparola et l'attribue à la tradition orale grecque. Voir « The Mermaid », dans *Ibid.*, p. 66-72.

¹⁸ « Fortunio and the Siren », *Ibid.*, p. 99-100.

¹⁹ La joute qui oppose Doralice et la sirène n'est qu'un bref épisode dans le récit de Straparola. Avant d'être enlevé par la sirène, Fortunio a plusieurs aventures extraordinaires qui lui permettront, entre autres, de se métamorphoser en aigle et d'échapper à sa prison.

²⁰ Franz Xaver Von Schönwerth, *The Turnip Princess and Other Newly Discovered Fairy Tales*, Penguin Book, Penguin Classics, 2015, pp. 116-120, 121-123, 124-125, 130-131, 132-133, 135-139 et 140, respectivement. Les contes de Von Schönwerth, en ce qui a trait à la figure de la sirène, reprennent le schéma introduit par Straparola et/ou puise à la légende des mariées féériques, telle que la fée Mélusine ou les femmes-cygnés de la mythologie nordique, deux thèmes qu'abandonnera presque entièrement Andersen dans *La Petite Sirène*.

conserve tout le dangereux mystère qu'on lui avait toujours reconnu. D'expliquer en détail ses charmes ou les modalités spécifiques de ses transformations, comme le fera Andersen, n'aurait fait qu'accorder une trop grande place à une sensibilité particulière et potentiellement queer pour laquelle la tradition n'offre que peu de place. En introduction au récit « The Red Silk Ribbon », Von Schönwerth insère même la mise en garde suivante, comme pour mieux asseoir ses sirènes dans cette tradition :

Mermaids are highly evolved female creatures that dwell in the water but are not restricted to living there. They are able to take on human form partially or entirely and to become radiantly beautiful women. They long for the love of handsome men and lure them down to the watery depths, or they go on land and spend time with them there. Mermaids seek youth, beauty and a long life through the love of mortals²¹.

Leurs apparitions au travers des différents récits de Von Schönwerth suivent cette description, et confirme l'affirmation de Bacchilega et d'Alohalani Brown qui signalaient, dans *The Penguin Book of Mermaids*, la popularité du récit qui avait inspiré le texte de Straparola. D'un récit à l'autre, la sirène ne peut que s'interposer entre les amants et tromper les beaux jeunes gens en masquant sa vraie nature, et la dualité de son corps est effacée sous la beauté de ses attributs humains.

À la sirène de Straparola et de Von Schönwerth, les frères Grimm vont préférer la nixe, sa cousine des lacs et des rivières, et vont effacer encore plus efficacement sa physionomie monstrueuse. Les Grimm ne semblent toutefois pas plus friands des charmes aquatiques du personnage que leurs prédécesseurs; dans le vaste corpus des contes recueillis par les anthropologues allemands, la nixe-sirène n'apparaît que dans deux contes, à savoir le très bref « The Water Nixie » et le « The Nix of the Millpond²² », plus travaillé que le premier, et qui suit la même structure qu'empruntent Von Schönwerth et Straparola dans « Fortunio and the Siren » et dans « The Red Silk Ribbon », par exemple.

« The Water Nixie » détonne des autres contes recueillis par les frères Grimm parce qu'il abandonne presque entièrement la sensualité de la sirène. Plutôt, on y retrouve une Nixe qui hante

²¹ *Ibid.*, p. 116.

²² The Brothers Grimm, *Grimm's Complete Fairy Tales*, translation by Margaret Hunt, San Diego, Canterbury Classics/Baker & Taylor Publishing Group, 2011, p. 283 et p. 581-584, respectivement. Les deux contes ne figurant généralement pas dans les éditions non-exhaustives des contes, nous avons choisi, plutôt que de nous reposer sur les diverses traductions que l'on peut trouver en ligne, et dont la rigueur demeure variable, de citer la traduction qu'en fait Margaret Hunt pour Canterbury Classics, que l'on retrouve aisément en librairie. De même, si le second texte figure dans l'ouvrage de Bacchilega de Alohalani Brown, les auteures ne cite pas « The Water Nixie », d'où notre choix d'utiliser, pour les deux textes, la traduction de Hunt.

le fond d'un puit en attendant qu'y tombe quelque enfant insouciant. Nullement enchaînée à l'élément liquide qui confine la femme-poisson, cette nixe abandonne volontiers son puit, notamment pour aller à l'église le dimanche. Le seul vestige de sa « sirénité » se lit dans le fait qu'un frère et une sœur qu'elle a fait prisonniers vont lancer successivement, pour échapper à sa poursuite, une brosse à cheveux, un peigne et un miroir. Si on peut inférer que la Nixe demeure sujette à la vanité et de là lui imputer tous les atouts de la séduction, le texte ne fait mention directe ni de l'un ni de l'autre, préconisant plutôt son instinct prédateur ou sa force physique, ce qui nous invite à l'imaginer comme une puissante ogresse. On pourrait sans doute attribuer ce renversement au fait que le texte évacue la présence des adultes et doit, par conséquent, déssexualiser le désir de la sirène. Nous arguerons toutefois qu'il demeure quelque chose de cette dévoreuse d'enfants dans sa seconde, cette « Nix of the Millpond », et ce, même si celle-ci se trouve forcée d'attendre, avant d'emporter dans les flots l'enfant qu'elle a marchandé, que celui-ci ait atteint la majorité.

Plus long que son prédécesseur, ce deuxième conte met en scène une sirène d'eau douce qui habite un étang jouxtant un moulin. La nixe apparaît un jour au meunier, qui, sa fortune allant déclinant, est venu épancher sa peine sur la berge du lac. Charmante et douce, la nixe invite l'homme à lui confier ses tourments et propose d'assurer sa prospérité, moyennant qu'il lui fasse cadeau du « young thing which has just been born in your house²³ ». Le meunier, pensant qu'il ne peut s'agir que d'une bête insignifiante, « a young puppy or kitten²⁴ », accepte le marché que lui propose la sirène, et celle-ci disparaît dans les flots. Le meunier réalise bien vite son erreur, alors qu'une servante accourt lui annoncer que sa femme vient tout juste de donner naissance à un fils. Le texte reprend ensuite, en les bonifiant, certains des éléments qu'introduisait le texte de Straparola; le fils du meunier, devenu adulte, succombe par mégarde à la nixe et est emporté sous l'eau de l'étang. Sa femme entreprend alors de recouvrer sa liberté en tentant la fée des eaux avec trois objets précieux, ici un peigne, une flute et un rouet, tous d'or pur et que lui a remis en rêve une gentille vieille qui habite une cabane « on a green meadow, gay with flowers of every colors [...] between great masses of rock, thorns and briars²⁵ ».

²³ *Ibid.*, p. 581.

²⁴ *Idem.*

²⁵ *Ibid.*, p. 583.

La sirène-nixe, chez les Grimm, abandonne donc une partie de sa sensualité au profit d'une valorisation de son appétit dérangeant, s'éloignant encore un peu plus du corps queer qu'explore Andersen. Chez les frères Grimm, ce ne sont plus d'avenants jeunes hommes qu'elle souhaite attirer à elle, mais des enfants insouciantes, garçons ou filles confondus. En cela, les frères Grimm rapprochent d'encore plus près la sirène de ses consœurs plus effrayantes, sorcières, ogresses ou dragonnes. Précisons que si la nixe du moulin, lorsqu'elle se présente au meunier, prend la forme d'une femme sublime et désirable, assez belle pour faire oublier à ce dernier la peur panique qu'inspire son apparition, et a soin de converser d'un ton doux et caressant²⁶, lorsqu'elle émerge du lac pour entraîner le fils qui lui avait été promis, elle ne s'embarrasse pas de tels artifices, et le texte la décrit plutôt comme suit : « Scarcely, however, had he dipped [his hands] in [the pond] that the nix ascended, smilingly wound her dripping arms around him, and drew him quickly down under the waves, which closed over him²⁷. » Enfin, lorsque la nixe est confrontée à la femme du chasseur, elle ne prend même plus forme humaine, et ne se manifeste que sous la forme de vagues, de bouillonnements.

Si les sirènes des contes folkloriques²⁸ de Straparola, de Von Schönwerth et des frères Grimm conservent toutes le caractère inquiétant des femmes-oiseaux qui tentaient Ulysse, on retrouve chez Madame d'Aulnoy une sirène plus bénigne, même si elle ne perd rien de son pouvoir séducteur et de sa vanité. Dans « Le Nain Jaune », on peut lire comment : « [Un roi] aperçut une femme d'une beauté extraordinaire : son corps n'était couvert que par ses longs cheveux, qui

²⁶ « As [the miller] was stepping over the mill dam the first sunbeam was just breaking forth, and he heard a rippling sound in the pond. He turned round and perceived a beautiful woman, rising slowly out of the water. Her long hair, which she was holding off her shoulders with her soft hands, fell down on both sides, and covered her white body. He soon saw she was the Nix of the millpond, and in his fright did not know whether he should run away or stay where he was. » *Ibid.*, p. 581.

²⁷ *Ibid.*, p. 582. La traduction de Margaret Hunter à ici quelque chose d'édulcoré, alors qu'une autre, de Jack Zipes, dépeint une scène plus effrayante, et va même jusqu'à inspirer un certain dégoût en décrivant une nixe ricaneuse et moite : « the nixie rose up and embraced him laughingly with her *sopping wet* arms. Then she *dragged* him into the water *so quickly that only the clapping of the waves above him could be heard* ». Christina Bacchilega et Marie Alohani Brown, *The Penguin Book of Mermaids*, p. 52. Nous soulignons.

²⁸ Ainsi que sont généralement désignés certains textes, qui se veulent plus près de leurs sources orales, dans le but de les distinguer des contes écrits ou contes littéraires, comme ceux d'Andersen ou de Madame d'Aulnoy, qui exhibent plus ouvertement le travail de leur signataire. Jeanne Demers et Lise Gauvin, toutefois, nous mettent en garde contre cette distinction, disant que «[d]ès qu'elle prend contact avec l'écrit, la tradition orale ne peut éviter ce travail de modification/suppression/addition que lui font subir ceux qui la recueillent. Il est inévitable qu'elle devienne, à des degrés variables, objet d'adaptation. » Jeanne Demers et Lise Gauvin, « Le conte écrit, une forme savante », p. 8. D'autant plus que plusieurs des « contes et histoires » d'Andersen – de l'aveu du *digter* – se réclament fortement de leur héritage « folklorique ».

doucement agités des zéphyr, flottaient sur l'onde. Elle tenait un miroir dans l'une de ses mains, et un peigne dans l'autre, une longue queue de poisson avec des nageoires terminait son corps²⁹ ». Dans ce conte, paru en 1697, la sirène vient en aide à un roi séparé de sa bien-aimée et qui a été fait prisonnier par une méchante fée. Gardienne de l'amour sincère, la sirène de Madame d'Aulnoy réunit à la fin du conte les amants terrassés par le Nain Jaune en leur donnant la forme de deux palmiers qui, mus d'« un amour fidèle l'un pour l'autre [se] caressent de leur branches entrelacées³⁰ ». Fée plutôt que sorcière, la sirène de Madame d'Aulnoy ne livre rien des troubles qui pourrait l'habiter et continue de faire office d'anecdote. Peut-être parce que Madame d'Aulnoy n'avait pas l'ambition, commune à Von Schönwerth et aux frères Grimm, de recenser un catalogue national de conte, mais plutôt de proposer des histoires inédites et écrites dans le style précieux qu'appréciaient ses contemporains, la conteuse parvient à s'écarter un peu de l'archétype néfaste qui colle aux écailles de la sirène. Il demeure qu'on serait malaisé d'affirmer que la conteuse s'intéresse de près aux particularités queer du corps sirénien. Ainsi, la lecture des contes de Straparola, de Madame d'Aulnoy, de Von Schönwerth et de ceux, plus connus, des frères Grimm, révèle que dans l'art du conte, la sirène, si elle sait se montrer bienveillante, diffère peu de la sorcière, de la fée ou même du loup affamé, et qu'elle n'est jamais, avant qu'Andersen ne s'en saisisse, élevée au rang d'héroïne, et encore moins d'héroïne queer.

1.2 La sirène des romantiques

En parallèle à la tradition du conte, une vaste littérature, allant du théâtre au roman en passant par le ballet et l'opéra, a fait de la sirène une égérie du romantisme en Europe. Andersen d'ailleurs n'a pas échappé à cet engouement : avant de publier *La Petite Sirène*, le *digter* avait déjà tenter de trouver le succès à l'aide d'une pièce de théâtre intitulée *Agnès et l'Ondin*. Si l'on ne connaît pas de traduction française ou anglaise de ce texte, on sait qu'il s'inspirait d'une légende populaire au Danemark: une femme – Agnès – rencontre un jour un homme très séduisant aux alentours d'un étang et en tombe amoureuse. L'homme se révèle alors être un ondin et propose à la jeune femme de se joindre à lui et de partager sa vie sous-marine. Agnès accepte, laissant derrière elle terre, mari et enfants. Les années passent et la jeune femme met au monde plusieurs enfants-

²⁹ Madame d'Aulnoy, *Contes de fées*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 2008, p. 231-232.

³⁰*Ibid.*, p. 238.

ondins, jusqu'à ce qu'un jour, le son des cloches d'une église lui rappelle sa vie d'avant et la convainc de visiter la terre. Puis, selon les versions, la jeune femme abandonne définitivement l'ondin et les enfants qu'elle lui a donnés ou lui revient, satisfaite de sa nouvelle vie. L'importance de ce texte dans l'œuvre d'Andersen est mise de l'avant par Régis Boyer dans l'appareil de notes qui accompagne les *Œuvres* d'Andersen parues aux éditions de la Pléiade, et le peu d'années qui sépare la mise en scène d'*Agnès* et la publication de *La Petite Sirène* montre bien l'importance des sirènes dans l'imaginaire du *digter*. C'est toutefois une autre œuvre qui, forte d'un vif succès remporté en Europe³¹, va servir de contrepoint à *La Petite Sirène* d'Andersen et qui viendra cristalliser l'image de la sirène romantique dans l'Europe du XIX^e siècle.

S'inspirant du motif populaire que résumait Von Schönwerth en ouverture de son « The Red Silk Ribbon », Friedrich de la Motte-Fouqué, en 1811, publie la nouvelle *Ondine* qui retrace « the story of the Knight Huldbrand of Ringstetten and of Undine, telling how the Knight wedded with a water-sprite, and what chanced therefrom : and how the Knight died and was buried : and how Undine returned to her element beneath the Mediterranean Sea³² ». La nouvelle de la Motte-Fouqué, qui joint la science du médecin-philosophe Paracelse³³ et le légendaire allemand à certaines des réflexions centrales du romantisme – à savoir la dramatisation de l'individu, l'éloge de la sensibilité et du sublime, ainsi que le culte d'une nature personnifiée –, de même que certains de ses paysages les plus emblématiques – les lieux hantés, les châteaux en ruines, les hautes montagnes et les forêts impénétrables, toute la panoplie de l'inquiétant. La Motte-Fouqué y raconte comment la nymphe Ondine est envoyée sur terre par son père, « un puissant prince des eaux de la Méditerranée – [qui voulait] que sa fille unique ait une âme, dût-elle pour cela endurer les multiples

³¹ Le journal *The Times* affirmait en 1843 que le livre de la Motte-Fouqué était « a book which, of all others, if you ask for it at a foreign library, you are sure to find engaged ». Susan Au, « The Shadow of Herself : Some Sources of Jules Perrot's *Ondine* », *Dante Chronicle*, vol. II, no 3, 2 juin 2008 [1978], p. 160, en ligne : <https://doi.org/10.1080/01472527808568730>. Plus près d'Andersen, *Ondine* a été adapté pour l'opéra par E.T.A. Hoffmann en 1816. Rappelons que l'œuvre d'Hoffmann a, selon plusieurs spécialistes, beaucoup influencé les contes d'Andersen. Qui plus est, la publication en 1837, l'année où est paru *La Petite Sirène*, d'une adaptation en vers d'*Ondine* par le poète russe Vasily Zhukovsky montre bien que le récit de Fouqué demeurait bien vivant dans l'imaginaire Européen à l'époque où Andersen rédigeait ses premiers contes.

³² Friedrich de la Motte-Fouqué, *Undine*, traduit de l'allemand par W. L. Courtney, Cookhill, Pook Press, 2010, p. 1. La traduction anglaise du texte établi par les éditions Pook Press résume ainsi le texte de la Motte-Fouqué. Ce passage n'est pas repris dans l'édition française de Payot et Rivages, citée plus bas, d'où que nous la donnons en anglais.

³³ *A Book on Nymphs, Sylphs, Pygmies, and Salamanders, and on the Other Spirits*, publié en 1566.

souffrances des êtres qui en sont dotés³⁴ ». Envoyée à un couple de pêcheur qui avaient perdu le jour même leur enfant nouveau-né, Ondine est marquée d'emblée du sceau de l'étrangeté, mouillée de la tête aux pieds et parée comme elle l'est de riches habits, un sourire tranquille sur les lèvres. De l'endroit d'où elle vient, rapporte le vieux pêcheur, l'enfant ne sait donner qu'un récit confus :

Je lui ai demandé qui étaient ses parents et comment elle était arrivée par ici. C'était une histoire curieuse et compliquée. Elle a dû naître dans une région lointaine, car cela fait quinze ans que nous vivons sous le même toit et je n'ai toujours pas réussi à savoir d'où elle vient; et puis il lui arrive de dire des choses tellement bizarres que nous finissons, nous autres, par nous demander si elle n'est pas tombée de la lune. Elle parle de châteaux d'or, de toits de cristal, et Dieu sait quoi encore. Ce qu'il y avait de plus clair dans tout ce qu'elle racontait, c'était qu'elle était partie avec sa mère faire un tour sur le lac, qu'elle était passée par-dessus bord, et qu'elle avait retrouvé ses esprits sous les arbres de cet agréable rivage où elle s'était sentie bien³⁵.

Curieusement, devant cette étrangeté, les pêcheurs, peu inquiets de la nature de l'enfant à leur porte, n'ont pour question que la suivante : « qui pouvait dire si elle avait été baptisée ou non³⁶ »? Si les contes, comme le laisse croire l'avertissement de Von Schönwerth, s'étaient préoccupés – de manière détournée, certes – de l'âme des sirènes, ou plutôt de leur absence d'âme, la nouvelle de la Motte-Fouqué, alimentée par les préoccupations des romantiques, prend à bras le corps ce manque et en fait le centre de sa nouvelle. La question que se pose le pêcheur, en apparence banale, sert de structure au récit, et la christianisation d'Ondine, son obtention d'une âme ainsi que les résultats désastreux de son union avec le chevalier Huldbrand serviront à la Motte-Fouqué à interroger les dogmes du christianisme et à y synchrétiser la logique romantique, dans un mouvement qui sera repris et poussé plus loin par Andersen.

Le passage de la sirène d'un rôle d'opposante-adjuvante à celui d'héroïne de roman est ce qui permet à la sirène de la Motte-Fouqué d'échapper, en partie du moins, à son statut d'éternelle séductrice. La forme du roman-nouvelle (*novella*), plus longue que celle du conte, offre l'occasion à la Motte-Fouqué, tout en restant relativement près de l'archétype et du mythe, d'explorer les motivations d'Ondine, qui demeure certainement séductrice et inquiétante, mais de façon plus bénigne et plus joyeuse. Les pouvoirs d'Ondine, lorsqu'ils se manifestent, sont en effet mis au service de ses parents adoptifs, du Chevalier Huldbrand, et même de Bertalda, sa rivale pour l'affection du chevalier, alors que ces derniers sont menacés tour à tour par les esprits des eaux et de la forêt, tous cousins de la sirène et peu enclins à croire à la constance des sentiments humains

³⁴ Friedrich de la Motte-Fouqué, *Ondine*, traduit de l'allemand par Nicolas Waquet, Paris, Éditions Payot et Rivages, coll. « Rivages poche Petite Bibliothèque », 2011, p. 95.

³⁵ *Ibid.*, p. 39-41.

³⁶ *Ibid.*, p. 41.

ou à l'importance de leur vie. Ainsi, Ondine calme la tempête qui menace d'emporter la cabane des pêcheurs et elle repousse son oncle Kühleborn, le maître du fleuve, lorsqu'il tente d'intenter à la vie d'Huldbrand, ou lorsqu'il cherche à convaincre Ondine de ne pas accompagner le chevalier hors de la forêt. Enfin, la fée des eaux sauve Huldbrand et Bertalda des ombres de la vallée noire, alors même qu'ils ont trahi sa confiance et son amour³⁷. Tout au long du récit se joue une opposition entre une Ondine païenne qui, dès lors qu'elle a obtenu une âme, se révèle une chrétienne exemplaire, alors même que les humains qui la côtoient peinent de plus en plus à exemplifier les vertus de générosité, d'altruisme et d'obéissance chères à la religion chrétienne. À l'exemple ce passage, où Ondine ramène à l'ordre Huldbrand et lui rappelle le respect qui est dû à un prêtre, et au dieu qu'il sert :

Ondine disposa sous les pieds de l'ecclésiastique le petit tabouret sur lequel elle avait l'habitude de s'asseoir à côté du chevalier. Elle prit soin du vieil homme avec beaucoup de grâce et de retenue. Huldbrand la taquina tout bas en la voyant s'affairer de la sorte, mais elle répondit avec le plus grand sérieux : « Cet homme est au service de Celui qui nous a tous créés; il ne faut pas plaisanter avec ça. »³⁸

Le texte de la Motte-Fouqué est plein de ce type d'oppositions entre Ondine et les humains – Ondine ira jusqu'à demander, frappée par la méchanceté de Bertalda « As-tu une âme; as-tu vraiment une âme, Bertalda?³⁹ » L'insistance de la Motte-Fouqué sur cette tension lui sert, outre à faire avancer l'intrigue et à instaurer un climat d'étrangeté, à réfléchir à la possibilité d'une rédemption des esprits païens, des ondines, gnomes, sylphes et autres salamandres, mais aussi des humains, de ces pêcheurs ordinaires. Elle lui sert aussi à montrer que la vision du christianisme mis de l'avant par plusieurs auteurs romantiques, desquels s'inspirera Andersen lorsqu'il composera sa *Petite Sirène*, nourrie comme elle l'est par la raison et par la sensibilité ainsi que par un rapport plus naïf à la nature, est supérieure à la religion punitive d'antan. Fille de pêcheurs, Ondine ne

³⁷ Le sauvetage d'Huldbrand et de Bertalda par Ondine est exemplaire du regard critique que pose la Motte-Fouqué sur l'opposition entre païen et croyant, alors qu'Ondine se fait colombe pour sauver les amants infidèles des ténèbres de la vallée noire, incarnation effrayante de la nature païenne : « C'est alors que résonna soudain dans ce vacarme la charmante voix d'Ondine. La lune se mit à briller entre les nuages et la jeune femme apparut sur les hauteurs du vallon. Elle tança, menaça les ondes, et la terrible vague disparut en maugréant avec force grommellements. Les eaux se mirent à s'écouler doucement à la lumière de la lune. On vit alors descendre Ondine telle une blanche colombe; elle empoigna ses deux amis sur le point de défaillir, les ramena avec elle en haut de la vallée, les déposa sur une fraîche pelouse et dissipa leur crainte. Elle aida ensuite Bertalda à monter sur la jument immaculée qu'elle avait elle-même amenée jusque-là et tous trois repartirent pour Ringstetten. ». *Ibid.*, p. 149. On notera au passage qu'à Ondine et à la vallée est accordée la possibilité d'une métamorphose chrétienne rédemptrice : la fée devient une blanche colombe et la vallée terrifiante est métamorphosée en jardin d'Eden. Les humains en échange résistent à cette métamorphose, révélant leur âme fautive, païenne. Ce renversement est typique à la fois de la nouvelle de la Motte-Fouqué et du traitement romantique de la sirène.

³⁸ *Ibid.*, p.75.

³⁹ *Ibid.*, p. 116.

cherche qu'à mettre sa force au service de son époux et lui demeure fidèle au-delà de la mort et de la trahison, ne demandant en retour que cette simple faveur qu'il évite de la médire près de l'eau, faute de quoi, suivant la loi des ondins, elle serait forcée de retourner au royaume de son père sous la méditerranée :

Puisque tu te montres aujourd'hui si doux, si bon, mon ami adoré, oserai-je te demander quelque chose? Regarde; tu ressembles à l'été. C'est précisément au faite de ta splendeur que les nuages d'orage s'amoncellent pour lui faire une couronne zébrée d'éclairs, où gronde le tonnerre; c'est là qu'il passe pour un vrai roi, un dieu de la terre. Il m'arrive parfois de te voir ainsi: ta voix tonne, tes yeux fulgurants, et c'est là que tu m'apparais dans toute ta beauté, si je ne fonde pas en larmes, petite sotte que je suis. Mais ne te mets jamais dans cet état lorsque nous sommes sur l'eau, même près d'un lac ou d'un ruisseau. Mes proches reprendraient alors un droit sur moi. Dans leur colère, ils m'arracheraient à toi sans aucune pitié, s'imaginant que l'un des leurs est offensé. Il me faudrait alors passer toute ma vie là-bas, dans les palais de cristal, avec l'interdiction de te revoir. Ils pourraient me renvoyer auprès de toi; ah! Mon Dieu ce serait bien pire encore!⁴⁰

Pire encore puisque, comme l'apprend Huldbrand en rêve – alors que, croyant Ondine perdue à tout jamais dans les flots du Danube, il s'apprête à épouser Bertalda – s'il devait se compromettre avec une autre femme avant que ne soit légalement dissoute son union d'avec Ondine, la douce sirène se verrait obligée de se faire vampire et de causer la perte de son mari parjure :

Kühleborn s'était approché pour la réprimander de son chagrin. Elle rassembla tout son courage et le toisa avec une telle noblesse qu'il en eut presque peur. [...] « Quoiqu'il en soit, ma chère nièce, vous restez soumise aux lois qui régissent les esprits élémentaires. Notre justice vous oblige à lui ôter la vie, car il se remarie et vous sera donc infidèle. [...] Il ne va pas tarder à recevoir la bénédiction du prêtre; c'est une affaire de jours. Alors il faudra bien que vous donniez la mort à ce garçon volage. »⁴¹

La loi des ondins, que la Motte-Fouqué emprunte à Paracelse et aux légendes de sirènes qui peuplent l'imaginaire européen, redit non seulement le lien qui unit les esprits élémentaires à la nature, mais aussi comment ceux-ci, aussi sauvages qu'ils puissent être, se révèlent souvent plus humains que leurs voisins mortels, bien que ces derniers, puisqu'ils possèdent une âme, soient plus proches du divin. Il n'est pas anodin qu'Ondine compare ultimement la colère de Huldbrand à la fureur aveugle de l'été, et qu'elle joint la voix du chevalier à celle du tonnerre : les humains, nous dit la sirène de la Motte-Fouqué, peuvent être tout aussi barbares, sinon plus, que les esprits de la nature, ces démons dont ils ont si peur.

S'il semble fort de cette conviction, la Motte-Fouqué interdit à Ondine l'entrée du paradis, et refuse de christianiser définitivement sa sirène. Alors même qu'Huldbrand, malgré qu'il ait fait

⁴⁰ *Ibid.*, p. 134-135.

⁴¹ *Ibid.*, p.169-170.

atteinte à ses vœux de mariage au profit de Bertalda, se voit accordé les honneurs d'un enterrement chrétien, Ondine, en retour, à la mort du chevalier devient élément pur et demeure matériellement au service de son amant mortel :

À la place où [Ondine] s'était agenouillée jaillissait du gazon une source argentée. Ses eaux s'écoulaient encore et encore jusqu'à entourer presque entièrement la tombe du chevalier, pour se perdre ensuite dans un étang paisible qui jouxtait le cimetière. Longtemps après, les villageois montraient encore cette source, persuadés qu'il s'agissait de la pauvre Ondine réprouvée, embrassant tendrement son époux bien-aimé⁴².

Qui plus est, si la Motte-Fouqué multiplie tout au long de son roman les oppositions entre la nature païenne d'Ondine et le christianisme des hommes, il n'est pas intéressé à interroger la dichotomie du corps sirénien et à explorer les possibilités queer que lui accorde le statut d'héroïne. Sa siréne-ondine, centrale à son récit, demeure au service des autres personnages, et c'est contre cette servitude, cette dissolution dans la collectivité inerte de la matière que va se rebeller Andersen. C'est ce qui, si l'on en croit la correspondance du *digter*, va le pousser à écrire sa *Petite Sirène*. La sirène, malgré son corps queer, propose Andersen, mérite elle aussi d'être sauvée, de s'élever au-delà de la matière, et de dépasser l'horizon réducteur des contes et du romantisme⁴³.

1.3 Une sirène moderne : queeriser les codes

Dans *(re)Lire Andersen. Modernité de l'œuvre*, Marc Auchet insiste pour dire comment l'œuvre d'Andersen dépasse l'image que l'on s'est fait du *digter*, image puérile et geignarde que nous aurions légué le pathétique des petites gens qui peuplent les contes et les histoires d'Andersen : « la principale raison d'être de cet ouvrage est de montrer que l'auteur de "La Petite Sirène" est à la fois *plus et autre chose* qu'un inoffensif auteur pour enfant dont l'œuvre serait marquée par une atmosphère souvent mélancolique⁴⁴ ». Selon Auchet, les contes d'Andersen – et au premier chef *La Petite Sirène* –, mais surtout les textes (auto)biographiques, la correspondance

⁴² *Ibid.*, p. 184.

⁴³ « I have not, like de la Motte Fouque in *Undine*, allowed the mermaid's acquiring of an immortal soul to depend upon an alien creature, upon the love of a human being. I'm sure that's wrong! It would depend rather too much on chance, wouldn't it? I *won't* accept that sort of thing in this world. I have permitted my mermaid to follow a more natural, more divine path. No other writer, I believe, has indicated it yet, and that's why I am glad to have it in my tale. » Hans Christian Andersen, *Fairy tales*, traduit par Tiina Nunnally, Londres, Penguin Books, coll. « Penguin Classics », 2006 [2004], p. 425. L'auteur souligne.

⁴⁴ Marc Auchet « Introduction », dans Marc Auchet (dir), *(re)Lire Andersen. Modernité de l'œuvre*, p. 7. Nous soulignons.

du *digter* et toute la littérature savante qui s'en serait inspirée, auraient porté ombrage au reste de l'œuvre, et auraient inscrit dans la postérité le *personnage* d'Andersen, sorte de parvenu gauche et naïf si près de l'enfance, tour à tour attachant et insupportable, généreux et médisant. Plutôt que de poursuivre dans cette veine, nous dit Auchet, il convient de lire l'œuvre d'Andersen comme une preuve que ce dernier était « conscient de vivre à une époque de crise [et qu'il] a poussé le genre littéraire qu'il a pratiqué au-delà de ses limites naturelles », qu'il a progressivement ouvert la porte à une « prose centrée sur les images, descriptive et musicale, aboutissant par là à un dépassement plutôt qu'à un accomplissement⁴⁵ ». Nous souhaitons pour notre part aller au-delà du constat d'Auchet et proposer que l'art littéraire d'Andersen, tout comme *La Petite Sirène*, a quelque chose de queer, plutôt que de simplement « moderne ». C'est-à-dire que la révolution littéraire que décrit Auchet, s'exprimant comme elle le fait par un rapport renouvelé au langage, au pouvoir et aux corps « autres », peut être envisagée comme « un projet politique qui vise à analyser les rapports de pouvoir régulant les sexualités, les genres et les corps sexués, ainsi que leurs imbrications avec d'autres rapports de pouvoir, afin d'y résister⁴⁶ »; qu'en cela, la « modernité » d'Andersen rejoint le queer tel que le décrit Chacha Enriquez, ce queer qui « doit nous permettre d'ouvrir des dialogues sur le fonctionnement du pouvoir, de créer de nouveaux possibles, et de développer une pratique réflexive afin d'interroger et de nourrir nos luttes⁴⁷ ». Si les analyses recueillies par Auchet s'intéressent à des textes moins connus, par exemple aux romans ou aux récits de voyage, ou encore à des contes laissés dans l'ombre, le postulat selon lequel l'œuvre d'Andersen dépasse les seuls horizons de la littérature enfantine ou d'un romantisme à l'eau de rose et féru de christianisme nous paraît avoir toute sa place dans notre analyse. C'est que *La Petite Sirène* que semble déplorer Auchet demeure un exemple probant de la pensée d'Andersen. Et dès lors qu'on examine la généalogie littéraire du récit et que l'on s'abstient d'y imposer cette « orientation [biographique qui] a longtemps prévalu [dans] les études anderséniennes⁴⁸ », *La Petite Sirène* apparaît comme un exemple probant de la « modernité » de l'œuvre d'Andersen, et des possibilités d'une lecture queer de cette modernité.

En dépassant les textes précédents de la tradition, Andersen dans *La Petite Sirène* brosse un portrait détaillé et sensible de la femme-poisson, et tente de lui proposer un destin à sa hauteur. De

⁴⁵ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁶ Chacha Enriquez (dir), *Sexualités et dissidences queer*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 2024, p. 12.

⁴⁷ *Idem.*

⁴⁸ Marc Auchet, « Introduction », p. 13.

séductrice à séduite, la sirène devient « petite », dans un mouvement télescopique cher à Andersen, dont les contes révèlent l'intérêt pour les choses petites, pour les délaissés et les invisibles. Flahaut affirme que l'œuvre d'Andersen « analyse “l'alchimie créatrice par laquelle un petit rien et quelques hasards se transforment en objet littéraire” » et que le *digter* « invite souvent “le lecteur à considérer [ses personnages] à l'échelle d'un temps long dans lequel se révèlent la brièveté et la précarité de leur existence”⁴⁹ ». Conséquemment, la sirène d'Andersen, alors que ces consœurs avaient âge de femme, s'arrête aux portes de l'adolescence, et ne dépassera jamais ses quinze ans. Plutôt que de devenir adulte, comme l'ont fait ses sœurs, la petite sirène est métamorphosée en « petite humaine », puis en « fille de l'air ». Dans un même mouvement, son pouvoir de séduction est mis en échec et vient redire la logique qui fait que chez Andersen « [le] rêve de réalisation de soi renonce à s'accomplir ici-bas et se tourne vers une vie future [et que] [l]e rêve d'amour [a] [...] chez Andersen la même dimension intemporelle, ce qui conduit nécessairement ses personnages à l'échec amoureux ici-bas⁵⁰ ». Suivant cette logique, nous dit encore Flahaut, c'est parce qu'il lui est impossible de s'auto-réaliser que la petite sirène rejette son potentiel séducteur et échoue à obtenir une âme de la façon traditionnelle, et non pas parce qu'elle est trop attachée à sa nature païenne, comme l'était Ondine ou les sirènes de Straparola, de Von Schönwerth, des Grimm ou de Madame D'Aulnoy. Pour Andersen, en effet, il existe « deux formes de réalisation de soi : l'une pensée comme processus d'interaction avec les autres et avec l'environnement et l'autre en rupture avec ceux-ci⁵¹ », et seule la seconde forme semble être à la portée de sa sirène. En cela, la sirène d'Andersen se distingue notamment de l'héroïne de la Motte-Fouqué, pour laquelle la réalisation de soi dépendait entièrement de la conduite d'Huldbrand : le récit prenait fin à la mort du chevalier, là même où l'avenir s'ouvre à la protagoniste de *La Petite Sirène*.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 20. À titre d'exemple de ces textes où Andersen magnifie les « petits », on pourrait citer certains contes très connus, tels que *Poucette*, *L'intrépide Soldat de Plomb* ou *Le Vilain Petit Canard*, dont les protagonistes, à l'instar de la petite sirène, se démarquent par leur « petitesse » et/ou leur invisibilité. Les titres donnés par Andersen à certains textes moins connus tels que *Le Vieux Réverbère*, *L'aiguille à repriser*, *Le Faux Col* ou encore « *Le bonheur peut se trouver dans un bout de bois* », illustrent pour leur part l'intérêt du *digter* pour les choses brèves et précaires, et la manière dont elles s'inscrivent dans un temps long. Dans un cas comme dans l'autre, Andersen accorde une place de choix à la métamorphose, alter ego de cette « alchimie créatrice » que décrit Auchet : Poucette se révèle être une fée à l'arrivée du printemps, le soldat se consume et ne laisse derrière qu'un cœur de plomb; le canard devient cygne, le réverbère rêve qu'il est refondu et le faux col devient le papier « sur lequel cette histoire est imprimée » (Hans Christian Andersen, *Œuvres I*, p. 380.) Rien, sous la plume d'Andersen, ne résiste à l'alchimie du conteur qui sait « trouver son bonheur dans un bout de bois ».

⁵⁰ Marc Auchet, « Introduction », p. 13.

⁵¹ *Idem.*

Or cette finale qu'Andersen introduit à la suite du récit de la Motte-Fouqué distingue aussi le texte d'Andersen des contes que nous citons plus haut, qui avaient tous plus ou moins une vocation morale « normalisante » et qui incitaient leurs lecteurs à bien se conduire. Dans sa contribution à *(re)Lire Andersen*, Ute Heidmann, citant Jens Andersen, signale comment cette vocation était importante aux contemporains d'Andersen, et comment le *digter* avait fait le choix de s'en distancier :

Dans sa récapitulation très documentée de la vie littéraire et éditoriale à Copenhague, Jens Andersen souligne le fait que les quatre comptes-rendus parus entre 1835 et 1837 vont dans le même sens [...] Les critiques stigmatisaient l'introduction du langage parlé dans l'écriture littéraire et soutiennent la nécessité de donner des leçons morales aux enfants. Andersen enfreint ces deux préceptes en choisissant un langage oralisé qui parle directement aux enfants et en terminant ses contes sans qu'aucune voix d'adulte n'intervienne pour séparer clairement le bien du mal et moraliser explicitement⁵².

Si l'on peut arguer que la fin de *La Petite Sirène* conserve quelque chose d'une injonction morale, il convient de souligner qu'Andersen, comme le disait Heidmann, a soin de l'intégrer au récit, et qu'il se garde d'en faire un aparté. Ainsi, ce n'est pas une voix adulte, mimant le conteur, qui clôt le texte d'Andersen, mais plutôt la voix d'une des « filles de l'air », une petite voix qui, bien loin de s'imposer au lecteur, préfère le chuchotement et l'anonymat

« Et nous pouvons y arriver plus tôt aussi! » chuchota l'une d'elles. « Invisibles, nous pénétrons dans les maisons humaines où il y a des enfants, et pour chaque jour où nous trouvons un bon enfant qui donne de la joie à ses parents et mérite leur amour, Dieu écourte notre temps d'épreuve. L'enfant ne sait pas quand nous volons à travers la salle, et s'il nous inspire un sourire de joie, une année nous est enlevée sur les trois cents, mais si nous voyons un vilain enfant méchant, force nous est de pleurer de tristesse et chaque larme ajoute à notre temps d'épreuve... ! »⁵³

Certes, le texte manifeste une volonté didactique, mais Andersen se tient loin de la morale en bonne et due forme, telle qu'on la retrouve, par exemple, chez Madame d'Aulnoy, qui clôt « Le Nain Jaune » par un court passage en vers, adressée directement au lecteur : « Tel qui promet dans le naufrage/Une hécatombe aux immortels,/Ne va pas seulement embrasser leurs autels/Quand il se voit sur le rivage./Chacun promet dans le danger:/Mais le destin de Toute-Belle/T'apprend à ne point t'engager,/Si ton cœur aux serments ne peut être fidèle⁵⁴ ». La Motte-Fouqué lui-même semble souscrire à l'usage, redisant au final comment l'union d'Ondine et d'Huldrbrand était voué à l'échec. Les deux amants disparus, le texte donne le dernier mot au vieux prêtre qui avait célébré

⁵² Ute Heidmann, « Raconter autrement. Vers une poétique de la différence dans les *Contes racontés aux enfants* de Hans Christian Andersen », dans Marc Auchet (dir.), *(re)Lire Andersen. Modernité de l'œuvre*, p. 109-110.

⁵³ Hans Christian Andersen, « La Petite Sirène », dans *Œuvres I*, p. 87. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *LPS*, suivi du folio et placées entre parenthèses dans le texte.

⁵⁴ Madame d'Aulnoy, *Contes de fées*, p. 238.

leur union : « il ne pouvait en être autrement. Je n’y vois que la main de Dieu. Et si le décès de Huldbrand a fait souffrir quelqu’un, c’est bien la pauvre Ondine délaissée, elle qui fut obligée de lui donner la mort⁵⁵ ». Andersen, à l’opposé et se défiant de la morale, déclare la validité du désir de sa petite sirène et nous chuchote que sa fin tragique n’est pas une fin réelle, mais plutôt un nouveau commencement. En un sens, c’est une fin queer que nous livre Andersen, alors que sa sirène se découvre un nouveau corps dont le *digter* se garde bien de circonscrire définitivement le destin.

Un examen soutenu de *La Petite Sirène* révèle aussi qu’Andersen y brouille plusieurs des autres caractéristiques associées aux contes littéraires. Premièrement, dans ce type de conte, nous dit Jeanne Demers, « l’enchaînement des événements [est] donné comme fantaisiste sans souci de légitimation par la “vraisemblance” que l’on exige dans le roman⁵⁶ » : plutôt, Andersen a soin de montrer que les événements relatés dans son récit, pour extraordinaires qu’ils peuvent paraître, ont une suite logique, et que les actions de son héroïne sont justifiées par les émotions réalistes de celle-ci. Deuxièmement, le conte littéraire doit présenter « une accumulation d’aventures [...] défiant ce qu’il est convenu d’appeler “possible dans la vie”⁵⁷ ». Or, si le récit d’Andersen retrace l’aventure d’un être surnaturel et qu’il fait intervenir la magie et le merveilleux, il le fait par le truchement d’un réalisme quasi scientifique, à l’exemple de la transformation que propose la sorcière de la mer à la jeune protagoniste, une transformation qu’Andersen décrit avec une précision chirurgicale: « Je vais te préparer une boisson; avant que le soleil se lève, tu vas nager jusqu’à terre et l’emporter, tu t’assoiras au bord et la boiras, alors, ta queue se divisera et se rétrécira pour donner ce que les hommes appellent de jolies jambes, mais cela fait mal, c’est comme si une épée acérée te transperçait. » (*LPS*, 78) Troisièmement, nous dit Demers, il convient que les personnages du conte littéraire « soient “autrement” conventionnels que dans le roman [et qu’ils] soient donnés comme conventionnels et souvent signalés à ce titre par quelque trait particulier et anodin comme la houppe de Riquet⁵⁸ ». Là encore, si la petite sirène se distingue de ses sœurs par

⁵⁵ Friedrich de la Motte-Fouqué, *Ondine*, p. 182. Le prêtre, par ces mots, reconduit la fatalité qui traverse le récit et contre laquelle Ondine, déjà, avait mis en garde le chevalier Huldbrand.

⁵⁶ Jeanne Demers et Lise Gauvin, « Autour de la notion de conte écrit. Quelques définitions », *Études Françaises*, vol. 12, n^{os} 1-2, avril 1976, p. 159.

⁵⁷ *Idem*.

⁵⁸ Jeanne Demers et Lise Gauvin, « Autour du conte écrit. Quelques définitions », p. 159.

un détail singulier – à savoir son désir de participer au monde des hommes⁵⁹ –, il serait difficile de décrire ce trait comme « anodin ». Enfin, citant Marie-Louise Tenèze, Demers nous dit que

Dans un monde où le hasard est éliminé, où entre toutes les possibilités [le conte merveilleux] est assuré que se réalisera celle qui est destinée au héros, l'être humain se trouve du même coup dépossédé de ce qui est peut-être son plus grand bien : sa volonté, devenue inutile, sans raison d'être. Au lieu d'agir, il suffit de se laisser agir. Le héros y gagne en effet une légèreté, une liberté surhumaine, mais qui apparaît comme la négation même de notre liberté humaine.⁶⁰

Or, si l'on en croit les notes d'Andersen, c'est bien *contre* la nature hasardeuse des sentiments humains qu'il rédige *La Petite Sirène*. Assumant pleinement ce hasard, le *digter* choisi d'insister sur la volonté de son héroïne et fait de sa posture désirante le moteur de son récit, quitte à refuser à la petite sirène une « liberté surhumaine » et lui préférer « notre liberté humaine ». Toute surnaturelle qu'elle soit, la protagoniste d'Andersen souscrit aux dictats de l'humanité, elle n'a de surhumains que sa ferveur d'échapper à son corps de sirène et son combat incessant pour obtenir plus de liberté. Là encore, Andersen renverse les attentes du conte littéraire et donne à lire une réflexion oblique, une réflexion qui se rapproche du projet politique queer que décrit Chacha Enriquez, et dont l'objet est autant le corps humain que le corps « autre » des sirènes. Ainsi tout le récit est informé de cette question, à savoir s'il est possible pour ces corps déclassés, invisibilisés, de transgresser les limites qu'impose le discours dominant, et si oui, par quels moyens et à quel prix?

Dans un mouvement similaire, Andersen queerise les conventions du romantisme chrétien en vogue dans l'Europe du XIX^e siècle en les envisageant à travers le prisme du corps sirénien. Selon Isabelle Ansel et Yvan Ansel,

la seconde moitié du XVIII^e siècle fait une place à la sensibilité [...] Le romantisme va privilégier ce côté affectif, « sentimental », et mettre l'accent sur les passions, sur les droits du cœur, et aussi sur le caractère insatiable du désir [...] L'homme aspire à l'infini, mais partout il se heurte à d'infranchissables limites, le corps, « prison de l'âme », le rive fatalement à la terre et à la mort⁶¹.

⁵⁹ On pourrait arguer que la petite sirène se distingue plutôt de ses sœurs parce qu'elle est « petite », ce qui semble tout à fait anodin. Or, à notre avis, ce qui distingue l'héroïne d'Andersen – le texte ne nous dit-il pas qu'elle est, physiquement, presque identique à ses sœurs –, est bel et bien son désir pour tout ce qui est humain. Nous montrerons, en chapitre trois, comment ce désir est d'emblée contenu dans la désignation « petite » via l'enjeu du savoir. Dès lors, la désignation choisie par Andersen, en apparence banale, n'est pas anodine dans le sens où l'entend Demers.

⁶⁰ Marie-Louise Tenèze, « Du conte merveilleux comme genre », *Arts et traditions populaires*, Janvier-Septembre 1970, nos 1-2-3, p. 24, citée par Jeanne Demers et Lise Gauvin dans *Ibid.*, p. 165.

⁶¹ Isabelle Ansel et Yves Ansel, *Le romantisme*, Paris, Éditions ellipses, coll. « réseau », 2000, p. 71.

À première vue, une telle description colle bien au texte d'Andersen, centré comme il est sur le sensible et l'émotion, sur le désir d'infini et l'idée d'un corps sirénien comme d'une « prison ». Qui plus est, ce nouveau courant vient synthétiser ensemble la poésie et l'élévation spirituelle, déclarant l'écriture poétique comme « l'expression privilégiée de l'âme⁶² » dans la recherche « d'une communion générale, d'une harmonie sociale totale⁶³ ». Les poètes romantiques, affirment Ansel et Ansel,

[vont] transformer l'exclusion, la marginalité en signe d'élection, [vont] vouer un véritable culte à tous ceux qui refusent les conventions, aux inadaptés [...] aux bannis [...]. D'une manière générale, le romantisme a fait un sort particulier aux monstres [...] qui, parce qu'il[s] refuse[nt] l'intégration sociale, remet[tent] en question la norme, et force[nt] à interroger le bien-fondé du système normal, légal⁶⁴.

Cette revalorisation des « monstres » peut être rattaché au sublime, qui est basé sur l'opposition fulgurante d'idées contraires « réunies par leurs extrêmes⁶⁵ », et qui s'oppose à la beauté, dont l'objet est plutôt l'harmonie. Au sublime, Edmund Burke attribue des pouvoirs d'étonnement, d'horreur et de saisissement, rappelant que la nature est souvent plus à même que l'homme de créer ces impressions. Là encore, il est impossible de ne pas reconnaître l'influence de la pensée romantique sur *La Petite Sirène*. Or si le sublime décrit par Burke est l'une des pierres angulaires de l'*Ondine* de la Motte-Fouqué, l'auteur prenant plaisir à y juxtaposer les extrêmes d'une nature sauvage, ou à opposer l'amour sensible d'Ondine et d'Huldbrand au tableau tragique qu'offre leur communion totale dans l'infini de la mort⁶⁶, nous proposons qu'Andersen, dans *La Petite Sirène*, fait un usage queer de ces notions, en les mettant au service de sa politique de valorisation des corps déviants. Ainsi, plutôt que de confiner son exploration du sublime dans les paysages et la description des sentiments, Andersen l'incarne dans le corps de son héroïne, dont il revendique la monstruosité sirénienne qu'effaçaient la Motte-Fouqué et les frères Grimm. À cet effet, on peut comparer comment Andersen puise à l'esthétique romantique afin de construire à la fois les décors de son récit et les incarnations successives de la petite sirène, multipliant les tableaux « sublimes » dans lesquels s'assemblent des couleurs et des éléments contraires :

⁶² *Ibid.*, p.74.

⁶³ *Ibid.*, p. 89.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 85.

⁶⁵ Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, traduit de l'anglais par Baldine Saint-Girons, Paris, J. Vrin, 1973 [1757], p. 146.

⁶⁶ Voir, p. 18, note 39 du présent texte pour la description des funérailles du Chevalier et de la mystérieuse apparition qu'y fait Ondine telle, « parmi les pleureuses vêtues de noir, une silhouette blanche comme neige ». (Friedrich de la Motte-Fouqué, *Ondine*, p. 182.

À l'extérieur du château, il y avait un grand jardin aux arbres rouge feu et bleu sombre, les fruits étincelaient comme de l'or, et les fleurs, comme feu ardent, tout en agitant constamment tiges et pétales. Pour le sol, il était du sable le plus fin, mais bleu comme soufre enflammé. Sur le tout planait une merveilleuse lueur bleue, on se serait cru très haut en l'air à ne voir que le ciel au-dessus et en dessous de soi, plutôt que de se trouver au fond de la mer. (LPS, 67)

À l'instar du monde qui l'entoure, le corps de la petite sirène, en vertu de sa monstruosité, se révèle physiquement sublime, et cela même lorsqu'il est transformé en corps humain, comme l'illustre le passage suivant, ou l'horreur du sang s'oppose à la magnificence de la nature sauvage :

Ils chevauchèrent parmi les forêts embaumées où les branches vertes lui frappaient l'épaule et où les oiselets chantaient derrière le frais feuillage. [La petite sirène] escalada de hautes montagnes avec le prince et ses pieds délicats avaient beau saigner au point que les autres s'en apercevaient, elle s'en riait et suivait le prince jusqu'à ce qu'ils voient les nuages voguer en dessous d'eux comme une bande d'oiseaux. (LPS, 82)

Si Andersen reprend une trame romantique familière, il demeure que le choix qu'il fait de décrire les menus détails du corps sirénien et de sa monstruosité place *La Petite Sirène* à part des textes semblables à celui de la Motte-Fouqué, qui mettent plutôt les légendes de sirène au service d'une idéologie dominante, à savoir ce romantisme chrétien du XIX^e siècle, dont l'aspiration spirituelle n'a d'égal que la ferveur. Andersen, plutôt, offre la possibilité à sa sirène de dépasser ces postulats et lui prévoit un destin post-romantique, un destin plus queer en somme, dont l'aboutissement est laissé en suspens. Le *digter*, refusant d'esthétiser le corps sirénien, révèle comment ce corps est un récit en soi, et comment ce récit est résolument queer.

Profondément révolutionnaire, *La Petite Sirène* s'attache à faire échouer tant le romantisme que la tradition du conte, si chers à Andersen, en les envisageant autrement et ainsi les mettre au service des corps queer. Le texte retrace en effet le passage de la petite sirène par une succession de corps toujours mésadaptés, et il se garde, à l'opposé d'*Ondine*, de sceller le destin de son héroïne. Dès lors, on peut lire dans *La Petite Sirène* une revendication et une valorisation de ce corps monstrueux plutôt qu'une tentative d'effacer celui-ci en le sublimant dans une logique d'élévation spirituelle chrétienne. En cela, nous croyons que l'on peut lire dans ce texte un véritable projet politique queer, à l'instar de ceux que décrit Enriquez. N'est-ce pas d'ailleurs ce que laisse entendre Andersen lorsqu'il décrit son profond attachement pour son héroïne, et lorsqu'il se promet de lui offrir une fin « plus naturelle, plus divine » (LPS, 1329) que celle d'*Ondine*? Voilà pourquoi il nous semble important de nuancer les critiques qui, à l'instar de François Flahaut, ont vu dans *La Petite Sirène* un projet d'Andersen d'imaginer sa propre sublimation dans la foi et dans l'art. Car enfin :

si l'on devait se permettre ici une lecture biographique du texte, nous voudrions d'abord et avant tout souligner que *La Petite Sirène* permet plutôt à Andersen d'explorer les limites d'un corps semblable au sien, duquel les biographes ont tous dit l'étrangeté, et dont ils ont souligné comment il renfermait un désir troublé et incompatible avec les normes de son époque. Dès lors, on pourrait postuler que, plus qu'une littérature « moderne », Andersen entame, avec ce récit, la mise en chantier d'une littérature queer avant l'heure, d'une littérature fondée sur le dépassement, via la mise en récit des corps opprimés, des codes littéraires dominants. Si beaucoup de critiques ont affirmé que le parcours de la petite sirène illustre l'attachement d'Andersen à la logique chrétienne, nous pensons qu'il montre plutôt sa valorisation de la matérialité des corps « autres », de ces corps qui n'ont, encore aujourd'hui, pour voie d'élévation que les arabesques d'une performance constante de soi. Ainsi, la petite sirène alterne les corps, en passant par divers stades de matérialisme et de mal-être, et le récit s'engage à dépasser les postulats romantiques afin de conserver à son corps son potentiel d'actualisation ainsi que ses possibilités transformatives. En un mot, Andersen revalorise la monstruosité et le sublime de ce corps en refusant de le finaliser, en refusant de l'effacer dans une communion globale hétéronormative.

CHAPITRE 2

POSTÉRITÉ DE *LA PETITE SIRÈNE*, D'ANDERSEN À DISNEY

Fort de sa généalogie qui traverse l'histoire littéraire, des récits homériques aux récits des romantiques, *La Petite Sirène*⁶⁷ présente un riche potentiel d'adaptation, et Andersen, s'en revendiquant, a bâti un récit autour du corps sirénien afin d'en renverser le destin. Postulant que le corps sirénien est plus queer qu'il n'en a l'air, le *digter* dépasse de loin le stéréotype séducteur qui colle à la peau des sirènes. C'est ce que nous montrerons dans ce chapitre, en explorant le geste d'adaptation posé par Andersen, et en le comparant à celui qu'ont posé subséquemment les studios Disney lorsqu'ils ont proposé de porter à l'écran le conte de 1837. De manière concrète, nous comparerons les descriptions du corps et du désir siréniens que proposent le texte d'Andersen et le scénario rédigé par John Musker, Ron Clements et Howard Ashman⁶⁸ pour les studios Disney. À travers cette analyse, nous nous intéresserons au potentiel queer des deux œuvres – ainsi que de quelques autres adaptations phares du récit d'Andersen –, et comment toutes deux, dès lors qu'on les pense comme des adaptations successives d'un même motif, valorisent la queeritude du corps sirénien. Pour ce faire, nous explorerons les descriptions que proposent les deux textes du corps des sirènes, comment ils envisagent successivement sa métamorphose vers l'humain, et enfin, quel destin ils réservent à ce corps particulier.

2.1 En attendant Disney

Depuis sa sortie, *The Little Mermaid* a attiré des critiques de tous les horizons. Si plusieurs ont accueilli avec plaisir la jeune et fougueuse sirène imaginée par Musker, Clements et Ashman, la critique féministe s'est généralement distanciée du film comme du texte d'Andersen, rejetant le

⁶⁷ La traduction de Boyer présente ici le double intérêt qu'elle est contemporaine du scénario de Musker, Clements et Ashman, et qu'elle représente, au même titre que la production disneyenne, une version *mainstream*/académique du conte d'Andersen.

⁶⁸ Plus précisément, nous analyserons le scénario et les notes de production recueillies par Bill Scollon and Barbara Montini dans *Disney. The Little Mermaid. The Full Film Script*, San Diego, Canterbury Classics, 2022, 133 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *TLM*, suivi du folio et placées entre parenthèses dans le texte.

choix de la protagoniste d'échanger sa voix pour l'amour d'un homme⁶⁹. La critique queer, à l'inverse, tend à reconnaître dans le parcours de la jeune Ariel et de son ancêtre anonyme une expérience qui rappelle celle des personnes LGBTQ+, dont les vies sont trop souvent marquées par l'impossibilité à exprimer publiquement leur désir et la relation trouble qui les unit à leur corps. C'est dans la lignée de ces critiques queer que nous situons notre réflexion. Cette charge queer introduite par Andersen dans le récit sirénien et qui laisse aux personnes marginalisées la possibilité de s'introduire dans le récit millénaire, représente selon nous l'un des apports majeurs du *digter* au motif littéraire des sirènes. Qui plus est, cette ouverture queer du récit nous est d'un grand intérêt puisqu'elle a été reprise par plusieurs des œuvres adaptées de ou inspirée du texte d'Andersen, depuis sa publication jusqu'à *The Little Mermaid* de Disney. C'est du moins ce que révèle l'ouvrage *The Penguin Book of Mermaid*, cité au chapitre précédent. L'ouvrage de Bacchilega et d'Alohani Brown se veut une récente rétrospective des mythes et récits de sirènes; spécialistes des contes et de leurs adaptations postmoderne, Bacchilega et Alohani Brown y retracent le parcours littéraire du mythe sirénien à travers certaines de ses incarnations les plus marquantes. À la suite du récit d'Andersen, elle place notamment *The Fisherman and His Soul* d'Oscar Wilde et *A Mermaid's Tears* de Kurahashi Yumiko, qui, parus respectivement en 1891 et 1985, peuvent être lus comme deux réponses queer au récit d'Andersen et la poursuite de sa queerisation de la sirène. Reprenant le corps hybride mis en scène par Andersen, Wilde en fait une œuvre d'art si belle qu'elle entraîne un jeune pêcheur à renoncer à son âme pour pouvoir vivre à ses côtés :

But no fish at all was in [the Fisherman's net], nor any monster or thing of horror, but only a little Mermaid lying fast asleep. Her hair was fleece of gold, and each separate hair as a thread of fine gold in a cup of glass. Her body was as white ivory, and her tail was of silver and pearl. Silver and pearl was her tail, and the green weeds of the sea coiled round it; and like sea-shells were her ears, and her lips were like sea-coral. The cold waves dashed her cold breasts, and the salt glistened upon her eyelids. So beautiful was she that when the young Fisherman saw her he was filled with wonder [...] and he clasped her in his arms⁷⁰.

Wilde abandonne une part de l'ambivalence du corps sirénien que décrivait Andersen au profit de l'érotisme d'exotisme qui parcourt l'ensemble de son œuvre : il fait du corps sirénien « a work of art, exhibiting the beauty of ivory, pearls, and silver⁷¹ », rend désirable cette queue qu'Andersen

⁶⁹ Voir les exemples cités en p. 4, note 2, mais aussi Frasl, Beatrice, « Bright Young Women, Sick of Swimmin', Ready to... Consume? The Construction of Postfemininity in Disney's *The Little Mermaid* », *European Journal of Women's studies*, vol. XXV, n° 3, Août 2018, pp. 269-393.

⁷⁰ Oscar Wilde, *The Complete Short Stories*, New York, Oxford University Press, coll. « Oxford World's Classics, 2010, p. 171.

⁷¹ Christina Bacchilega et Marie Alohani Brown (ed.), *The Penguin Book of Mermaids*, p. 131.

décrivait comme repoussante. Wilde ne parvient pas toutefois à se défaire entièrement de l'idée, présente chez Andersen, que le corps sirénien est une construction ou un assemblage, plutôt qu'un tout, pas plus qu'il n'arrive à décrire ce corps avec des termes humains, préférant l'aborder à partir de l'élément qui l'a vu naître. En cela, Wilde redit, alors même qu'il le recouvre de bijoux et de perles, le caractère monstrueux du corps sirénien. Le récit de Wilde reprend aussi la hiérarchie corps-âme d'Andersen : préférant l'amour terrestre – recueilli dans ce corps monstrueux si beau – à son âme éternelle, le jeune pêcheur s'oppose au romantisme chrétien :

« Of what use is my soul to me? I cannot see it. I may not touch it. I do not know it. Surely I will send it away from me, and much gladness shall be mine. » And a cry of joy broke from his lips, and standing up in the painted boat, he held out his arms to the Mermaid. « I will send my soul away [...] and you shall be my bride, and I will be thy bridegroom, and in the depth of the sea we will dwell together. »⁷²

Christopher S. Nassar⁷³ a montré que cette réflexion sur la valeur de l'âme emprunte plus à *L'Ombre* d'Andersen qu'à *La Petite Sirène*. Ce faisant, il associe la sirène de Wilde et son corps merveilleux à la poésie, chère tant à l'écrivain irlandais qu'à Andersen, plutôt qu'à l'amour charnel, comme nous le faisons ici. Nous arguerons toutefois que le récit de Wilde se construit autour de *La Petite sirène*, dont il renverse la structure sirène-humain, tout comme il emprunte pour la revaloriser l'ambiguïté du corps sirénien et sa relation trouble au destin humain; en un mot, Wilde pense *The Fisherman and His Soul* à partir du queer qu'Andersen introduit dans le récit sirénien.

Kurahashi Yumiko fait un pari semblable lorsqu'elle reprend le texte d'Andersen dans son *A Mermaid's Tears*⁷⁴, et confirme qu'à partir de *La Petite Sirène*, le corps sirénien est un objet queer. Reprenant le scénario d'Andersen, elle postule toutefois une nouvelle sirène, dont le haut du corps serait poisson et le bas, humain. L'érotisme présent dans le texte d'Andersen, tout comme la monstruosité du corps sirénien, est mis de l'avant par Kurahashi, qui dit notamment de sa petite sirène que c'est par sa partie humaine qu'elle se démarque des autres sirènes : « She was quite unlike the older sisters, for not only could you see her navel, which was unusual for mermaids, but it was thought that no human girl could possibly match her long and shapely legs⁷⁵. »

⁷² Oscar Wilde, *The Complete Short Stories*, p. 173.

⁷³ Christopher S. Nassar, « Andersen's "The Shadow" and Wilde's "The Fisherman and his soul" : A Case of Influence », *Nineteenth-Century Literature*, vol. 50, n° 2, 1995, p. 217-224. En ligne <https://doi.org/10.2307/2933693> (page consulté le 10 octobre 2024).

⁷⁴ Christina Bacchilega et Marie Alohani Brown (ed.), *The Penguin Book of Mermaids*, p.145-151.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 146.

Le choix de Kurahashi de représenter ainsi sa sirène – qu’il ait été ou non influencé par *L’invention collective* de Magritte⁷⁶ – tout en capant fermement son récit dans les limites du texte d’Andersen, montre bien comment la queeritude du corps sirénien participe déjà du conte de 1837. Comme Wilde, Kurahashi postule que le queer sirénien peut s’étendre jusqu’au corps humain, déclarant que les deux sont parfaitement compatibles⁷⁷, même s’ils n’arrivent pas à se satisfaire entièrement. C’est du moins ce que laisse entendre la fin du récit, où il est dit que

[The witch] fused the upper half of the prince with the lower – human – half of the mermaid. The people were delighted with the prince’s miraculous return. In time, he succeeded the old king and ruled the country honorably, but he never married and nobody really knew why, nor whether he was truly happy. The lower half of the prince’s body, the mermaid’s half, still had its own soul, and the two souls continued to communicate. However, while the prince could satisfy the little mermaid’s demands by comforting the most feminine part of her body, there was nothing she could do for him in return. Whenever that part was comforted by the prince, it shed tears, which, in sadness or delight, immediately hardened into pearls, and it is pearls, they say that continually flood the prince’s bed⁷⁸.

Tout comme chez Wilde et chez Andersen avant lui, Kurahashi nous dit qu’humains et sirènes ne font pas bon ménage. Ou pas tout à fait. En effet, Kurahashi, tout au long de son récit, maintient l’ambiguïté du corps sirénien tel que le décrivait Andersen, et explore la relation tendue qui uni ce corps queer et le corps humain normatif. Comparant le texte de Kurahashi à celui d’Andersen, Ana Isabel Brugeda Díaz dit que

the plot [of Kurahashi’s tale] focuses on unusual binaries that subvert the traditional conventions of Western thought, in particular, the presentation of upside-down mermaid and the emergence of an androgynous hybrid that challenges the conception of gender. Being a 1980s writing it follows the line of other re-tellings by addressing women’s power, but introduces new themes such as gender blending and doubts about identity⁷⁹.

À notre avis, ce que Brugeda Díaz reconnaît comme du *gender blending* dans le texte de Kurahashi est déjà présent, quoique développé plus discrètement, dans l’œuvre d’Andersen, et qu’il participe des adaptations successives du conte, même de celles qui, comme la version proposée par les studios Disney, se voudraient plus *mainstream*.

⁷⁶ Ana Isabel Bugada Díaz, « Postmodern Retellings 102 : Yumiko Kurahashi’s *A Mermaid’s Tears* », *By Arcadia*, 18 septembre 2022, En ligne : <https://www.byarcadia.org/post/postmodern-retellings-102-yumiko-kurahashi-s-a-mermaid-s-tears> (page consultée le 26 septembre 2024)

⁷⁷ « Suddently, she noticed a tower of flesh rising rigid and aciclar above his belly. Instinct told her to put the supplementay thing into the part of her body that felt a lack. It was a perfect fit, and getting hotter and hotter inside, she forgot that she was a mermaid and even believed for a moment that she was becoming human. » Christina Bacchilega et Marie Alohani Brown (ed.), *The Penguin Book of Mermaid*, p. 148

⁷⁸ *Ibid.*, p. 151.

⁷⁹ Ana Isabel Bugada Díaz, « Postmodern Retellings 102 : Yumiko Kurahashi’s *A Mermaid’s Tears* ».

Il convient toutefois de rappeler, avant d'avancer plus loin dans l'examen des possibilités qu'offrent les textes d'Andersen et de Musker, Clements et Ashman en termes d'adaptation, que *La Petite Sirène* d'Andersen peut, dès sa genèse même, être pensé comme une adaptation. Nous avons montré au chapitre précédent comment le *digter*, dans ses journaux et dans ses lettres, reconnaissait les parallèles entre son texte et l'*Ondine* de La Motte Fouqué, publié en Europe quelque 20 ans plus tôt : dans sa correspondance, Andersen décrivait son conte en opposition avec la nouvelle de son prédécesseur, dont il n'aimait pas le dénouement. Andersen, en effet, ne pouvait accepter que le destin de sa petite sirène repose sur l'amour d'un humain et se réclamait de lui offrir une voie plus individuelle vers l'élévation. Suivant cette affirmation, il nous paraît essentiel de replacer *La Petite Sirène*, non seulement dans une tradition d'adaptation, mais bien dans une tradition d'adaptation queer, tradition que la postérité du texte ne peut démentir. Les adaptations du texte d'Andersen, tout comme les œuvres qui s'en réclament moins directement, sont légion et elles ont rapidement dépassé le seul horizon littéraire sans se départir du queer andersénien⁸⁰. Pour le public contemporain, la plus célèbre de ces adaptations demeure sûrement celle qu'en ont fait les studios Disney en 1989, qui en vint à signaler l'ouverture de la très riche période qu'on désigne aujourd'hui comme la « Renaissance Disney⁸¹ ».

2.2 Premier état du corps sirénien

2.2.1 Le corps sirénien andersénien

Le queer, nous dit Eve Kosofsky Sedgwick, renvoie à « the open mesh of possibilities, gaps, overlaps, dissonances and resonances, lapses and excesses of meaning when the constituents of anyone's gender, of anyone's sexuality, aren't made (or can't be made) to signify

⁸⁰ On pourrait citer, par exemple, l'opéra *Rusalka* d'Antonin Dvorák, qui reprend presque textuellement certains éléments du conte d'Andersen. De même, si les adaptations télévisuelles abondent, nous mentionnerons une très belle adaptation allemande, *Rusalochka* (1968), dirigée par Ivan Aksenjuk ou encore la comédie *Splash* (1984), de Ron Howard. Toutes reprennent les éléments de transformations corporelles et de mutisme qui structurent le texte d'Andersen.

⁸¹ « The end of the 1980s saw a creative revitalization of Disney's Feature Animation division that led critics to hail the following decade as the second Golden Age of Disney animation. But the years leading up to this renaissance had been challenging. Several underperforming releases had left many wondering [...] if Disney would move away from the animation business [...] When *The Little Mermaid* opened in November 1989, it exceeded everyone's expectations and quickly became a box office hit and one of Disney's best-loved films [...] Over the next decade, a string of great animated films, including *Beauty and the Beast*, *Aladdin* and *The Lion King*, made it clear - Disney animation was back on top. » (*TLM*, V-VII).

monolithically⁸² ». Gloria Anzaldúa, pour sa part, nous invite à penser le queer comme une marque qui fait d'une personne une « étrange », une « anormale⁸³ ». Paul B. Preciado, à son tour, fait plutôt du corps queer un objet monstrueux, marqué par ce qu'il nomme l'industrie pharmacopornographie⁸⁴. Le corps queer est un corps à la merci de son pouvoir mutateur, soumis, volontairement ou non, aux effets des hormones synthétiques et au regard pornographique : « [d]e la même manière que Freud évoquait un appareil psychique plus large que la conscience », nous dit Preciado, « il est aujourd'hui nécessaire d'articuler une nouvelle notion de l'appareil somatique pour prendre en compte les modalités historiques et externalisées du corps, celle qui existent médiatisées par les technologies numériques ou pharmacologiques, biochimiques ou prophétiques⁸⁵ ». Au croisement de ces définitions, nous dirons du corps queer qu'il est avant tout un corps hors-norme, portant une marque de sa différence et dont l'érotisme, plutôt que de se concentrer en un point fixe – dans les parties génitales, par exemple – se diffuse sur toute sa surface et s'oppose à l'érotisme hétérosexuel, marqué par la reproduction.

C'est dans cette perspective que le corps des sirènes, chez Andersen, apparaît bel et bien comme un objet queer, et comme un objet monstrueux, semblable au corps que décrit Preciado : la petite sirène, en effet, n'est-elle pas « cel[le] qui vit en transition. Ce[le] dont le visage, le corps et les pratiques ne peuvent encore être considérés comme vrai dans un régime de savoir et de pouvoir déterminés⁸⁶ »? Le texte d'Andersen décrit le corps sirénien, et celui de la petite sirène surtout, avant tout comme un objet contradictoire, en termes d'assemblages plutôt que comme une chose entière. Le corps sirénien, dans le « régime de savoir » de la société humaine hétéronormative, est une impossibilité, une compilation de mensonges en un sens, qu'Andersen déroule tout au long du récit. Ainsi, *La Petite Sirène* nous dit des filles du roi de la mer, et de la plus jeune en particulier, qu'elles « étaient six charmantes enfants, mais [que] la plus jeune était la plus belle de toutes, sa

⁸² Sedgwick, Eve Kosofsky. *Tendencias*, Taylor & Francis Group, 1994. *ProQuest Ebook Central*, <https://ebookcentral.proquest.com/lib/uqam/detail.action?docID=5298217>, p. 27/300 (page consultée le 10 octobre 2024)

⁸³ Gloria Anzaldúa, « La Prieta », dans Gloria Anzaldúa et Cherrie Moraga (dir.), *This Bridge Called My Back. Writings by Radical Women of Color*, New York, SUNY Press, 2015 [1981], p. 198-209, citée par Isabelle Boisclair, Pierre-Luc Landry et Guillaume Poirier Girard dans Isabelle Boisclair, Pierre-Luc Landry et Guillaume Poirier Girard (dir), *Québequeer. Le queer dans les productions littéraires, artistiques et médiatiques québécoises*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Nouvelles études québécoises », 2020, p. 7.

⁸⁴ Preciado développe en profondeur l'idée d'une « pharmacopornographie » dans son texte *Testo Junkie. Sexe, drogue et biopolitique*, Paris, Grasset, coll. « Points », 2008, 389 p.

⁸⁵ Paul B. Preciado, *Je suis un monstre qui vous parle...*, p. 48-49.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 49.

peau avait l'éclat limpide d'un pétale de rose, ses yeux étaient bleus comme le lac le plus profond, seulement, comme toutes les autres, elle n'avait pas de pieds mais une queue de poisson ». (*LPS*, 66-67) D'entrée de jeu, le corps sirénien est marqué d'un « mais » et porte cette marque d'étrangeté que décrit Anzaldúa : ici une queue de poisson. Qui plus est, la cadette est doublement marquée, puisqu'elle se démarque comme la plus belle de toutes. En désignant la partie inférieure du corps sirénien comme il le fait, comme un corps humain qui se termine en queue de poisson et en insistant sur ce « mais », Andersen crée une dissonance intrinsèque au corps et pose cette dissonance comme une pierre d'angle non seulement du corps sirénien, mais de l'entièreté de son récit. C'est du moins ce que laisse croire l'examen de diverses traductions, qui maintiennent toutes cette formule ambivalente : « They were six pretty children; *but* the youngest was the prettiest of all. Her skin was as clear and delicate as a rose leaf, and her eyes as blue as the deepest sea; *but* she had no feet any more than the others, and her body ended in a fish's tail.⁸⁷ »; « They were six lovely children, and the youngest was the most beautiful of them all [...] *but* like all the rest, she had no feet and her body ended in a fish's tail.⁸⁸ »; « All six were lovely children, *but* the youngest was the most beautiful of all [...] *Yet* like the others she had no feet. Her body ended in a fish tail.⁸⁹ » Si nous insistons ici pour comparer ces traductions, c'est en partie parce que les spécialistes de l'œuvre d'Andersen s'accordent pour dire que de tous temps elle a présenté un défi de taille, et qu'elle a trop souvent trahi – volontairement ou non – la prose particulière du *digter*. Qui plus est, s'il est vrai que la description d'Andersen reprend le motif classique des femmes-poissons désirables et aguichantes, il convient de rappeler que d'autres on préférer ne pas s'embarrasser du corps sirénien, lui préférant celui de l'ondine⁹⁰ ou de la nixe, dont les corps ne reproduisent pas cette dichotomie. Toutes se démarquent par leur beauté surhumaine, et si elles peuvent paraître étranges ou effrayantes, aucune d'entre elles ne se termine « en queue de poisson⁹¹ ». Aucune n'est décrite, à la manière de la petite sirène, comme une série de parties contradictoires.

⁸⁷ Christina Bachilega et Marie Alohani Brown, *The Penguin Book of Mermaids*, p. 108. Nous soulignons.

⁸⁸ Hans Christian Andersen, *Fairy Tales. A Selection*, traduit du danois par L. W. Kingsland, New York, Oxford University Press, coll. « Oxford World's Classics », 2009 [1959], p. 77. Nous soulignons.

⁸⁹ Hans Christian Andersen, *Fairy Tales*, p. 67. Nous soulignons.

⁹⁰ L'apparence physique d'Ondine ne traduit pas l'ambiguïté de l'héroïne d'Andersen: « La porte s'ouvrit alors brusquement et une jeune fille blonde, d'une beauté fabuleuse, se glissa dans la pièce en riant » (Friedrich de la Motte-Fouqué, *Ondine*, p. 28.); « une ravissante jeune fille de trois ou quatre ans, richement vêtue, apparut sur le seuil en souriant ». (*Ibid.*, 39.)

⁹¹ L'expression « finir en queue de poisson » aurait pour origine *L'Art poétique* d'Horace, dans lequel le poète semble déjà prédire la petite sirène d'Andersen : « Supposez qu'un peintre ait l'idée d'ajuster à une tête d'homme un cou de cheval et de recouvrir ensuite de plumes multicolores le reste du corps, composé d'éléments hétérogènes; si bien qu'un beau buste de femme se terminerait en une laide queue de poisson. A ce spectacle, pourriez-vous, mes amis, ne pas

Or, le corps que met en scène Andersen est défini par cette dichotomie. Le texte nous dit bien qu'il est formé d'une moitié humaine sublime *et* d'une moitié animale proportionnellement repoussante : « Ce qui, précisément, est splendide, ici dans la mer, ta queue de poisson, on trouve cela affreux là-haut sur terre, on n'y comprend rien » (*LPS*, 76), dit la reine douairière à sa petite fille. On notera au passage comment la partie inférieure de ce corps est doublement marquée par une contradiction : elle s'oppose au haut du corps sirénien en ce qu'elle est animale plutôt qu'humaine, mais aussi en ce qu'elle ne fait pas l'unanimité; aux yeux des ondins elle est sublime, alors que l'œil humain en est dégouté.

Marqué par cette idée d'une partie qui serait « à cacher » parce qu'elle signifie plusieurs choses simultanément, le corps sirénien, chez Andersen, est un corps difficile à définir, à catégoriser; il est une très belle femme mais pas tout à fait, puisqu'il cache un bas-du-corps repoussant, contre-nature. La queue des sirènes, de par sa forme et sa puissance – la *petite* sirène d'Andersen, aussi délicate qu'un pétale de rose, n'empêche-t-elle pas, forte de sa queue de poisson, que le prince se noie : « [lui] ne pouvait presque plus nager dans la mer déchaînée : ses bras et ses jambes commençaient à s'épuiser, ses beaux yeux se fermaient, il aurait dû mourir si la petite sirène n'était intervenue. » (*LPS*, 73) – évoque l'organe sexuel masculin et facilite les glissements sémantiques de l'une à l'autre. En ce sens, le corps dramatisé par Andersen est un corps d'exagérations. Il est à la fois très femelle et très mâle, entièrement matériel en même temps qu'il est creux, puisqu'il est vide d'âme. C'est le corps d'une belle femme dont la malformation génitale prend trop de place; c'est un corps rempli de matière, qui se dissout dans l'écume lorsque son temps est écoulé, mais qui est vide d'âme et qui ne renferme rien de plus que de la matière. En cela, il rappelle le queer ouvert et pluri-signifiant de Sedgwick, puisque chacune de ses parties contredit la précédente et empêche de lui affixer une signification. Mais le corps de la petite sirène est aussi le corps-monstre de Preciado, découpé et « construit avec [des] discours et [des] pratiques cliniques⁹² », et qui parle « avec cette voix qui était à la fois la [s]ienne et celle d'un autre⁹³ ». Surgissant au travers des signifiants

éclater de rire ? Croyez-moi, chers Pisons, un tel tableau donnera tout à fait l'image d'un livre dans lequel seraient représentées, semblables à des rêves de malade, des figures sans réalité, où les pieds ne s'accorderaient pas avec la tête, où il n'y aurait pas d'unité. » (« Finir en queue de poisson », *La Toge et le glaive*, Dimanche 23 novembre 2014, En ligne : <http://latogeetle glaive.blogspot.com/2014/11/finir-en-queue-de-poisson.html> [page consultée le 26 septembre 2024]). Si la coïncidence peut faire sourire, nous ne pouvons affirmer qu'elle trouve son équivalent dans le danois d'Andersen.

⁹² Paul B. Preciado, *Je suis un monstre qui vous parle...*, p. 17

⁹³ *Ibid.*, p. 38.

multiples et surchargés qu’emploie Andersen, le corps de la petite sirène est bel et bien cette « somathèque » que Preciado décrit comme « une archive politique vivante⁹⁴ » : explicitant l’imagerie sexuelle trouble que lui ont légué la mythologie et la littérature, le corps sirénien d’Andersen évite la définition en signifiant simultanément cet héritage et son contraire.

Cette monstruosité queer, qui raboute ensemble des caractéristiques mâle et femelle, est maintenue tout au long du récit d’Andersen. La confusion initiale que crée la juxtaposition d’un buste de femme – que l’imagerie classique nous invite à imaginer nu – et de la queue de poisson phallique se complexifie en effet à mesure que l’on avance dans le texte, à travers un réseau d’images contradictoires qu’Andersen accroche au corps sirénien. À l’exemple, une coutume qu’Andersen prête aux ondins et qui nous dit que sous la mer, les nobles ont pour habitude d’orner leur queue d’huitres : la mère du roi de la mer, qui « tenait sa maison [était] une femme avisée, mais fière de sa noblesse, aussi portait-elle douze huitres sur la queue, là où les autres dignitaires ne devaient en porter que six » (*LPS*, 66). La petite sirène à son tour, lorsqu’elle devient nubile et qu’il lui est permis de monter vers la surface, doit souscrire à cette pratique, à la différence près qu’elle décrira cette expérience comme douloureuse. Or, divers coquillages, et l’huitre perlière tout particulièrement, peuvent évoquer l’image d’un sexe féminin, amplifiant la cacophonie d’images sexuelles contraires qu’Andersen affixe sur le corps sirénien. Ce caractère ambivalent peut aussi être retracé dans la symbolique complexe de l’écume et du cygne, symbolique à la fois aquatique *et* aérienne, mais aussi masculine *et* féminine, qui traverse le conte. Les sirènes d’Andersen, lorsqu’elles sont aperçues hors de l’eau par des humains, sont prises pour des cygnes ou pour de l’écume. Or, la critique andersénienne a rapidement relevé la prévalence des oiseaux blancs dans les contes d’Andersen, et tout particulièrement celle du cygne, que le *digter* associe généralement à l’inspiration artistique et à l’élévation morale, mais aussi, si l’on pense à des textes comme *Le Compagnon de voyage*, *Les Cygnes sauvages* ou *Le Vilain petit canard*, au potentiel métamorphe du corps⁹⁵. Si l’on se fie plutôt au *Dictionnaire des symboles* de Jean Chevalier et d’Alain

⁹⁴ *Ibid*, p. 48

⁹⁵ Dans *Le Compagnon de voyage*, une princesse, prisonnière d’un mauvais sort, prend successivement la forme d’un cygne noir, puis d’un cygne blanc. Dans *Les Cygnes sauvages*, six princes sont métamorphosés en cygnes avant de reprendre forme humaine grâce à la dévotion de leur sœur cadette. La lecture de ce conte, paru très peu de temps après *La Petite Sirène*, révèle que la métamorphose a souvent quelque chose d’incomplet chez Andersen : dans *Les Cygnes sauvages*, le plus jeune des princes conservera, en souvenir de sa forme aviaire, une aile à la place d’un de ses bras. Dans *Le Vilain petit canard*, par contre, publié alors que le succès littéraire d’Andersen est confirmé, la métamorphose

Gheerbrant, le cygne se révèle un symbole de « deux lumières; celle du jour, solaire et mâle; celle de la nuit, lunaire et femelle » et il est généralement associé au dieu Apollon et à « la force du poète et de la poésie », ou encore à Zeus, qui a pris cette forme pour séduire Lédé. Or, Apollon est généralement considéré comme un dieu androgyne avec sa sœur Artémis, et le *Dictionnaire* explique que les amours de Zeus et Lédé « ont fait [du cygne] un symbole hermaphrodite où Lédé et son divin amant ne font qu'un⁹⁶ ». Dès lors, en posant comme équivalents les corps du cygne et de sa sirène, Andersen reproduit cette ambivalence et cet hermaphrodisme, en les additionnant à l'idée d'un salut chrétien par l'art qu'il associe aussi aux oiseaux blancs et à la métamorphose physique. Quant à l'écume, cet assemblage d'eau et d'air qu'Andersen mélange aux corps siréniens – la petite sirène, pour se dissimuler, se barbouille la poitrine d'écume⁹⁷ –, elle évoque elle aussi une image hermaphrodite, à savoir celle d'Aphrodite, qui surgit de l'océan à partir des testicules tranchés d'Ouranos le ciel. Ici encore, le symbolisme du mythe, entre l'eau et l'air, prophétise la sirène devenue fille de l'air à la fin du conte et brouille le féminin et le masculin, les additionnant pour former Aphrodite, la *femme phallique* par excellence⁹⁸. Avec ces images du cygne et de l'écume, Andersen syncrétise dans le corps sirénien l'élévation spirituelle et la descente dans la chair restant en cela fidèle à sa logique de la contradiction. Suivant cela, on peut voir que *La Petite sirène* associe déjà, comme le fera plus ostensiblement Kurahashi, le corps sirénien et les sexualités queer.

Échappant à toute possibilité d'une définition unique, le corps de l'héroïne d'Andersen, et par le fait même le corps des autres sirènes, est marqué d'un fort potentiel transformateur. Selon la logique du texte, qui proposera de transformer le corps de la petite sirène par une magie qui rappelle de beaucoup la chirurgie esthétique, le corps sirénien appelle à la transformation, alors que le corps

en cygne semble sans retour, comme si le *digter* avait gagné en assurance et croyait maintenant à sa propre postérité. (Hans Christian Andersen, *Œuvres I*)

⁹⁶ « Cygne », dans Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, édition revue et augmentée, Paris, Éditions Robert Lafond/Jupiter, coll. « Bouquins », 1982, pp. 332-334. Il est intéressant de noter que le dictionnaire fait mention d'Andersen à cette entrée, confirmant l'importance du cygne dans l'œuvre du *digter*.

⁹⁷ « Alors la petite sirène nagea plus loin derrière quelques rochers élevés qui dépassaient de l'eau, se mit de l'écume de mer sur les cheveux et sur la poitrine pour que personne ne pût voir son petit visage et examina qui venait au pauvre prince. » (*LPS*, 73) On pourrait arguer, de plus, que le symbole brouille d'autant la sexualité de la petite sirène puisqu'il recouvre sa poitrine, seul signe visible de sa féminité.

⁹⁸ Qui plus est, comme nous l'avons dit au chapitre précédent, Andersen nous dit que la première montée à la surface de la petite sirène est placée sous l'égide de l'étoile du soir, qui est communément associée à Vénus/Aphrodite. (*LPS*, 71)

humain, placé en idéal, n'est jamais envisagé comme une chose malléable. C'est la sirène qui doit « élever » son corps vers l'humain en rescindant sa partie animale, sa queue, et non le corps humain qui doit « descendre » vers le monde sous-marin en abandonnant son bas-du-corps « correct ». Selon la même logique, ce n'est pas non plus le haut du corps de la petite sirène qui demande à être modifié, puisqu'il ressemble déjà à celui des humains.

En résumé, le corps sirénien que positionne Andersen, qu'il décrit comme un monstre, se lit comme un corps queer à la fois parce qu'il est marqué d'une différence et qu'il est impossible de le faire signifier de façon monolithique, mais aussi parce qu'une partie de lui cherche à s'aligner sur une autre, pensée comme défectueuse; la petite sirène, en un sens, veut faire du bas de son corps l'équivalent du haut et effacer cette dissonance que souligne Andersen. Porteur de signifiants contraires et surchargés, le corps sirénien déborde du corps humain alors même qu'il l'inclue, tout comme le queer déborde de l'hétéronormativité à laquelle il sert de point d'appui.

2.2.2 Le corps sirénien disneyen

Si le corps sirénien d'Andersen est signifié par les débordements qui le marquent, qu'en est-il alors du corps sirénien dans le scénario rédigé par Musker, Clements et Ashman pour le film *The Little Mermaid*? Le scénario, lorsqu'on le lit recoupé des images qui l'accompagnent, n'apparaît pas, au premier coup d'œil, être aussi préoccupé par le détail du corps sirénien que l'était le conte d'Andersen⁹⁹. Il demeure qu'une lecture attentive du texte nous permet de voir qu'au final ses auteurs, plutôt que d'évacuer la charge queer que nous avons relevée chez Andersen, et dont nous avons dit comment elle devait être considérée comme novatrice, la revendiquent – discrètement, certes, Disney oblige – afin de la renouveler. Un premier indice de cette queeritude se trouve dans le prénom qu'on choisit Musker, Clements et Ashman pour leur héroïne. Le prénom Ariel, en effet, est porteur de plusieurs contradictions : d'origine hébraïque, il signifie « lion de dieu », alors même que le prophète Ésaïe en fait l'épithète d'un ange déchu. Qui plus est, jusqu'en 1950, le prénom Ariel était un prénom exclusivement masculin, et il était surtout connu du public Européen grâce à la *Tempête* de Shakespeare, où il désigne un esprit de l'air androgyne dont le rôle,

⁹⁹ Il va sans dire qu'un texte scénaristique est différent d'une œuvre littéraire de type roman ou conte. Dans plusieurs cas, le scénario peut faire abstraction des descriptions physiques des personnages puisqu'il sert surtout à décrire le déroulement du récit qui est mis en scène. D'autant plus que, dans le cas de méga-productions telles que *The Little Mermaid*, les composantes textuelles et picturales sont généralement réalisées dans des départements distincts et ne respectent pas tous les mêmes échéances temporelles.

jusqu'en 1930, était joué par des femmes. Si la queeritude du prénom qu'ils ont choisi pour leur petite sirène n'a pas été revendiqué explicitement par les trois auteurs du scénario, il demeure que le baptême de la petite sirène nous laisse entrevoir que la protagoniste de Musker, Clements et Ashman peut être envisagée d'entrée de jeu comme un être codé queer. Le scénario, en effet, nomme la petite sirène avant de la montrer, postulant son prénom masculin comme plus « vrai » que son corps; le nom de la protagoniste est tonné par Triton avant que la petite sirène n'ait fait sa première apparition dans le texte, avant qu'elle n'ait eu la chance de se dire elle-même. D'entrée de jeu, les auteurs de *The Little Mermaid* installent une dichotomie dans le genre de leur héroïne et laisse planer le doute sur son identité sexuelle. À travers sa nomination, d'abord, puis via son désir hors-norme, la jeune Ariel prend des airs d'inverti¹⁰⁰, et le couple qu'elle formera avec le prince Eric¹⁰¹ – dès lors que l'on maintient l'ascendance du patronyme sur le corps que suggère le scénario – est un couple masculin. L'étymologie du prénom Eric, que Musker, Clements et Ashman ont choisi pour le prince, si elle évoque des idées de souveraineté, de solitude ou de singularité, n'appelle pas à la confusion de genre comme le fait l'étymologie d'Ariel, et si elle laisse croire que le prince est aussi différent des autres humains que la petite sirène l'est des autres ondins, elle ne trouble en rien son identité de genre.

Suivant cette dévaluation du corps au profit d'une expression individuelle, plutôt que de décrire le corps des sirènes, le scénario de *The Little Mermaid* s'attache à dire ce que ce corps peut et ne peut pas faire, ainsi que ce que l'on peut en faire. Le premier personnage à énoncer les spécificités du corps sirénien est Triton, le roi des ondins et le père d'Ariel. Dans un effort pour convaincre la jeune sirène, qu'il juge trop intrépide, des dangers qu'elle encoure en quittant les limites du palais et en explorant la surface, Triton dit des humains qu'ils sont tous des prédateurs barbares et qu'ils se plaisent à hameçonner les habitants de la mer : « They're dangerous! Do you think I want to see my youngest daughter snared by some fish-eater's hook? » Ariel, en retour, lui répond « I'm sixteen years old. I'm not a child anymore. » (*TLM*, 22) Si l'on comprend ici que le

¹⁰⁰ Le spectre de l'« inverti », tel que Proust le dessine dans sa *Recherche du temps perdu*, participe déjà du récit d'Andersen, et ajoute à la queeritude de la sirène andersénienne. Si la figure de l'« inverti » semble aujourd'hui datée, les travaux de Leo Bersani, que nous convoquerons plus loin, montre qu'elle demeure prévalente dans l'imaginaire *queer*.

¹⁰¹ Nous utiliserons, tout au long de notre analyse, les noms des personnages tels qu'ils apparaissent dans la transcription du scénario de *TLM*, plutôt que d'utiliser l'une des différentes traductions françaises qui ont été utilisées par les studios Disney.

scénario entend distinguer fortement les ondins des humains – ils forment selon le roi de la mer deux races différentes et absolument incompatibles – on apprend par le fait même que le corps d’Ariel est loin d’être dévalué, et qu’il *est* important *parce qu’il* est queer ; il est métamorphe et singulier, puisqu’il est entre deux âges et qu’il est en phase d’être sexué définitivement. En cela, le corps d’Ariel calque celui de la sirène d’Andersen et incarne la confusion inscrite à même son nom. Le scénario, toutefois, semble encore dire du corps sirénien que c’est ce qu’il peut faire qui importe, et non son apparence; Ariel n’est pas, comme l’est la petite sirène d’Andersen, différenciée par sa beauté physique. Le scénario, en effet, ne dit rien de son apparence.

On notera de même que l’affirmation de Triton, en insistant sur le caractère « entre-deux » du corps d’Ariel, s’oppose à la dévaluation du corps de celle-ci. En établissant un rapport de similitude entre les ondins et les autres habitants de la mer, qui se ressemblent de parce qu’ils sont tous à la merci des humains et parce que leur corps se révèle être labile et pénétrable, le roi dit sa crainte qu’Ariel ne soit harponnée ou hameçonnée par un humain. Le corps de la petite sirène, ou du moins l’intégrité de celui-ci, est plus important aux yeux du roi que le désir ou la personnalité qu’il renferme, dont Triton ne veut rien savoir. Il y a là certes un argument en faveur d’une sexualité intra-maritale, le père paniqué à l’idée que sa fille nubile ne soit pénétrée par « a fish-eater’s hook », mais on peut aussi lire un argument anti-queer dans le discours de Triton, qui cherche à imperméabiliser le corps sirénien de sa fille contre toute intrusion humaine. Mais la jeune Ariel, nous dit le scénario, puisqu’elle est déjà allée à la surface malgré l’interdit du roi, est déjà « infecté » par l’humain, elle est déjà marquée comme « hors-norme », et l’argument selon lequel la petite sirène devrait se méfier des pêcheurs est nul. De plus, si l’on devait lire les craintes du roi à la lumière de la masculinité que son prénom confère à Ariel, l’argument de Triton prend une toute autre coloration : c’est alors un argument queerphobe en bonne et due forme. On pourrait, dans un même ordre d’idée, arguer que le roi de la mer, en recoupant sa fille de son désir – désir qui, selon le texte, n’a rien de secret – , cherche plutôt à contenir ce désir queer et à le garder à l’intérieur du corps de sa fille, à qui il demande de respecter les limites de son royaume. Ainsi, là où Andersen établissait d’abord la différence entre les corps humain et sirénien sur une base esthétique, les auteurs de *The Little Mermaid* choisissent plutôt d’inscrire cette différence dans un rapport de force moral où l’ondin supplante l’humain. Le corps sirénien « modernisé » par Musker, Clements et Ashman, si l’on en croit le personnage de Triton, est un problème plus politique qu’esthétique. Andersen, en effet, permet à sa petite sirène, moyennant qu’elle ait atteint la maturité, de se rendre

à la surface aussi souvent qu'elle le désire, et déclare que l'union des sirènes et des humains est impossible uniquement parce que les hommes, lorsqu'il leur est donné de la voir, jugent inesthétique la queue des sirènes. Dans l'imaginaire du *digter*, les sirènes n'encourent pas le risque d'être méprisées pour des poissons et d'être harponnées ou hameçonnées, puisque les humains fuient leur chant mortifère. À l'inverse, dans le scénario de *The Little Mermaid*, ce n'est pas l'esthétique particulière du corps sirénien qui empêche Ariel de séduire le prince, et à aucun moment Musker, Clements et Ashman n'indiquent que le prince éprouve du dégoût envers le corps d'Ariel, qu'il soit entièrement ou en partie seulement humain; tout au plus, nous le verrons plus loin, les humains s'en montrent vaguement choqués. Ce sont plutôt les politiques xénophobes et queerphobes du roi Triton, inspirées par sa crainte que le corps des sirènes ne soit consommé et/ou contaminé par la barbarie humaine, qui interdisent à Ariel de rejoindre le prince Eric. Qui plus est, ces politiques entrent en jeu dans le scénario bien avant qu'Ariel ne s'éprenne du prince, alors qu'elle ne désire encore que de participer à la vie terrestre.

C'est aussi l'avis d'Ariel que le corps sirénien est un problème politique plutôt qu'esthétique. Pour la jeune sirène, en effet, le corps biforme des sirènes représente un obstacle à sa curiosité et à son désir d'explorer le monde d'en-haut. Là où le texte d'Andersen insiste sur l'ambiguïté esthétique des jambes humaines¹⁰², le scénario de Musker, Clements et Ashman, n'en fait pas grand cas, et s'attarde surtout sur ce qu'elles permettent de faire. Après s'être enfuie du château de son père et avoir trouvé refuge dans une grotte secrète où elle amasse des objets humains qu'elle tire d'épaves abandonnées, la jeune sirène entonne une chanson teintée de mélancolie, au cours de laquelle elle compare les possibilités offertes aux corps siréniens et celles qui sont offertes aux corps humains.

Il convient de souligner l'importance de ce passage dans le scénario, qui se révèle être typique des productions auxquelles a participé Howard Ashman. La structure de cette chanson, que l'héroïne de *The Little Mermaid* entonne dans la quasi-solitude – elle croit n'être qu'en compagnie de son compère Flounder, mais elle est observée en secret par Sebastian – relève de ce qu'Ashman nomme la « "I Want" Song », qui sert à énoncer de façon très claire le désir qui anime le personnage

¹⁰² Pour la grand-mère et la sorcière, les jambes humaines s'apparentent à des « piliers grossiers » (*LPS*, 76) ou à des « moignons » (*LPS*, 78), alors que chez les humains, elles traduisent la beauté de celui ou celle qui les possède, et que celles de la petite sirène sont décrites comme très enviables.

principal de l'œuvre et contre lequel seront mesurées toutes ses actions¹⁰³. On comprend dès lors que si l'émancipation d'Ariel est l'objet principal du scénario, son accès au monde humain repose, dans l'imaginaire de Musker, Clements et Ashman, sur les limites du corps sirénien, ou du moins, sur le dépassement de ces limites. Le corps sirénien, dans cette optique, se rapproche du corps queer, puisqu'il n'arrive à se définir qu'à partir de ses limites et de ce qui lui est interdit de faire; il est ce corps autre contre lequel se construit le corps normatif, ce corps à qui il n'est permis que d'observer en silence et à qui il est interdit d'affirmer son désir, à moins qu'il ne le fasse à demi-mot ou par la négative. Tout comme les corps queer peuvent servir malgré eux à normaliser les corps non-queer, le corps sirénien, dans la logique d'Ariel, ne fait qu'établir en idéal le corps humain, qui pourrait faire tout ce que fait le corps sirénien et plus encore. La chanson débute par l'énumération de ce que possède Ariel. Sur un ton joueur, la jeune sirène énumère ses « gadgets », ses « gizmos », ses « whozits and whatzits »; sa collection est complète, nous dit-elle, et on s'empresserait selon elle de « think [she's] the girl/the girl who has everything » (*TLM*, 27). Une chose toutefois lui fait défaut, à savoir une paire de jambes humaines, et Ariel, tournant en ridicule sa collection secrète et statique, se lance dans l'énumération de ce que ces jambes lui permettraient de faire, en y opposant les limites que lui impose sa queue de poisson :

I want to be where the people are./I want to see 'em dancin',/Walkin' around on those... What do you call 'em?/Oh « feet »./Flippin' your fins, you don't get too far./ Legs are required for jumpin', dancin'... /Strollin' along down a... What's that word again?/«Street »./Up where they walk, up where they run,/Up where they stay all day in the sun, wanderin' free./Wish I could be,/Part of that world. (*TLM*, p. 27-28)

Ce passage, par lequel le scénario énonce le désir d'Ariel – désir d'émancipation, de considération, d'expression – attire notre attention parce qu'il fait précisément passer le désir de la protagoniste par la vision fugace d'un corps transformé. En cela, le scénario de Musker, Clements et Ashman redit le texte d'Andersen, sans toutefois rattacher de façon claire le désir *trans* d'Ariel à un désir sexuel. La jeune héroïne, à ce moment, n'a pas encore vu le prince Eric, dont elle tombera amoureuse, pas plus qu'elle ne focalise son désir sur une représentation précise du corps humain, à l'instar de la petite sirène d'Andersen, qui elle semble déjà troublée par la statue qui siège au milieu de son jardin, et dont le jeune prince naufragé se fera l'écho. Nous reviendrons, au chapitre

¹⁰³ « If you want an audience to fall in love with a story's main character, you have to get them to have sympathy for them. In the tradition of musical theatre, that opportunity comes somewhere in the first act when the lead sings what is sometimes called their "I want" song. In it, they reveal what they most desire and what it will take to make their dreams come true. If done well, according to lyricist Howard Ashman, by the end of the song, the audience will have fallen in love with the character and will root for them to the end. », (*TLM*, p. 59).

suivant sur la queeritude du jardin de la petite sirène andersénienne, ainsi que sur le rôle que joue ladite statue¹⁰⁴; il suffit de voir, pour le moment, que Musker, Clements et Ashman semblent déterminés à désérotiser le désir d'Ariel. Si elle n'envisage pas encore la possibilité de modifier son corps et de se défaire de sa queue de poisson, Ariel décrit clairement, faisant retomber la faute sur son désir qui va à l'encontre des lois qui régissent la vie sous-marine, la partie « sirène » de son corps comme ce qui la *marque*¹⁰⁵. Ce faisant, elle se désigne comme humaine, et postule son bas-du-corps comme une déféctuosité. Reconnaisant la singularité de son désir, elle fait de sa queue de sirène une marque de cette singularité : le bas-du-corps sirénien, plutôt que de traduire de façon visible l'inconfort sexuel que ressentait la petite sirène d'Andersen, en vient à signifier le refus d'Ariel de conformer son désir aux lois hétéronormative du roi Triton. En ce sens, la queue de sirène d'Ariel la démarque des autres sirènes et la rapproche des humains, là où l'héroïne d'Andersen se démarquait des hommes par sa queue de poisson, qui la rapprochait des autres ondins. Tout en évacuant une partie de l'ambivalence sexuelle contenue dans le texte d'Andersen, le scénario de Musker, Clements et Ashman maintient le caractère contradictoire et ambivalent du bas-du-corps sirénien.

Plus loin, la jeune Ariel répète son désir de participer au monde humain alors qu'elle contemple et qu'elle caresse amoureusement le visage du prince Eric, qu'elle a sauvé de la noyade et qui gît inconscient sur la plage. Au contact de ce corps humain, le premier qu'elle ait vu d'aussi près¹⁰⁶, le lien qui réunit pour Ariel le corps humain et l'émancipation se resserre et s'enjoint d'un érotisme marqué, et la petite sirène commence décidément à imaginer son corps autrement. Là où elle voulait précédemment rejoindre « that world », c'est-à-dire le monde des humains en tout genre, elle veut maintenant rejoindre le monde du prince; elle veut toujours être dans ce monde humain, certes, mais à ses côtés : « What would I give to live where you are?/What would I pay to stay here besides you?/What would I do to see you smiling at me? [...] Where would we walk? Where would we run? If we could stay all day in the sun. Just you and me, and I could be.../Part of your

¹⁰⁴ Voir Chapitre 3, p. 57-59.

¹⁰⁵ Dans le sens de la « marque » qu'évoque Anzaldúa. À cet effet, il est intéressant de noter que les notes de productions qui accompagnent la transcription du scénario de MCA publié chez Canterbury Classics semblent aller dans ce sens. On peut en effet y lire l'observation suivante concernant la palette de couleurs choisie pour animer Ariel : « The colors of the undersea world of *The Little Mermaid* are bold and vivid. Even so, Ariel stands out among such vibrancy. Her eye-catching appearance is partly due to her beautiful long red hair, *but it's her blue-green tail that really makes Ariel striking*. The color was specially mixed by the Disney paint lab and named « Ariel » in honor of their inspiration. » (*TLM*, 11) Nous soulignons.

¹⁰⁶ « I've never seen a human this close before. Oh he's very handsome, isn't he », dit-elle à son amie la mouette quelques pages plus tôt alors qu'elle espionne le prince à bord de son bateau. (*TLM*, p.31)

world. » (*TLM*, 37) En modifiant légèrement les paroles de la chanson précédente, la reprise de la « “I want” song » ouvre vers l'érotisme de la jeune Ariel, qui poursuit en l'intensifiant son identification à l'humain. Son désir pour le monde humain se fondant dans son attirance pour le prince, la petite sirène établit, avant que ne les redise la sorcière de la mer, les modalités de son ascension hors de l'eau : comme son ancêtre andersénienne, c'est par un couplage avec le prince humain, couplage qui annonce la possibilité de modifier son corps, qu'Ariel gagnera la liberté de parcourir le monde terrestre. Le texte, au passage, redit la queeritude du désir d'Ariel, et qui était déjà présente dans le texte d'Andersen, puisque son union avec le prince dépend elle aussi d'une modification intense de son bas-du-corps – Ariel souhaite *marcher, courir*, avec Eric –, mais aussi parce que lorsqu'elle demande où se trouve l'endroit où ils pourront cohabiter, l'héroïne de Musker, Clements et Ashman dit clairement que cet endroit n'existe pas encore, de même qu'elle dit que le monde du prince, en ce sens, est distinct du monde des humains. Le monde d'Eric est queer, puisqu'il serait en mesure, contrairement au monde humain en général, d'accueillir une sirène; il s'oppose par le fait même au royaume de Triton, qui postule lui aussi une différence insolvable entre l'humain et le sirénien. C'est du moins ce que laisse entendre Ariel lorsque, défiante et pleine de désir, elle annonce, plus pour le lecteur – qu'on présume humain – que pour le prince, qui a quitté la plage et qui ne peut l'entendre : « I don't know when, I don't know how,/ But I know something's starting right now./ Watch and you'll see,/Someday I'll be,/Part of your world. » (*TLM*, 38)

Plutôt que de se décrire comme une sirène manquée, Ariel s'associe au corps humain, qu'elle établit comme un idéal. Elle appréhende son corps de sirène comme un corps humain défectueux, et cette perspective l'oppose aux autres ondins. Ce faisant, le texte de Musker, Clements et Ashman décrit Ariel comme une humaine dans un corps de sirène, dans une logique semblable à celle qu'ont souvent énoncé les personnes trans à propos de leur genre. À l'instar de ces corps trans et queer, le corps d'Ariel est porteur de signifiants complexes et contradictoires, que l'individu qui l'habite peine à traduire dans le langage qu'elle a appris. Ariel, plutôt que de se décrire dans le langage des ondins, pour qui l'humain n'est qu'oppression et barbarisme, emprunte les mots des humains et tente – sans grand succès, puisqu'elle n'en retire pas de joie durable – de les appliquer à son propre corps. Ce faisant, son corps en vient à lui paraître comme un corps humain défectueux plutôt que comme un corps sirénien singulier. Le texte vient toutefois contredire

la logique d'Ariel et l'établit comme hors-norme, puisque, comme dans le texte d'Andersen la « petite » sirène sauve de la noyade le prince humain évanoui, révélant la puissance du corps sirénien en même temps qu'elle donne à voir les limites du corps humain. Et le crabe-compositeur Sebastian abonde rapidement dans ce sens, alors qu'il tente de convaincre Ariel qu'il fait mieux vivre sous l'eau que sur terre, dépeignant la vie humaine comme un long esclavage sous le soleil brûlant. Encore une fois, Ariel est singulière et queer puisqu'elle n'arrive pas à intégrer la logique dominante du monde qu'elle habite, choisissant plutôt la logique de l'« autre », de l'« étranger ». En ce sens, la petite sirène de Musker, Clements et Ashman suit les traces de son aïeule andersénienne, même si le scénario abandonne une partie de la sensualité du texte d'Andersen au profit d'un commentaire politique.

2.3 Métamorphoses et dénouements

2.3.1 Andersen et la sublimation du monstre

Si depuis Andersen le corps sirénien a gagné en queeritude, ce n'est pas seulement parce que le *digter* a fait le pari d'en faire l'incarnation de l'« autre », mais aussi parce qu'il a choisi d'investir et de problématiser son potentiel métamorphe. Ce faisant, Andersen en vient à décrire une transformation qui se rapproche plus des chirurgies ou des traitements hormonaux qui sont aujourd'hui offerts aux personnes trans que des métamorphoses magiques que proposaient jusqu'alors les contes et les récits qui parcouraient l'Europe du XIX^e siècle.

Quelle est donc cette transformation qu'imagine Andersen, et qu'a-t-elle à voir avec le queer tel que nous le pensons aujourd'hui? C'est que le corps queer, nous dit Preciado dans *Je suis un monstre qui vous parle*¹⁰⁷, s'apparente au monstrueux. Le corps queer, et tout particulièrement le corps trans, est selon le penseur, semblable au corps d'un monstre : il est un paysage érotique dont les organes sexuels – tant dans leurs fonctions génitales qu'érotiques – ont été remplacés par « des enclaves coloniales de pouvoir¹⁰⁸ ». Par cela, Preciado nous rappelle que les organes sexuels – les bas-du-corps – n'échappent pas aux tentatives de colonisation, autrement dit qu'ils sont sujets du pouvoir dominant, qui peut en retour tenter de les recouvrir de sens qu'ils ne possédaient pas intrinsèquement. Les organes génitaux sont queer, et le sont d'autant plus lorsqu'ils sont mis de

¹⁰⁷ Paul B. Preciado, *Je suis un monstre qui vous parle...*, 126 p.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 52.

l'avant, comme le sont les queues de sirène chez Andersen et ses héritiers, puisqu'ils résistent aux significations monolithiques. Ce sont « des puissances politiques et par conséquent des possibilités de créer des formes de subjectivations dissidentes¹⁰⁹ ». L'idée que les organes génitaux puissent être transformés redit cela avec autant plus de force qu'elle rappelle qu'ils représentent, au sein du corps, la possibilité d'une dissonance, d'une ouverture, et qu'ils peuvent à eux seul venir signifier et/ou brouiller le genre d'un individu. Ils sont un site sursignifiant qui, dès lors que l'on considère leur potentiel queer, invitent à imaginer une diffusion de la sexualité sur l'entièreté du corps plutôt que centralisée dans lesdits organes.

Chez Andersen, c'est la grand-mère de la petite sirène qui sème les premiers germes de la transformation, en apprenant à sa petite-fille combien le bas du corps des sirènes est jugé repoussant par les humains, et qu'hors de la mer, ironiquement, « il faut avoir deux piliers grossiers qu'on appelle jambes pour être beau! » (*LPS*, 76). En cela, la douairière confirme, pour tenter de l'annuler, la fascination de la petite sirène pour le monde terrestre, ainsi que son désir de participer à la société humaine. La sorcière de la mer, reconnaissant elle aussi le désir de la petite sirène, en dit par la suite le caractère funeste, sans toutefois le refuser : « “Je sais bien ce que tu veux!” dit la sorcière de la mer; “c'est stupide de ta part! Tu feras à ta volonté tout de même car elle te mettra dans le malheur, ma charmante princesse.” » (*LPS*, 78) À la différence de la grand-mère, qui ne sait que vanter le monde et le corps des ondins, la sorcière explicite le désir de la petite sirène. Elle en dit le détail et laisse entrevoir sa réalisation qui, si elle est périlleuse, apparaît relativement simple :

« Tu voudrais bien te débarrasser de ta queue pour avoir à la place deux moignons sur lesquels marcher, comme les humains, afin que le jeune prince s'éprenne de toi et que tu puisses obtenir une âme immortelle! » [...] « Tu arrives au bon moment, dit la sorcière, demain, quand le soleil se serait levé, il aurait fallu une année entière avant que je puisse t'aider. Je vais préparer une boisson; avant que le soleil se lève, tu vas nager jusqu'à terre et l'emporter, tu t'assoiras au bord et la boiras, alors, ta queue se divisera et sa rétrécira pour donner ce que les hommes appellent de jolies jambes ».

[...]

« [M]ais cela fait mal, c'est comme si une épée acérée te transperçait. Tous ceux qui te verront diront que tu es la plus délicieuse enfant d'un homme qu'ils aient vue! Tu conserveras ta démarche dansante, aucune danseuse ne pourra marcher en se balançant comme toi, mais à chaque pas que tu feras, ce sera comme si tu marchais sur un couteau tranchant qui ferait couler ton sang » (*LPS*, 78-79)

¹⁰⁹ Paul B. Preciado, *Testo junkie*, p. 358.

Si le procédé est douloureux, au point qu'il laissera des séquelles permanentes à la petite sirène, il est aussi coûteux : « ce que je réclame, ce n'est pas peu de chose. Tu as la plus délicieuse voix de tous ceux qui sont ici au fond de la mer, tu crois sans doute que c'est par elle que tu l'enchanteras, mais cette voix, tu vas me la donner. Je veux le meilleur de ce que tu possèdes pour ma précieuse boisson! ». (*LPS*, 79) Le processus, enfin, est définitif et se conçoit hors de tout retour au monde sous-marin :

« dès que tu auras pris forme humaine, tu ne pourras jamais plus redevenir sirène! Jamais tu ne pourras descendre à travers l'eau jusqu'à tes sœurs et au château de ton père, et si tu ne gagnes pas l'amour du prince [...] alors tu n'auras pas d'âme immortelle! Le lendemain matin du jour où il en aura épousé une autre, ton cœur se brisera et tu deviendras écume sur l'eau ». (*LPS*, 79)

Le marché que propose la sorcière de la mer à la petite sirène est selon nous l'une des plus riches additions d'Andersen au schéma millénaire sur lequel il brode son récit. Le récit d'*Ondine*, que nous avons examiné au chapitre précédent et qui syncretise les propositions philosophiques de Paracelse et des récits plus anciens comme ceux de la fée-serpente Mélusine, est un bon exemple de ce schéma, dans lequel l'union de la femme aquatique métamorphe et de l'humain est frappé d'un interdit et se solde généralement par la mort de l'humain et/ou la fuite de la fée des eaux. Non seulement l'idée d'une transaction marchande, plutôt que d'une transformation libre purement magique, est-elle novatrice et n'emprunte pas au récit de ses prédécesseurs, mais le choix d'Andersen d'annoncer les effets du breuvage magique de la sorcière en des termes qui évoquent la chirurgie¹¹⁰ a aussi pour effet de resserrer l'attention du lecteur sur le corps complexe de la sirène, et de l'inviter à ressentir profondément les menus effets de la métamorphose. On peut faire l'hypothèse qu'en cela, le contrat et la transformation décrits par Andersen font écho textuellement aux multiples chirurgies, payées au prix fort, avec lesquelles sont aujourd'hui familières les personnes trans, tout particulièrement aux chirurgies qui concernent le bas-du-corps. Preciado par exemple, lorsqu'il retrace dans *Testo Junkie* sa transition, rappelle le coût exorbitant des traitements hormonaux quotidiens, de même que la difficulté d'obtenir lesdits traitements :

Quoiqu'il en soit, pour obtenir légalement une dose de testostérone synthétique, il est nécessaire de cesser de se définir comme une femme. Avant même que les effets de la testostérone ne se manifestent dans mon corps, la condition de possibilité pour m'administrer la molécule est d'avoir renoncé à mon identité féminine¹¹¹.

¹¹⁰ Rappelons que la sorcière, strictement parlant, ne prendra pas la voix de la petite sirène. Pour rendre l'adolescente muette, l'enchanteresse va lui couper la langue. Ici aussi le procédé est plus chirurgical que magique.

¹¹¹ Paul B. Preciado, *Testo junkie*, p. 58.

Qui plus est, son administration de *patch* de testostérone, que Preciado décrit comme un « exercice d'intoxication hormonale volontaire¹¹² », s'accompagne d'effets secondaires qui l'ont souvent laissé nauséux et seul aux prises d'atroces douleurs. D'autres auteurs ont noté le cheminement complexe, tant émotionnel que physique, qu'implique les divers processus de réassignation de genre. Maggie Nelson, par exemple, décrit dans *The Argonauts* les émotions complexes que ressent son partenaire face aux *patch* de testostérone : « Via T, you've experienced surges of heat, an adolescent budding, your sexuality coming down from the labyrinth of your mind [...] You like the changes, but also feel them as a sort of compromise, a wager for visibility¹¹³ » Mais les deux motifs, de marchandisation et d'intervention chirurgicale, qu'évoque la transition de genre ont aussi cette particularité qu'ils invitent le lecteur à queeriser son propre corps, en le révélant semblable à cette chose ouverte et fluide qui traversent les diverses définitions du queer; or, le texte d'Andersen, selon nous, peut être lu comme le récit d'une transition.

Qui plus est, ainsi que l'ont montré Danielle Dubois-Marcoin, Christa Delahaye et Claude Le Manchec dans le cadre d'une étude réalisée auprès de jeunes lecteurs, Andersen encourage le lecteur de *La Petite Sirène*, à l'aide de diverses stratégies littéraires, à s'identifier à la protagoniste, et les trois chercheurs, au terme de leur étude, « propos[ent] de voir dans l'identification admirative un nouvel exemple de la complexité des postures du lecteur [et que] la lecture de fiction peut accueillir des postures complexes voire contradictoires, faites de rapprochements et de distance à l'égard du personnage. », la petite sirène, dans ce cas-ci. Au contact des jeunes lecteurs, « le conte se transforme alors en une forme de texte autobiographique [...] les enfants se réapproprient l'œuvre [...] en changeant le sens religieux voulu par Andersen¹¹⁴ ». Ce faisant, en multipliant les descriptions contradictoires du corps de son héroïne, Andersen permet à son lecteur de penser son propre corps dans des termes similaires, à savoir comme une chose encore indéfinie dont la forme, plutôt que d'être établie à la naissance, peut être revue selon la réalité de l'individu qui l'habite, que ce soit à travers divers actes de langage ou à travers une série d'interventions médicales. Moyennant que l'on s'arme de courage et de patience, nous laisse entendre le texte, il nous est donné de s'auto-déterminer et d'échapper aux postulats de la société hétéronormative.

¹¹² *Ibid.*, p. 201.

¹¹³ Maggie Nelson, *The Argonauts*, Minneapolis, Graywolf Press, 2015, p. 86.

¹¹⁴ Danielle Dubois-Marcoin, Christa Delahaye et Claude Le Manchec, « Réception de *La Petite Sirène* de la maternelle à l'université », dans Marc Auchet (dir.), *(re)Lire Andersen. Modernité de l'œuvre*, p. 336.

S'il évoque les complexités des réalités *trans*, le marché que propose la sorcière de la mer à la petite sirène présente aussi un fort sous-texte phénoménologique et il imbrique dans son horizon chirurgical un réseau resserré d'agentivité et de jeux sur le regard. Or, les théoriciennes Judith Butler et Sarah Ahmed¹¹⁵ ont bien montré que ces deux notions, tout autant que la transformation physique potentielle des corps, jouaient un grand rôle dans les existences queer. En effet, si la transformation que propose la sorcière est apparente, en cela qu'elle laisse des marques lisibles sur la chair, elle propose par le fait même de modifier l'*essence* de la petite sirène, mais de l'intérieur vers l'extérieur, dans une perspective contraire à l'essentialisme romantique, qui pense plutôt la chair comme un reflet de l'âme. Autrement dit, la petite sirène devra prouver qu'elle est apte à habiter un corps humain; elle devra souscrire à ses violences et montrer qu'elle peut les endurer; elle devra montrer qu'elle sait parler son langage – dans ce cas-ci, le mutisme – et prouver qu'elle sait répondre de manière adéquate à ce qu'on dit de ce corps. Plusieurs critiques ont insisté sur le fait que *La Petite Sirène*, à l'instar de plusieurs contes mettant en scène des héroïnes adolescentes, retraçait la transition des jeunes filles vers l'âge adulte et la sexuation, en révélant la violence et la difficulté de cette transition. D'autres ont plutôt noté qu'Andersen, dans *La Petite Sirène* comme dans d'autres contes où il met en scène des jeunes filles, développe un érotisme de la douleur teinté de sadisme. Nous proposons pour notre part de lire ce texte à partir du fait que les termes du marché y reposent sur la notion d'*être vu*, et évoquent en cela l'apparence plutôt que l'essence : les humains diront de la petite sirène qu'elle est « la plus délicieuse enfant d'homme qu'ils aient vu »; elle aura une « forme humaine », certes, mais la magie de la sorcière a ses limites, et ce n'est pas elle qui accordera une âme à la sirène. Cela demeure du ressort du prince, ou plutôt, comme le texte nous le montrera plus loin, des capacités de la petite sirène à faire réaliser au prince qu'il s'est déjà promis de l'épouser elle. C'est donc sur la capacité de la petite sirène à énoncer le réel, de même que sur une séduction en bonne et due forme, que repose son obtention d'une âme et la possibilité de se faire aimer par un homme. Somme toute, le marché qu'énonce Andersen à travers le personnage de la sorcière de la mer apparaît queer de parce qu'il ré-hiérarchise la dyade corps/âme telle qu'elle s'énonçait dans le Danemark romantique du XIX^e siècle. En traduisant la métamorphose en termes chirurgicaux plutôt qu'en termes magiques et en insinuant que le salut de

¹¹⁵ Sara Ahmed, *Phénoménologie Queer. Orientations, objets et autres*, trad. Laurence Brottier, Montréal, Éditions de la rue Dorion, 2022, 317 p.; Judith Butler, *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*, Stanford, Stanford University Press, 1997, 218 p. Nous explorerons plus en détails les réflexions d'Ahmed et de Butler, ainsi que leur application à l'œuvre d'Andersen, au chapitre suivant.

l'individu repose sur sa capacité à s'énoncer dans le langage d'un autre, Andersen poursuit sa description du corps sirénien comme d'une chose queer, tel que le disait Sedgwick. Qui plus est, Andersen nous dit du corps sirénien qu'il est, à l'instar des corps queer tels que les pense Butler, profondément imbriqué dans l'idée d'une performance non seulement de genre, mais aussi d'espèce.

2.3.2 Musker, Clements, Ashman : déjouer une sorcellerie mensongère

Chez Musker, Clements et Ashman, c'est aussi la sorcière de la mer, qu'ils ont baptisée Ursula et qui souhaite se venger du père d'Ariel, qui confirme à la petite sirène que son corps est un objet modifiable. C'est aussi Ursula, le personnage de la reine douairière ayant été évacué par Musker, Clements et Ashman, qui révèle les détails de ce potentiel métamorphe, et qui décrit pour la première fois le corps sirénien comme un objet explicitement queer, au sens où l'entendent Sedgwick et Preciado, c'est-à-dire hétérosignifiant et monstrueux. La description que fait la sorcière de la mer du corps sirénien, tout au long du scénario, se déploie en opposition à celle que propose le personnage de Triton, qui cherche pour sa part à établir fermement la différence entre l'ondin et l'humain dans une logique d'oppression physique et morale. Les sirènes ne doivent pas entrer en contact avec les humains puisque le corps des unes est pénétrable et menace d'être consommé par celui des autres. Il y a dans la logique de Triton un enjeu sous-terrain de sexualité que va reprendre le personnage d'Ursula : la sorcière, très tôt, relève la beauté d'Ariel¹¹⁶ et en fait une pierre angulaire du marché qu'elle va lui offrir.

Ursula, en opposition au discours du roi de la mer, affirme à Ariel que le corps sirénien est aisément transformable, qu'il suffit d'un tour de passe-passe pour qu'Ariel obtienne du prince qu'il tombe amoureux d'elle : « Well, angelfish, the solution to your problem is simple. The only way to get what you want is to become human yourself. » (*TLM*, p. 63) La sorcière, plutôt que de décrire sa magie comme une chose compliquée et dangereuse, à l'instar de la sorcière d'Andersen qui devait y mettre de son propre sang, prétend qu'elle n'est qu'une « little magic », et dit comment elle l'offre à bras ouverts à tous ceux qui le souhaitent : « It's a talent that I always have possessed./And dear, lately, please don't laugh,/I use it on behalf/Of the miserable, the lonely and depressed [...]. They

¹¹⁶ « I want you to keep an extra close watch on this pretty little daughter of his. She may be the key to Triton's undoing. », dit-elle, en apartée, à ses sbires. (*TLM*, 17) Le scénario lie la beauté et le désir (ici, d'exploration) au danger, mais en fait un enjeu politique. Là où la curiosité de la protagoniste d'Andersen ne menaçait que celle-ci, Musker, Clements et Ashman en font le pivot de l'écroulement du règne « juste » de Triton.

come flocking to my cauldron crying, « Spells, Ursula please! »/And I help them./Yes I do. » (TLM, 65-66)

Si le discours de la sorcière, dans le scénario de Musker, Clements et Ashman, est construit sur des mensonges et des demi-vérités, il demeure que le marché qu'elle propose à la jeune Ariel diffère de celui que décrivait le texte d'Andersen, qui se lisait comme une chirurgie sans retour dont l'unique échappatoire serait la mort. La transformation qu'envisage Ursula, en effet, est temporaire et instaure une urgence. Aux « poor unfortunate souls » qui sollicitent son aide, la sorcière oppose l'énergie concentrée du coup de foudre :

Now, here's the deal. I will make you a potion that will turn you into a human for three days. Got that? Three days. Now, listen, this is important. Before the sun sets on the third day, you've got to get dear old princie to fall in love with you. That is, he's got to kiss you. Not just any kiss. The kiss of true love. If he does kiss you before the sun sets on the third day, you'll remain human permanently. But if he doesn't, you turn back into a mermaid, and you belong to me! (TLM, 72)

En ce sens, la transformation, telle que l'envisage le scénario de Musker, Clements et Ashman, évoque les descriptions de l'expérience que fait Preciado de l'absorption de testostérone : les effets de la drogue sont bien présents, mais menacent à tout instant de s'évanouir si Preciado cesse d'infuser l'hormone dans son corps¹¹⁷. Cette brièveté de la métamorphose, qui va de pair avec l'évacuation de la douleur que décrivait Andersen¹¹⁸, nous rappelle aussi cette idée de transition en douceur, ou de transition vers le centre dans l'œuvre de Preciado. Dans un même ordre d'idée, en comparant la déclaration d'Ursula, qui dit qu'elle offre sa magie à un prix dérisoire : « I'm not asking much. Just a token, really, a trifle. You'll never even miss it. What I want from you is... your voice! » (TLM, 72), on peut aussi dresser un parallèle avec l'opposition chirurgie/hormones, la seconde – si elle demeure dispendieuse – étant plus abordable que la première, et moins couteuse en termes d'engagements physiques et temporels. Plus diffuse, l'ingestion d'hormones n'appelle pas une longue convalescence comme le font les chirurgies de réassignation de genre, bien qu'elle demande un engagement quotidien constant.

¹¹⁷ « Enfin, le processus de transition dont je parle ici n'est en aucune façon irréversible. Au contraire, il ne faudrait que quelques mois sans administration de testostérone et la décision consciente de me "ré-identifier" en tant que femme, pour pouvoir passer de nouveau pour un corps féminin habitant l'espace social. » Paul B. Preciado, *Je suis un monstre qui vous parle...*, p. 59.

¹¹⁸ Le scénario de *The Little Mermaid* décrit la transformation d'Ariel comme suit: « The magic pulls Ariel's voice out of her and puts it in a shell. Suddenly, another burst of magic encapsulates Ariel and turns her mermaid tail into legs. Sebastian and Flounder lead Ariel to the surface. » (TLM, 74). Les images du film serviront à montrer la violence contenue dans cette transformation, sans toutefois y donner une suite sanglante comme le faisait Andersen, mais le scénario ne s'embarrasse pas à les décrire.

Malgré les faux-semblants d'Ursula, il reste à la sirène, au terme de sa transition vers l'humain, un bien beaucoup plus précieux que la voix qu'elle abandonne, et pour lequel la petite sirène n'aura pas à souffrir à chacun de ses pas : « You'll have your looks, your pretty face, and don't underestimate the importance of body language! » (*TLM*, 73). La jeune Ariel, en effet, n'est pas tout à fait muette, puisque son corps, dont Ursula révèle qu'il est désirable pour les humains, renferme un langage universel. Si cette idée était déjà présente dans le texte d'Andersen, le scénario de Musker, Clements et Ashman l'explicite en même temps qu'il la rend temporaire. Ursula dit bien la primauté du langage du corps, et comment les hommes humains n'ont que faire du bavardage :

The men up there don't like a lot of blabber./They think a girl who gossips is a bore./Yes on land it's much preferred for ladies not to say a word./And after all, dear,/What is idle prattle for?/Come on! They're not all that impressed with conversation./True gentlemen avoid it when they can./But they dote and swoon and fawn/On the lady who's withdrawn./It's she who holds her tongue who gets her man. (*TLM*, 73)

L'argumentaire de la sorcière a cette particularité qu'il rejoint ici celui du roi de la mer, qui décrivait les ondins à l'image de n'importe quel autre poisson, c'est-à-dire comme un objet consommable par les humains. C'est uniquement le corps des habitants de la mer, et non leur voix, dans l'imaginaire de Triton, qui intéresse l'homme, que celui-ci soit pluriel ou singulier. Ursula, toutefois, en positionnant le langage du corps au-dessus de la voix, subvertit l'argument du roi de la mer et maintient le caractère sirénien queer du corps d'Ariel à travers sa transformation, en disant que la petite sirène doit, afin de séduire un prince terrestre, se construire en objet que l'on dévore des yeux. Toujours, le corps sirénien oscille entre ce qu'il est et ce qu'il pourrait être, et n'a cesse d'être un nœud de significations contradictoires. Le scénario, toutefois, a tôt fait de révéler la supercherie de la sorcière, sans toutefois la déclarer entièrement fausse, puisque le prince Eric, ayant trouvé Ariel sur la plage, est instantanément attiré par son apparence avant d'être rebuté par son mutisme. Rappelons qu'Eric ne sait seulement de celle qui l'a sauvé qu'elle « [w]as singing. She had the most beautiful voice. » (*TLM*, 38). Le prince d'Andersen, à l'opposé, se souvenait du visage de la petite sirène, même s'il le confond avec celui, si similaire, de la jeune fille du temple. Dès lors, la naufragée muette qui surgit devant les yeux d'Eric ne peut être celle qu'il a cherché avec tant d'insistance.

Le choix de Musker, Clements et Ashman de maintenir le mutisme d'Ariel et de l'assumer entièrement – Ariel n'a plus de dialogue, tant direct que rapporté, entre le moment où elle

abandonne sa voix à la sorcière et celui où elle recouvre la voix – est important puisqu’il fait pleine place, comme le texte d’Andersen avant lui, au corps de la petite sirène : ce n’est plus par ses mots, mais par ses différentes expressions corporelles que le lecteur peut appréhender le personnage d’Ariel¹¹⁹. Le langage du corps que propose Ursula, dans toute sa queeritude, a pris la place des mots, et Ariel devient une série d’images que nous transmettent les didascalies et le discours des autres personnages.

Le caractère temporaire de la métamorphose envisagée par Musker, Clements et Ashman rappelle aussi l’idée de « révélation » qui habite souvent les corps queer. L’idée de secret, nous dit Sedgwick dans *Épistémologie du placard*¹²⁰, est toujours accompagnée par son opposé, c’est-à-dire par la révélation. Là où Andersen rejetait la possibilité que le prince humain découvre le corps sirénien de son « enfant muette » (*LPS*, 83), le scénario d’Andersen donne à voir au prince Eric la queue de poisson d’Ariel : celle-ci a retrouvé sa voix après avoir empêché *in extremis* que son prince n’épouse la sorcière déguisée, et elle révèle en chantant qu’elle est la mystérieuse sauveuse. Charmé, Eric s’élançait vers elle en disant « You, you can talk. You’re the one. » (*TLM*, 109), révélant la supercherie d’Ursula qui avait déclaré nul le langage de la voix. Les amoureux vont alors s’embrasser, réalisant leur vœu d’amour, mais le temps manque et le soleil se couche sur le corps d’Ariel qui a repris sa forme originelle et semble à nouveau frappé de mutisme : « Eric is about to kiss Ariel, but it’s too late. The sun sets. Ariel pulls away. She is under Ursula’s control./Ariel gasps [...] Ariel’s legs have turned back into a mermaid tail. She looks hopelessly at Eric [...] Ursula dives into the sea clutching Ariel » (*TLM*, 110)

Le texte en cela dément le conte d’Andersen : le prince n’est pas dégoûté par la vision du corps métamorphe d’Ariel¹²¹, et se promet plutôt de la retrouver coûte que coûte : « EXT. SEA’S SURFACE – NIGHT/Eric rows a boat away from the ship./ GRIMSBY : Eric! What are you doing?/ERIC : Grim, I lost her once. I’m not gonna lose her again! » (*TLM*, 114-115). Dans la logique manichéenne du scénario, que transmet le personnage de Triton et qui fait de l’humain un oppresseur, le prince Éric bascule et se révèle en faveur du corps sirénien, queer et opprimé. Il

¹¹⁹ Les refontes du film produites par les studios Disney, notamment la version « Broadway » du film et la version « live-action » parue en 2023, feront plutôt le pari d’utiliser le procédé de la voix off afin de traduire les impressions d’Ariel.

¹²⁰ Eve Kosofsky Sedgwick, *Épistémologie du placard*, trad. Maxime Cervulle, Paris, Éditions Amsterdam, 2008, 257 p.

¹²¹ Le scénario précise qu’à l’opposé de la réaction du prince, on peut entendre des « [g]asps and cries of disbelief from wedding guests. » (*TLM*, 110)

harponnera et empalera toutefois le corps de la sorcière, puisque celui-ci, par sa logique prédatrice – Ursula collectionne les ondins, réduits à l'état de larves, qu'elle a trompé avec ses contrats – s'est révélé, en un sens, humain. Le scénario, en cela, semble dire de la métamorphose temporaire, parce qu'elle brouille les voix, qu'elle est mauvaise, et Musker, Clements et Ashman semblent se prononcer en faveur d'une métamorphose complète, définitive, qu'ils vont attribuer à la magie, moins débordante, de Triton. C'est le roi de la mer, en effet, qui permet à Ariel de rejoindre définitivement Eric, en transformant la queue de sa fille en une paire de jambes après avoir affirmé « Oh. Then I guess there's just one problem left [...] How much I'm going to miss her. » (*TLM*, 126). En cela, le scénario rejoint le texte d'Andersen, et redit l'idée d'une magie plus pure et plus définitive qui découlerait d'un dieu paternel, que le *digter* laisse toutefois en suspens, puisque sa petite sirène est toujours en voie d'obtenir sa forme définitive. À l'opposé, nous dit le scénario, Ariel, devenue humaine, ne sera plus jamais sirène et ce même si le roi de la mer semble avoir abandonné sa haine des humains.

Si Musker, Clements et Ashman semblent ici revenir sur leur valorisation du corps queer et lui préférer la stabilité du corps humain, nous rappellerons que l'épiphanie de Triton, qui bénit d'un arc-en-ciel le mariage de sa fille et du prince humain, vient non seulement de ce qu'il a failli perdre celle-ci aux manigances d'Ursula, mais aussi de ce qu'il a partagé, momentanément, l'expérience du corps queer de sa fille. Après avoir vu Ariel presque réduite à l'état de larve par la sorcière de la mer, Triton accepte de subir le sort de sa fille à sa place, abandonnant couronne et trident, symboles de sa souveraineté sous l'océan. À notre sens, l'acceptation de Triton du désir d'Ariel d'habiter un corps humain découle d'une expérience partagée : réduit à son tour à un état d'impuissance, emprisonné dans un corps qui l'empêche d'exprimer sa nature, Triton est amené à comprendre l'insatisfaction qu'éprouve Ariel face au corps sirénien. Afin d'éviter que sa fille ne soit réduite à néant, Triton accepte que son propre corps subisse le joug de la magie transformatrice d'Ursula :

Ariel, still held by Ursula's magic, continues to shrink./URSULA (to Triton) : Now, do we have a deal?/Triton points his trident at the scroll. The signature at the bottom changes from « Ariel » to « Triton. »/URSULA (CONT'D) : Hah! It's done, then!/Ariel returns to normal size. Ursula's magic moves to Triton./Ursula laughs maniacally. Triton grunts./ARIEL : Oh, no! No! No!/Triton begins to shrink [...] Ariel and Sebastian watch as the King is reduced to a shriveled soul. (*TLM*, 115)

Ce jeu de miroir, qui renverse les corps d'Ariel et du roi de la mer et qui les fait momentanément habiter un corps similaire est intéressant puisqu'il marque un tournant dans la pensée de Triton, qui

abandonne sa crainte du corps humain. Ayant fait l'expérience d'un corps queer et de son potentiel métamorphe, Triton comprend enfin le désir qui habite sa fille ainsi que la relation complexe qu'elle a avec son corps qu'elle peine à faire signifier de manière monolithique. Ici encore, le scénario donne à lire une apologie des corps queer: si l'union d'Ariel et d'Eric peut être lue comme la normalisation du corps sirénien, elle peut aussi être pensée comme une intégration du corps queer à la société, de même que le couple Ariel/Eric, comme nous l'évoquions plus haut, peut être pensé comme un couple nominalelement masculin. En faisant retrouver à Ariel sa voix et en lui accordant un *happy end* typique des productions disneyenne, un *happy end* où la sirénité de son corps est reconnue de tous, le scénario refuse de faire disparaître et de faire taire les corps queer. Là où Andersen sublimait son héroïne et lui offrait le ciel, autrement dit là où il lui accordait d'être une voix désincarnée, Musker, Clements et Ashman offrent à leur sirène la terre défaite de toute limite. C'est du moins ce qu'insinue la chanson finale, attribuée au chœur, qui reprend en la modifiant la « "I want" song » d'Ariel : « Now we can walk,/Now we can run,/Now we can stay all day in the sun./Just you and me,/And I can be,/Part of your world! » (*TLM*, 130) Ici encore, toutefois, une question demeure, une question qui, nous l'avons montré, envahit le scénario de Musker, Clements et Ashman; à savoir s'il est impossible de signifier entièrement. En effet, qui parle dans cette chanson, qui est ce « I » qui chante? Et si l'on ne peut déterminer qui chante, comment déterminer à qui appartient le monde que *The Little Mermaid* désigne comme « your »? La chanson, à l'image du corps sirénien qui l'a inspiré, devient queer, nous rappelant comment le texte d'Andersen avant elle se refusait aussi à dire clairement le destin de son héroïne, préférant laisser à son public le mot de la fin¹²².

¹²² Andersen, en effet, proposait aux lecteur-enfants le pouvoir d'écourter ou d'allonger la transition de la petite sirène selon qu'ils étaient bons ou méchants. (*LPS*, 87)

CHAPITRE 3

AU CŒUR DU QUEER

Nous avons montré dans les chapitres précédents comment *La petite sirène* d'Andersen marque un tournant pour l'image de la sirène dans la littérature occidentale. En inscrivant le corps sirénien et sa position d'« autre » au cœur de l'intrigue du texte, Andersen dépasse les limites des stéréotypes romantiques et chrétiens pour réfléchir aux possibilités réelles qui s'ouvrent à ceux et celles dont le destin se construit à partir d'une identité queer. Ainsi, le *digter* ouvre la voie à ceux et celles qui voudraient le suivre et investir plus ouvertement le queer du corps et du désir sirénien. C'est qu'en plus de problématiser le corps sirénien, d'une façon qui permet aux lecteurs queer de s'identifier au personnage de la sirène, le récit d'Andersen interroge certains concepts-clés qui, suivant les travaux d'Eve Sedgwick, de Judith Butler et de Sara Ahmed, structurent les existences queer, à savoir le « secret de Polichinelle » (Sedgwick), la performance de genre (Butler) et enfin, la subjection et l'émergence du sujet (Ahmed et Butler). Enfin, *La Petite Sirène* explore aussi certaines des figures qui peuplent l'imaginaire hétérosexuel, notamment la figure de l'inverti, prévalente dans l'imaginaire européen à l'époque. Or cette figure, dont on pourrait croire qu'elle fait date aujourd'hui, participe toujours de l'identité queer, ainsi que l'a montré Leo Bersani.

Dans l'ouvrage *Épistémologie du placard*, Eve Sedgwick analyse la culture de l'Europe du XIX^e siècle et sa relation à l'homosexualité, terme qui fait son apparition dans le langage en 1869¹²³. Au travers de son exploration de certaines œuvres canoniques, Sedgwick postule que le concept d'hétérosexualité n'émerge dans le discours de l'époque qu'à partir du moment où son « opposé », l'homosexualité, trouve place prenante dans l'esprit des Européens du XIX^e siècle. Au confluent de ces deux termes, Sedgwick démontre qu'une notion envahit la culture européenne, un « secret de Polichinelle » qui viendra traverser et structurer l'imaginaire, tant social que littéraire, à partir du XIX^e siècle. Ce « secret de Polichinelle », en plus d'évoquer l'image de cet « amour qui n'ose pas dire son nom »¹²⁴, traduit pour la chercheuse l'idée que :

¹²³ Voir Eve Sedgwick, *Épistémologie du placard*, p. 71.

¹²⁴ Pour emprunter la formule de Lord Alfred Douglas, « I am the love that dare not speak its name », tirée du poème « Two Loves » (*The Chameleon*, vol. 1, n° 1 Décembre 1894, en ligne <https://poets.org/poem/two-loves>) et rendue célèbre par Oscar Wilde, qui l'utilisa comme défense lors de son procès.

les catégories présentes dans une culture donnée en tant qu'oppositions symétriques binaires – hétérosexuel/homosexuel en l'occurrence – subsistent en fait dans une relation tacite plus instable et dynamique selon laquelle la relation entre les termes A et B n'est pas symétrique, le terme B étant subordonné au terme A. Toutefois, la signification du terme A, valorisé au niveau ontologique, dépend simultanément de sa subsumption sous le terme B et de son exclusion de ce même terme¹²⁵.

Avec cette définition, Sedgwick affirme que la construction et le maintien d'une hétérosexualité « naturelle » découle de la mise hors-discours de l'homosexualité. Elle évoque comment

la problématique de l'*identification avec/en tant que* semble, pour diverses raisons, faire particulièrement écho aux questions de la définition homo/hétérosexuelle des hommes. *Between men* tentait de démontrer que les constructions homophobes modernes de l'hétérosexualité masculine dépendent, sur le plan conceptuel, d'une distinction en l'*identification* des hommes (avec les hommes) et leur *désir* (pour les femmes), distinction dont le caractère factice est latent lorsqu'il n'est pas patent¹²⁶.

« La définition moderne de l'homo/hétérosexualité », conclut Sedgwick, « [est] structuré[e] non pas par la suppression d'un modèle et le flétrissement conséquent d'un autre, mais bien plutôt par les relations rendues possibles par la coexistence non rationalisée de différents modèles durant les périodes où ils coexistent effectivement¹²⁷. » C'est donc dire que, selon Sedgwick, il n'existe pas d'hétérosexualité sans l'existence préalable d'une homosexualité mise « au placard », ce qui nous laisse libres d'interroger le désir dans le texte d'Andersen et de postuler la présence d'un désir qui s'inscrit hors des limites de la sphère de l'hétérosexuel. Qui plus est, Sedgwick précise qu'avec l'émergence des termes homo/hétérosexuel, de nouvelles appellations feront leur apparition, qui serviront à désigner et à catégoriser ceux et celles qui participent des sexualités « déviantes »; et ces appellations, en retour viennent inscrire dans l'imaginaire populaire un lien indéfectible entre sexualité et identité.

3.1 Placards et binarités

Suivant la réflexion de Sedgwick, nous proposons que le texte d'Andersen met en récit l'émergence et la nomination, à travers la jonction d'un corps et d'un désir « hors-normes », d'un sujet non-hétérosexuel dont l'expression de genre entre en conflit avec les prescriptions qui prévalent dans la société dans laquelle il s'inscrit; un sujet que nous désignerons comme queer.

¹²⁵ Eve Kosofsky Sedgwick, *Épistémologie du placard*, p. 31

¹²⁶ *Ibid.*, p. 80. L'auteure souligne.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 66.

Rappelons que notre intention ici n'est pas de déclarer, comme plusieurs critiques pro-gais l'ont fait, que le texte d'Andersen dévoile le désir secret de ce dernier pour un autre homme, mais bien que *La Petite sirène*, tout comme l'émergence de l'hétérosexualité telle que l'envisage Sedgwick, traduit la mise au placard d'un désir « contre-nature », et qu'il permet en cela aux sujets queer de s'immiscer dans sa trame narrative et de s'identifier puissamment à la protagoniste d'Andersen. Afin d'illustrer notre propos, nous déclinerons, ainsi que le fait Sedgwick, le « secret de Polichinelle » en oppositions binaires, en montrant comment celles-ci structurent le texte d'Andersen et permettent de prédire le destin de la petite sirène. Parmi ces oppositions, nous explorerons celles de « savoir/ignorance », de « secret/révélation », de « nature/contre-nature », de « privé/public » et de « sincérité/sentimentalité ». Si ce ne sont pas là les seules binarités que décrit Sedgwick dans son *Épistémologie du placard*, elles traversent l'œuvre d'Andersen à la manière d'un fil rouge et elles sont, du fait du mutisme imposé à son héroïne, particulièrement saillante dans *La Petite Sirène*.

3.1.1 « Nature/Contre-nature », « Savoir/Ignorance »

Avant toute chose, il convient de déterminer ce qui, dans le récit d'Andersen, est établi comme « naturel », et ce qui est proposé comme son opposé. Si l'on pourrait croire que l'« ondin » fait office de « naturel » dans le récit, tout porte à croire que le texte est plutôt raconté à partir d'un point de vue « humain », et que cette part de la dyade est postulée comme « naturelle ». C'est du moins ce que suggère le passage où le narrateur d'Andersen décrit le corps des sirènes comme presque humain, plutôt qu'entièrement ondin : « C'était six charmantes enfants, mais [...] elle[s] n'avai[ent] pas de pieds mais une queue de poisson. » (*LPS*, 67) C'est dire que le poisson dans le corps des sirènes représenterait un défaut et qu'il marquerait le corps sirénien comme « contre-nature », en opposition au corps humain, qui serait, lui, « naturel ». Cette description du corps sirénien, dont nous avons signalé l'importance dans les chapitres précédents, semble vouloir placer la protagoniste d'Andersen du côté « contre-nature » de la dyade « nature/contre-nature » évoquée par Sedgwick. Il demeure que le discours du narrateur, sa description détaillée du monde sous-marin, suggère l'humanité du narrateur alors même qu'elle y sème le doute. Qui est donc, en effet, cette personne qui, renseignée sur les infimes détails du monde secret des ondins, ne parvient à décrire le corps de la petite sirène qu'à partir d'images humaines? Tout comme le corps sirénien, l'identité du narrateur échappe aux tentatives qui sont faites pour le définir. Lori Yamato remarque

d'ailleurs l'ambiguïté des descriptions qui sont faites du corps sirénien, jamais considéré comme « a being complete in [it]self¹²⁸ ». Plutôt, la perspective qu'adopte le narrateur, et sa position floue au sein de la dyade « humain/ondin », ont pour effet de créer une connivence entre lui et le lecteur, elles leur proposent de partager un « secret de Polichinelle », à savoir que les corps queer n'existent pas uniquement sous l'eau, mais qu'ils participent de la société humaine. Il y a donc d'entrée de jeu une complication de la dyade « nature/contre-nature », et l'on comprend qu'Andersen entend montrer comment sa petite sirène est tout aussi coupée de la société des ondins qu'elle l'est de celle des humains, en insistant tout particulièrement sur l'intérêt démesuré de la petite sirène pour le monde des humains et en décrivant son jardin comme un placard :

Chacune des petites princesses avait son petit coin dans le jardin, où elle pouvait creuser et planter comme elle le voulait; l'une donnait à sa plate-bande de fleurs la forme d'une baleine, une autre préférerait que la sienne ressemblât à une petite sirène, mais la plus jeune fit la sienne toute ronde comme le soleil et n'eut que des fleurs d'un rouge éclatant, comme lui. C'était une étrange enfant, tranquille et réfléchie, et tandis que ses sœurs décoraient leur coin avec les choses les plus extraordinaires qu'elles avaient retirées des bateaux coulés, elle, ne voulait, en dehors des fleurs rose vif qui ressemblaient au soleil là-haut, qu'une belle statue de marbre : c'était un joli garçon taillé dans de la pierre blanche et claire et qu'un naufrage avait déposé au fond de la mer. (*LPS*, 67)

En opposant les descriptions des jardins de la petite sirène et ceux de ses sœurs, et en précisant comment la plus jeune était « une étrange enfant », Andersen nous invite à voir le jardin de la petite sirène comme un endroit queer, qui se démarque de ceux plus « naturels » de ses sœurs. Qui plus est, nous dit Andersen, la petite sirène a planté « près de cette statue un saule pleureur rose vif qui poussa merveilleusement ». (*LPS*, 67) C'est un arbre étrange qui, comme mû par l'obsession secrète de sa maîtresse, plutôt que de respecter la flottabilité des plantes aquatiques, « fit retomber ses fraîches branches tout autour jusqu'au sol de sable bleu [...] on aurait dit que la cime et les racine jouaient à s'embrasser ». (*Ibid.*) Faisant le pont entre le ciel et le sol, entre le haut et le bas, ce saule transforme le jardin de la petite sirène en placard, cachant le désir de la petite sirène alors même qu'il le révèle : l'arbre décrit le désir de la sirène tout en le soustrayant au discours public. On remarquera de même que le jardin de la petite sirène devient de plus en plus touffu au fur et à mesure que le désir de la protagoniste gagne en précision. Ainsi, après que son désir s'est focalisé

¹²⁸ Lori Yamato, « Surgical humanization in H.C. Andersen's *The Little Mermaid* », *Marvels & Tales*, vol. 3, n° 2, automne 2017, p. 298. Yamato remarque comment le corps de la petite sirène est présenté comme un corps handicapé – en ce qu'il est guérissable –, mais aussi comment Andersen use, notamment lorsqu'il réfère au corps sirénien devenu humain, du terme *Legeme* qui « is cognate with the archaic English *lich* or the German *Leichnam*, commonly used for the body as a corpse, and also cognate with the idea of likeness. That is, the human body that the mermaid inhabits is something of an empty facsimile from a linguistic as well as a literal perspective » (*Ibid.*, p. 303).

sur le prince humain, la petite sirène abandonne l'entretien de son jardin et celui-ci prend rapidement l'apparence d'un fourré :

Bien des soirs, bien des matins, [la petite sirène] montait là où elle avait quitté le prince [...] mais le prince, elle ne le vit pas, aussi retournait-elle chez elle plus affligée encore. Là sa seule consolation était de rester dans son petit jardin et d'entourer de ses bras la belle statue de marbre qui ressemblait au prince, mais de ses fleurs, elle ne s'occupait pas, elles poussaient comme dans un fourré, jusque dans les allées, enlaçant de leurs tiges et de leurs feuilles les branches des arbres si bien qu'il faisait tout sombre. (LPS, 74).

L'étrange communion que forme ce saule, qui suit le désir de sa maîtresse, avec le sol renforce d'autant plus l'incongruité du jardin de la petite sirène, alors qu'il brouille la frontière entre le sous-marin et le terrestre. Ainsi, à travers sa description du jardin de la petite sirène, Andersen renverse à nouveau la hiérarchie « nature/contre-nature » établie dans le corps sirénien pour en révéler le caractère subjectif. Plutôt que d'insister sur l'opposition entre l'humain et le sirénien, le texte nous dit qu'une seconde dyade, construite sur les mêmes pôles, est plus fondatrice. C'est-à-dire que le texte, en plus de singulariser le corps de la petite sirène, singularise le désir de celle-ci, à savoir son intérêt démesuré pour une union sirène-humain interdite tant par les coutumes sous-marines que terrestres, et l'oppose simultanément au désir des humains et à celui autres des ondins. En ce sens, c'est surtout le désir de la petite sirène, et comment ce dernier entre en conflit avec les corps ondins et humains « naturels », qui fait office de distinction entre le « naturel » et le « contre-nature » dans *La Petite Sirène*. C'est ce désir qui sépare l'héroïne d'Andersen de ses consœurs, c'est lui qui la rend presque humaine et pas assez sirène et qui prédit son souhait d'avoir une âme éternelle. À cet effet, le texte nous dit bien comment le garçon dont elle tombera amoureuse, et qui ressemble en tout point à la statue qui trône dans le jardin de la cadette, n'est pas à sa place parmi les ondins, puisque les humains ne « peuvent pas vivre dans l'eau. » (LPS, 72), de la même façon qu'Andersen nous dit comment la petite sirène ne trouve pas à sa place dans la société sous-marine.

Ainsi, le jeu subtil que fait subir Andersen au désir de sa protagoniste tout au long du récit montre bien que l'objet du désir de la petite sirène est du côté « contre-nature » de l'opposition binaire qu'exposait Sedgwick : garçon « mort » ou statue de pierre, l'objet qu'affectionne la petite sirène ne devrait pas se trouver dans le château des ondins ni dans le cœur de la sirène, pas plus que la sirène n'a sa place dans le château du roi son père ou dans celui du prince. Le résultat en est que la petite sirène, doublement « contre-nature », devient un sujet queer, et que les lecteurs queer d'Andersen peuvent se reconnaître dans la protagoniste, ainsi que dans la position insoutenable dans laquelle la place son désir, ce désir qui, à notre sens, est le désir d'un sujet « hors-norme »

pour un autre sujet « hors-norme », ou du moins, d'un sujet perçu comme tel pour un sujet qu'il croit être son semblable. Le texte d'Andersen, dès lors, en détournant les oppositions binaires que révèle Sedgwick, et dont la chercheuse nous dit qu'elles créent, en lui servant de piliers, la culture hétérosexuelle, montrent comment le refoulement social de l'homosexualité crée une position intenable pour les sujets non-hétérosexuels ou déviants. De même, *La Petite Sirène* révèle que la posture « contre-nature » qui est imposée aux sujets queer est structurante dans leur relation au savoir : dévalués alors même qu'ils sont reconnus secrètement comme étant nécessaires au maintien d'une hétérosexualité « naturelle », les sujets queer ne peuvent, pas plus que l'héroïne d'Andersen, ni accomplir leur désir ni échapper à celui-ci. Force leur est alors d'exister en funambules, à l'instar de la petite sirène, quelque part entre les pôles du « savoir » et de « l'ignorance », du « privé » et du « public », du « secret » et de la « révélation » et de la « sincérité » et de la « sentimentalité ».

La protagoniste d'Andersen, en effet, émergeant de son jardin-placard, flotte, tout au long du récit, entre ces oppositions et résiste – consciemment ou non – à se fixer de l'un ou l'autre des côtés : de ses sœurs, de tous les ondins que mentionne le texte, elle semble être la seule qui soit intéressée à amasser du savoir sur le monde des humains, dont elle ignore apparemment tout, contrairement à ses sœurs – elle est la dernière à visiter la surface – , à sa grand-mère, qui lui « raconte tout ce qu'elle savait des bateaux et des villes, des gens et des animaux » (*LPS*, 67-68), ou encore à la sorcière de la mer, qui semble tout connaître des humains et qui lui révélera ce qu'ils jugent attrayant. Tour à tour, chacune des aînées informera la cadette du monde des humains sans jamais montrer un intérêt semblable pour les tableaux fantastiques qu'elles dessinent. Démarquée par son ignorance, la petite sirène est aussi singularisée par sa volonté de savoir. Et lorsqu'il lui est enfin accordé le droit de visiter ce monde qui la fascine, elle en revient plus pleine de désir encore, elle en déborde même, et elle n'a dès lors plus grand plaisir que d'étreindre la statue de marbre dans son jardin : le texte nous dit bien comment, à la suite de son voyage, « de plus en plus, elle se mit à aimer les humains, de plus en plus, elle souhaita pouvoir monter parmi eux; leur monde lui paraissait bien plus vaste que le sien ». (*LPS*, 75) À l'inverse, ses sœurs sont toutes d'avis, « au bout d'un mois, [que] c'était quand même [sous la mer] que c'était le plus beau et que l'on était tellement bien chez soi ». (*LPS*, 70) Théâtre préliminaire des oppositions qui structurent le récit, le jardin de la petite sirène peut être envisagé comme un placard en ce qu'il sert de réceptacle aux

impulsions contre-nature de la petite sirène. Modelé comme il est par les secrets et la vie privée de la petite sirène, mais aussi par sa relation particulière au savoir, il est en même temps public, tout à fait lisible; et en se distinguant des jardins qu'ont cultivé les autres sirènes, il naturalise le désir de celles-ci, tout comme il dénature l'intérêt de la cadette pour le monde humain et son inconfort face au corps sirénien.

3.1.2 « Privé/Public », « Sincérité/Sentimentalité » et placard métamorphe

La définition qu'offre Sedgwick du placard nous invite toutefois à dépasser les limites du jardin de la petite sirène, puisque la chercheuse nous dit bien que cet habitacle doit être envisagé comme un espace métamorphe, et qu'il poursuit souvent toute leur vie les sujets qu'il renferme, alors même que ceux-ci croient y échapper. En ce sens, nous croyons qu'il est important de souligner comment le récit d'Andersen, en opposant les notions de « privé/public » et de « sincérité/sentimentalité », redit cette expérience du placard qui colle à la peau. La petite sirène, en effet, même lorsqu'elle devient humaine, ne parvient pas à quitter le placard. Non seulement la magie qui transforme son corps doit être payée de sa voix lorsqu'elle est adoptée par le prince, ce dernier, même s'il se déclare séduit par sa beauté, la relègue au placard à l'aide de demi-confessions et de comportements ambigus que la petite sirène serait bien en peine de révéler à d'autres, quand bien même elle n'aurait pas été rendue muette par la sorcière de la mer. Charmé par la beauté et la grâce de son « petit enfant trouvé » (*LPS*, 81), le jeune prince déclare qu'elle « resterait tout le temps auprès de lui et [lui donne] la permission de dormir devant sa porte sur un coussin de velours ». (*LPS*, 81-82) Brouillant encore plus les signes, le jeune homme « lui fit faire un costume d'homme pour qu'elle pût l'accompagner à cheval ». (*LPS*, 82) Devant le mutisme de cette mystérieuse naufragée, le prince s'amuse à en faire, publiquement, tour à tour un enfant, un animal de compagnie ou un homme, comme s'il voulait garder secret le fait qu'elle possède un corps féminin des plus séduisants. Rappelons que lorsque le jeune prince trouve la petite sirène sur les marches de son château, elle est « toute nue », et que baissant les yeux, elle « vit que sa queue de poisson avait disparu et qu'elle avait les plus jolies petites jambes blanches que jeune fille pût avoir » (*LPS*, 80). On comprend donc que le prince, même s'il sait la véritable apparence de la petite sirène, et si « comme tout le monde, [il] s'émerveillait de sa démarche gracieuse et dansante » (*LPS*, 81), n'est pas intéressé à reconnaître publiquement le potentiel désirable du corps de la petite sirène. Plutôt que de désigner celle-ci comme une jeune fille, ce qui ferait de la sirène

un objet de désir hétérosexuel convenable, le prince préfère déssexualiser le beau corps de la petite sirène en le masculinisant et en ne manifestant son désir qu'en privé. On pourrait alors insinuer que le prince, reconnaissant que le corps de la petite sirène est travesti, feint publiquement l'ignorance afin de masquer sa propre nature queer. Ce faisant, on en viendrait à réduire cette scène au schéma de l'inverti qui a longtemps servi à illustrer l'homosexualité et/ou la transidentité dans l'imaginaire populaire, en donnant à lire le personnage de la petite sirène comme une « femme enfermée dans un corps de sirène », où *sirène* serait synonyme d'*homme*. La transformation de la sirène en humaine aurait alors un caractère révélateur, en ce qu'il rend publique la femme qui n'existait jusqu'alors qu'en privé. Cette « explication » du texte d'Andersen, qui a trouvé la faveur de plusieurs biographes, est toutefois complexe, puisqu'elle nous invite à remettre en question le désir du prince, et à envisager qu'il n'est pas aussi hétérosexuel qu'il ne le paraît. Pourquoi en effet rejeterait-il les charmes nouvellement féminins de la petite sirène? C'est probablement que, ainsi que l'a montré Leo Bersani à travers son analyse de l'inversion proustienne, même une vision réductrice de l'inverti, ouvre vers des réflexions queer :

Être une femme dans un corps d'homme est certainement une définition restrictive, mais elle nous laisse au moins la possibilité de nous demander, comme le fait Freud, quelles différentes positions de désir cette femme pourrait prendre. Elle pourrait éveiller dans le corps masculin le désir d'être phalliquement pénétré, mais elle pourrait aussi le conduire à s'aimer lui-même activement par l'intermédiaire d'un garçon [...] La mobilité du désir met en échec le projet de fixer l'identité par une catégorisation scientifique des désirs¹²⁹.

Pour Bersani, la vision que propose Proust de l'inversion, et qui a rapidement saturé l'imaginaire occidental, s'effondre sur elle-même puisque « [l]a rigidité même de ces catégories sexuelles oblige donc à passer constamment d'un sexe à l'autre, et sème la plus totale confusion dans les limites qui définissent normalement ces catégories¹³⁰ ». Plutôt, Bersani nous invite à reconnaître que « [c]e n'est pas l'âme d'une femme dans le corps d'un homme qui le conduit à désirer d'autres hommes, mais, dans ce qu'on pourrait concevoir comme le champ social des sujets désirants disponibles, l'incorporation de l'altérité de la femme pourrait être pour l'homme homosexuel une source essentielle de matériel de désir.¹³¹ » Il serait certainement risqué de ne pas prendre en compte le schéma de l'inversion dans notre analyse du texte d'Andersen. Le *digter*, dans une correspondance devenue célèbre, dit se languir d'un homme qu'il désire « as if you were a lovely girl from Calabria,

¹²⁹ Leo Bersani, *Homos. Repenser l'identité*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Christian Marouby, Paris, Éditions Odile Jacob, 1998 [1995], p. 129.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 161.

¹³¹ *Ibid.*, p. 81.

with her dark eyes and stirring glances¹³² ». En décrivant ses sentiments au travers d'une inversion de genre – pour pouvoir désirer un autre homme, il doit appréhender celui-ci comme s'il était une femme – Andersen nous laisse croire qu'il souscrivait à cette vision d'une âme sexuée qui selon les aléas du hasard, se trouvait parfois assignée à un corps du sexe opposé, ce que renforce, en retour, sa déclaration selon laquelle il s'identifiait profondément à la petite sirène.

Il demeure qu'Andersen, dans *La Petite Sirène*, dépasse la conception proustienne de l'« inversion »; le texte, en effet, semble reconnaître « que le désir pour le même sexe, tout en excluant l'autre sexe comme objet, présuppose un sujet désirant pour lequel l'antagonisme entre le différent et le même n'existe plus.¹³³ » Ce faisant, Andersen fait écho à la proposition Bersani, selon quoi

[i]l ne s'agit pas de retourner à la définition justement discréditée de l'homosexualité comme l'âme d'une femme dans le corps d'un homme, qui faisait des gays de monstrueuses erreurs d'assignation sexuelle [...] Ce qui m'intéresse est très différent – non pas une orientation prédéterminée et fixée une fois pour toutes, mais le processus inévitable, imprévisible et changeant par lequel le désir arrive à s'attacher à une personne. Comment l'envie de répéter des stimulations corporelles ressenties comme du plaisir se traduit-elle, ou en arrive-t-elle à sa constituer en intersubjectivité?¹³⁴

Que l'on souscrive ou non à cette vision queer de l'inverti, il reste que les chevauchées « masquées » qu'impose le prince à la petite sirène sont douloureuses à cette dernière, et que son corps emprunté a tôt fait de montrer que quelque chose ne tourne pas rond sous le couvert des apparences, à savoir que la relation qui est train de s'établir devant les yeux de la cour dépend de l'aveuglement du prince *et* du silence de sa suite: « Ils chevauchèrent parmi les forêts embaumées [...] Elle escalada les hautes montagnes avec le prince et ses pieds délicat avaient beau saigner au point que les autres s'en apercevaient, elle s'en riait et suivait le prince jusqu'à ce qu'ils voient les nuages voguer en dessous d'eux ». (*LPS*, 82) Cette scène, dont nous avons soulevé précédemment qu'elle participait d'une vision post-romantique d'Andersen, en ce qu'elle introduisait un filon queer dans la notion de sublime, a aussi cet effet de souligner l'incongruité de la relation qui relie le prince et la sirène, en montrant qu'elle repose sur un « secret de Polichinelle ». Si le texte ne dit pas qui sont ces « autres » pour qui les saignements de la sirène sont apparents, non plus qu'il ne précise si le prince fait partie de ceux-ci, il est difficile, puisqu'Andersen nous dit bien que la sirène « suivait » le prince, de ne pas voir celle-ci comme positionnée entre le prince et la cour, tous deux

¹³² Jackie Wullschlager, *Hans Christian Andersen. The Life of a Storyteller*, p. 155.

¹³³ Leo Bersani, *Homos. Repenser l'identité*, p. 80.

¹³⁴ *Idem*.

mutuellement aveugles à ce qui semble évident à l'autre, à savoir que la petite sirène n'est pas une véritable femme, et que le prince ne manifeste pas réellement un désir hétérosexuel « naturel », préférant aux femmes humaines « naturelles » la créature queer qui le suit comme une ombre. À l'opposé, la petite sirène, réduite au silence, voit tout, mais elle ne peut rien révéler. En cela, le texte place la petite sirène dans une position analogue à celle du narrateur, dont nous avons relevé plus haut l'ambiguïté. Ainsi, elle reproduit le postulat de Sedgwick : en se montrant publiquement queer, la petite sirène prouve l'hétérosexualité présupposée du prince.

C'est dire que les enjeux qui structuraient précédemment le jardin sous-marin et l'intimité de la petite sirène délimitent tout autant son existence terrestre globale que son expérience d'une corporalité non-sirénienne. L'épisode suivant décrit une interaction subséquente entre la petite sirène et le prince, cette fois-ci dans le privé de la chambre de ce dernier:

« N'est-ce pas moi que, de toutes, tu aimes le plus! » semblaient dire les yeux de la petite sirène quand [le prince] la prenait dans ses bras en embrassant son beau front.

« Si! C'est toi qui m'es la plus chère, disait le prince, car c'est toi qui a le meilleur cœur, c'est toi qui m'es le plus dévouée et tu ressembles à une jeune fille que j'ai vue un jour, mais que je ne retrouverai sûrement jamais [...] je ne la vis que deux fois; c'est la seule que je pourrais aimer en ce monde, mais tu lui ressembles, tu évinces presque son image de mon âme, elle appartient au temple sacré, c'est pour cela que la bonne fortune t'a envoyée à moi, jamais nous ne nous quitterons!... – Hélas! Il ne sait pas que c'est moi qui lui ai sauvé la vie, pensa la petite sirène, je l'ai porté sur la mer jusqu'à la forêt où se trouve le temple, j'étais derrière l'écume et je regardais si personne n'allait venir! J'ai vu la belle fille qu'il aime plus que moi! » et la sirène soupira profondément : pleurer, elle ne le pouvait pas. « Cette fille appartient au temple sacré, a-t-il dit, elle ne viendra jamais en ce monde, ils ne se rencontreront plus, je suis auprès de lui, je le vois chaque jour, je le soignerai, l'aimerai, lui sacrifierai ma vie! »

Et voilà que le prince va se marier et épouser la charmante fille du roi voisin, racontait-on [...] Mais la petite sirène secouait la tête en riant, elle connaissait les pensées du prince bien mieux que tous les autres. « Il faut que je m'en aille! lui avait-il dit, il faut que je voie la belle princesse, mes parents l'exigent, mais me forcer à l'amener ici en qualité de fiancée, ils ne le veulent pas! Je ne puis l'aimer, elle ne ressemble pas, comme toi, à la belle fille du temple. Si je devais choisir une fiancée, ce serait plutôt toi, ma muette enfant trouvée aux yeux qui parlent! » Et il lui baisait sa bouche rouge, jouait avec sa longue chevelure et posait la tête contre son cœur qui rêvait de bonheur humain et d'âme immortelle. (*LPS*, 82-83)

En jouant simultanément sur plusieurs niveaux de langage, via les « yeux qui parlent » de la petite sirène que le texte oppose au monologue du prince, ce passage révèle comment l'expérience humaine de cette dernière, et surtout sa relation avec le prince, est construite comme une série de placards qui s'emboîtent et qui rejouent en les brouillant les oppositions binaires entre le « privé/public » et la « sincérité/sentimentalité » qui structurait auparavant la vie sous-marine de la petite sirène. Encore une fois, en lisant cette scène à l'aune des réflexions de Bersani, on pourrait croire que le prince, profitant du mutisme de la petite sirène, affirme l'« inversion » de cette

dernière; il dit aimer son âme si pure, son cœur généreux et sa dévotion féminine, mais il refuse d'afficher du désir pour son corps désirant et ce, même s'il en apprécie les qualités érotiques. Mais ici aussi, le plaisir que prend le prince à côtoyer intimement le corps de la petite sirène se révèle décidément queer, puisque le jeune homme, malgré ses dires, semble précisément « réagi[r] à ce qui dissimule [l']identité¹³⁵ » de son « enfant trouvée », à savoir ce corps métamorphe qui dissimule le corps « originel » – lui-même métamorphe – de la petite sirène. Tout porte à croire que le prince, dans la pensée d'Andersen, est lui aussi un « inverti », et qu'il s'est résigné, ce que ne fait pas encore la petite sirène, à ce que son plaisir sexuel « repose sur une méprise bénéfique [...] qu'il ne sera désiré que par ceux qui partagent son désir, c'est-à-dire ceux qui veulent ce qu'il n'est pas.¹³⁶ ».

3.2 Triangles queer et mélancolie

C'est donc dire que dans l'espace exigu de la chambre du prince, où le jeune homme et la sirène sont seuls et où ils sont à l'abri des regards, leur relation dépend toujours d'un mutisme et d'un aveuglement partagés. La « sincérité » de la petite sirène, dès lors, est opposée au « sentimentalisme » du prince ; le double « secret de Polichinelle », dans la chambre comme au milieu des membres de la cour, est tenu sous silence par la petite sirène, et le prince en retour fait le pari de ne pas voir l'incongruité de ce corps « contre-nature » qui déborde de rêves qu'il n'ose pas nommer. En lieu et place, les deux amants doivent donner foi à ce fantasme¹³⁷ plus acceptable qu'incarne la jeune fille du temple, si semblable à la petite sirène qui « efface presque son souvenir ». La confession du prince, si douloureuse à la petite sirène, traduit bien cette idée selon laquelle l'invention de l'homosexuel représente l'invention d' « un fantasme [...] de la différence que l'hétérosexuel, au fond de lui-même, occulte pour cimenter sa propre identité.¹³⁸ » Mais ce fantasme rappelle aussi une autre observation fondamentale au travail de Sedgwick, à savoir que la naturalisation de l'hétérosexualité au XIX^e siècle repose sur un triangle amoureux maintes fois repris par la littérature romantique, et dans lequel le lien amoureux est dévalorisé au profit d'un

¹³⁵ Leo Bersani, *Homos. Repenser l'identité*, p. 159.

¹³⁶ *Idem.*

¹³⁷ Fantasme en ce sens que l'union du prince et de la jeune fille du temple est déclarée impossible par ce dernier *et* par la petite sirène.

¹³⁸ Leo Bersani, *Homos. Repenser l'identité*, p. 56.

attachement homoérotique. Ce triangle, d'abord postulé par René Girard, représente « a calculus of power that was structured by the relation of rivalry between the two active members of an erotic triangle¹³⁹ ». Cette structure, nous rappelle Sedgwick, a cela d'intéressant pour les études queer qu'elle insiste sur le fait que

in any erotic rivalry, the bond that links the two rivals is as intense and potent as the bond that links either of the rivals to the beloved: that the bonds of « rivalry » and « love », differently as they are experienced, are equally powerful and in many senses equivalent. For instance, Girard finds many examples in which the choice of the beloved is determined in the first place, not by the qualities of the beloved, but by the beloved's already being the choice of the person who has been chosen as a rival [...] And within the male-centered novelistic tradition of European high culture, the triangles Girard traces are most often those in which two males are rivals for a female; it is the bond between males that he most assiduously uncovers¹⁴⁰.

Qui plus est, ce triangle érotique permet aussi de voir que, comme c'est le cas dans le texte d'Andersen¹⁴¹, ses acteurs n'ont pas à être sexuellement spécifiés pour que la structure fonctionne. Ainsi, c'est plutôt la position « politique¹⁴² » des acteurs qui importe, comme le confirme Sedgwick :

it is one of the strengths of [Girard's] formulation not to depend on how homosexuality as an entity was perceived or experienced [...] at any given historical moment. As a matter of fact, the symmetry of his formulation always depends on suppressing the subjective, historically determined account of which feelings are or are not part of the body of « sexuality »¹⁴³.

Le triangle érotique évoque ainsi la possibilité d'une quasi-réalisation du désir homosexuel par la transposition des sentiments d'un homme pour un autre homme sur une femme. Si la structure que propose Girard semble trouver son sens dans une logique proustienne de l'inversion, il demeure que ce triangle queerise ses acteurs en révélant leur participation active à un désir homosexuel sous-jacent à l'homosocialité. Les descriptions littéraires de ces femmes-fantasmes se déploient souvent dans un langage similaire à celui qu'utilise le prince dans *La Petite Sirène* et sert généralement à mettre en valeur la ressemblance saisissante entre l'objet d'amour et la femme qui lui sert de relais. On remarquera, par exemple, comment le prince emploie le conditionnel et

¹³⁹ Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*, New York, Columbia University Press, coll. « Gender and Culture », 2016 [1985], p. 21.

¹⁴⁰ *Idem.*

¹⁴¹ Le texte d'Andersen a cet intérêt qu'en brouillant comme il le fait l'orientation du désir de la petite sirène et du prince, il rend plus poignant encore le triangle de Girard. Si l'on pourrait lire *La Petite Sirène* au prisme d'une attirance lesbienne entre la sirène et la jeune fille du temple, et dès lors investir plus en détail leur compétition pour l'affection du prince, nous préférons penser comment l'introduction d'un sujet queer, tant sur le genre que sur l'orientation, comme celui de la sirène d'Andersen, affecte le triangle érotique.

¹⁴² Dans le sens de qui est placé du côté désirant ou de celui du désiré.

¹⁴³ Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men...*, p. 22.

maintient le doute à travers des formules comme « que je ne retrouverai *sûrement* jamais », « tu évinces *presque* son image de mon âme », « c'est la seule que je *pourrais* aimer », « *si je devais* choisir une fiancée, *ce serait* plutôt toi » (nous soulignons). À l'opposé, les sentiments de la petite sirène auxquels le texte nous donne accès ne traduisent aucun doute, et la petite sirène va même jusqu'à se rire des rumeurs et des ragots, convaincue que la fille humaine qui hante les souvenirs du prince restera à jamais prisonnière du temple et que les sentiments du jeune homme, par conséquent, seront entièrement confortés par la presque-fille qu'il se plaît à embrasser, à caresser et sur le sein de laquelle il aime poser sa tête. Si l'on imagine une pointe de désespoir sous la bravade de la petite sirène, on ne peut qu'applaudir son courage, et quiconque aura déjà eu à souffrir les affres d'un amour semblable sera familier avec la position douloureuse dans laquelle est placée l'héroïne d'Andersen, qui se voit forcée comme de jouer son destin sur un cœur incertain. Car le prince, nous rappelle le texte, menace à tout instant de se lasser de cette supercherie trop bien réussie que lui offre la petite sirène. D'autres reconnaîtront aussi la « double mélancolie » qui solde une telle position, et que Sara Ahmed attribue au fait de ne pouvoir, dans le contexte d'une existence queer, faire le deuil de ce qui demeure inavoué¹⁴⁴. De même, l'artiste C. E. Gatchalian décrit cette « double mélancolie » comme un acte de deuil, et déclare qu'elle est centrale à l'expérience des sujets homosexuels :

Melancholy. As Didier Eribon posits in *Insult and the Making of the Gay Self*, this is where it all starts and, in fact, ends – the lifelong process of mourning that each homosexual goes through, and through which we construct our individual identities. It is mourning for the loss of heterosexual privilege: of easy and automatic familial and social approval, of universally sanctioned unions and family units, of seeing one's reflections in the dominant myths of romantic culture¹⁴⁵.

La triangulation mélancolique établie par Andersen atteint son paroxysme alors que la petite sirène, vaincue par le destin, ramenée à sa condition de non-humaine, est rejetée à la mer : en la princesse voisine, qui se révèle être la jeune fille du temple, le prince a trouvé une épouse acceptable et s'empresse de refermer le placard sur la sirène et sur leurs jeux d'amour :

« Oh! Je suis trop heureux! » dit-il à la petite sirène. « Ce que je n'aurais jamais osé espérer de mieux s'est accompli pour moi. Tu vas te réjouir de mon bonheur car c'est toi qui, de tous, m'aimes le plus! Et la petite sirène lui baisa la main et il lui sembla sentir que, déjà, son cœur se brisait. Car le matin des noces du prince lui apporterait la mort et la transformerait en écume sur la mer. » (*LPS*, 84)

¹⁴⁴ Sara Ahmed, *Phénoménologie Queer. Orientations, objets et autres*.

¹⁴⁵ C. E. Gatchalian, *Double Melancholy. Art, Beauty, and the Making of a Brown Queer Man*, Vancouver, Arsenal Pulp Press, 2019, p. 12. Si Gatchalian dans le cadre auto-réflexif de ses *memoirs*, fait référence spécifiquement aux hommes gais, nous étendrons sa proposition aux sujets queer.

La déclaration du prince est d'autant plus cruelle qu'elle intime au silence la petite sirène alors même qu'elle force cette dernière à se faire spectacle : en plus de lui donner l'ordre de ne rien dire de son désir secret, le prince ordonne à la sirène endeuillée de copier sa joie et de confirmer ainsi que les moments intimes qu'ils ont passé ensemble précédemment n'avaient rien de sérieux, qu'ils ne pourront jamais servir de preuve au postulat de l'orientation sexuelle queer du prince. Vaincue, la petite sirène n'aura d'autre choix que de s'exécuter – figurativement et littéralement –, et Andersen, prévoyant son élévation parmi les filles de l'air, décrit l'apothéose glorieuse de la petite sirène dans des termes qui prédisent son ascension subséquente. Soulevée par le vent qui gonfle les voiles, la petite sirène voltige et tourbillonne alors même que son cœur est empesé par l'idée de sa mort imminente, par la révélation de sa position accessoire et par la confirmation de l'inconstance du prince, qui remplace la sirène queer par sa copie « femme humaine naturelle »:

Quand il fit noir, on alluma des lampes multicolores et les marins dansèrent joyeusement sur le pont. Il fallut bien que la petite sirène pense à la première fois où elle avait vu la même splendeur et la même joie, et elle se joignit à la danse dans un tourbillon, flottant comme flotte le cygne quand il est poursuivi, et tout le monde exulta d'admiration pour elle, jamais elle n'avait dansé aussi superbement, ses pieds délicats étaient lacérés comme par des couteaux tranchants, mais elle ne le sentait pas; son cœur était plus douloureusement meurtri. Elle savait que c'était le dernier soir qu'elle le voyait, lui pour qui elle avait abandonné son foyer, donné sa ravissante voix et souffert quotidiennement de tourments infinis sans qu'il y eût pensé. (*LPS*, 85)

Selon Gatchalian – et selon Andersen, serait-on tenté de dire, son œuvre disant et redisant le triomphe de l'art sur la souffrance des rejetés, des indésirés –, la réaction de la petite sirène, sa sublimation de sa peine en art, serait la seule réaction logique pour les sujets queer en prise à la « double mélancolie » : « It is to combat this melancholy that we build, sculpt, etch, paint, compose, write [...] Every sketch, every splash of colour, every appoggiatura, every rigorously wrought iamb is a stay against the hostile flood of the main current.¹⁴⁶ » En ce sens, l'apothéose de la petite sirène traduit à la fois l'attachement d'Andersen à une logique chrétienne et son abandon graduel d'un romantisme chrétien vers une littérature plus queer, centrée sur le corps et la performance, et qui chercherait à subvertir les oppositions binaires sur lesquelles repose la naturalisation de l'hétérosexualité.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 12. Citant Camille Paglia, Gatchalian incite en affirmant que « from this agonizing and irresolvable contradiction came some of our greatest art, such as that of Donatello, Botichelli, and Michelangelo. » (*Ibid.*, p. 13)

3.3 Signifier le corps par la performance

Comme Gatchalian, Judith Butler reconnaît la place importante qu'occupe la mélancolie dans la naturalisation de l'hétérosexualité, ainsi que la relation particulière qui lie ce sentiment à la performance, notamment à la performance de genre. Pour la chercheuse, en effet,

[s]i le déni hétérosexuel de l'homosexualité débouche sur la mélancolie et si la mélancolie opère par le biais de l'incorporation, alors l'amour homosexuel désavoué est préservé en cultivant une identité de genre définie par son contraire. En d'autres termes, l'homosexualité masculine désavouée culmine dans une masculinité accentuée ou consolidée, qui maintient le féminin dans l'impensable et l'innommable¹⁴⁷.

La réflexion de Butler nous invite à penser que la petite sirène, poussant à l'extrême le paradoxe romantique du sublime, choisit, plutôt que de disparaître dans l'« impensable et l'innommable » de la féminité, de se consumer dans les lumières queer de la performance; l'héroïne d'Andersen se sublime elle-même dans le personnage douloureux que lui impose la supercherie du prince et brûle les masques qui lui ont été imposés au feu d'une expression artistique qui est uniquement sienne. Plus encore, elle refuse de se faire meurtrière et d'obéir, comme l'avaient fait Ondine et ses ancêtres avant elle, aux lois sous-marines qui stipulent que les humains parjures doivent être mis à mort¹⁴⁸.

Par cet acte de miséricorde, nous dit Andersen, la petite sirène échappe à la mer *et* à la mort, Plutôt,

elle sentit son corps se dissoudre en écume [,] [l]e soleil monta de la mer. Ses rayons tombèrent, bien doucement, bien chaudement, sur l'écume de la mer froide et morte, et la petite sirène ne sentit pas la mort [...]. La petite sirène vit qu'elle avait un corps comme [les filles de l'air], qui s'élevait de l'écume. (LPS, 86)

La fin que choisit Andersen pour son héroïne trouve écho dans une seconde observation de Butler, qui s'interroge sur ce qui reste d'un corps « qui, ayant reçu sa cohérence de la catégorie de sexe [se] désintègre, devient chaotique? Est-il possible de remembrer ce corps, de remettre ensemble ses pièces détachées? Peut-on concevoir une capacité d'agir qui n'exige pas de recomposer un corps cohérent?¹⁴⁹ » Or la réponse qu'elle offre à cette question fait elle aussi écho aux préoccupations spirituelles d'Andersen, puisque,

[l]a figure de l'âme intérieure, comme si elle se logeait vraiment « à l'intérieur » du corps, doit se comprendre comme une inscription à la surface du corps, même si elle signifie d'abord par son absence, par la force de son invisibilité. La structuration d'un espace intérieur est un effet produit par un processus de signification dans lequel le corps devient une enceinte vitale et sacrée. L'âme est précisément ce qui

¹⁴⁷ Judith Butler *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, trad. Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, coll. « Poche », 2006 [1999], p. 164.

¹⁴⁸ L'ordre n'en est peut-être pas un chez Andersen, alors qu'il était dit comme tel dans le texte de Fouqué, mais il conserve quelque chose de l'obligation, puisqu'il est présenté par les sœurs de la petite sirène comme l'unique alternative à sa mort prématurée. Il est, en ce sens, un ordre puisqu'il représente le dénouement qui suivrait l'ordre logique/naturel des choses dans le monde des ondins.

¹⁴⁹ Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, p. 245-246.

manque au corps; par conséquent, le corps se présente comme un manque signifiant. Ce manque qui *est* le corps représente l'âme comme une entité invisible. L'âme est ainsi une signification de surface qui met en cause et déstabilise la distinction même entre intérieur et extérieur, une figure de l'espace psychique intérieur inscrite *sur* le corps comme une signification sociale qui ne cesse de se nier comme telle¹⁵⁰.

L'hypothèse de Butler expliquerait pourquoi la petite sirène, souffrant comme elle le fait de son manque d'âme, est en même temps mal à l'aise dans son corps de sirène, puisqu'elle comprend son corps comme un « manque signifiant ». La description qu'offre Butler de ce mal à l'âme invite de plus à penser l'importance de la performance dans le texte, et comment l'insistance d'Andersen sur la performance artistique peut être mise en parallèle de la performance de genre butlerienne.

Dans cette optique, il nous semble essentiel d'explorer plus en détail la manière dont Andersen pense l'idée de performance dans *La Petite Sirène*. À ceux et celles qui sont familiers des contes d'Andersen ou qui ont parcouru les multiples biographies et monographies concernant le *digter*, l'idée de l'art performatif comme d'une échappatoire à la grisaille du quotidien des laissés pour compte apparaîtra familière, puisqu'elle sert d'appui à une vaste partie de l'œuvre. Nous pensons toutefois, dans le cadre d'une étude queer de *La Petite sirène*, qu'il convient d'interroger comment la notion de performance artistique entre en relation avec le concept de *performance de genre* mis de l'avant par Butler. À travers les transformations successives du corps de la petite sirène, le texte d'Andersen trouve écho dans postulats de Butler, et montre comment le « genre » est construit à travers une performance répétée qui peut, par moments, s'apparenter au chant ou à la danse, deux arts que maîtrise superbement l'héroïne d'Andersen. Selon Butler, le genre peut être envisagé comme une performance, dans ce sens qu'il dépend de la répétition d'actions socialement codées à partir desquelles le sujet stabilise une identité mouvante. Pour iel,

le genre se révèle performatif – c'est-à-dire qu'il constitue l'identité qu'il est censé être. Ainsi, le genre est toujours un faire, mais non le fait d'un sujet qui précéderait ce faire. [...] il n'y a pas d'identité de genre cachée derrière les expressions du genre; cette identité est constituée sur un mode performatif par ces expressions, celles-là mêmes qui sont censées résulter de cette identité¹⁵¹.

[...]

Le genre, c'est la stylisation répétée des corps, une série d'actes répétés à l'intérieur d'un cadre régulateur des plus rigides, des actes qui figent avec le temps de telle sorte qu'ils finissent par reproduire l'apparence de la substance, un genre naturel de l'être¹⁵².

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 257. (L'auteure souligne)

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 96.

¹⁵² *Ibid.*, p. 109-110.

Si Butler postule une corrélation entre genre, identité et expression, elle met en garde contre une synthétisation trop directe de ces trois pôles et dit qu'il arrive que des sujets échappent à cette concordance, puisque la répétition du « faire » ne mène pas à une construction immuable, mais bien à une cristallisation brève, qui doit être réactualisée périodiquement. Ainsi,

[d]ire que le genre est construit ne revient pas à dire qu'il est une illusion ou un pur artifice; ce serait placer ces termes à l'intérieur d'un couple de contraires dans lequel « réel » serait le contraire d'« authentique ». [...] certaines configurations du genre prennent la place du « réel », qu'elles consolident et étendent leur hégémonie lorsque ce processus performatif parvient à se naturaliser lui-même de manière heureuse¹⁵³.

Ces sujets qui échappent à l'hégémonie, et que Butler décrit comme des « êtres marqués par le genre de façon “incohérente” ou “discontinue”, des êtres qui apparaissent bel et bien comme des personnes, mais qui ne parviennent à se conformer aux normes de l'intelligibilité culturelle, des normes marquées par le genre et qui définissent ce qu'est une personne¹⁵⁴ », sont les sujets que nous désignons comme queer et qui nous permettent de faire le pont entre l'idée d'une performance artistique salvatrice que postule l'œuvre d'Andersen et celle d'une performance de genre telle que décrite par Butler. L'héroïne de *La Petite Sirène*, de ce qu'elle entreprend de modifier profondément son corps afin qu'il réponde mieux à un désir sexuel « hors-norme » qu'elle ne parvient à exprimer qu'à travers une mise en scène de soi, nous semble prédire la réflexion de Butler, et décrire habilement, avant l'avènement d'appellations telles que « homosexuel », « hétérosexuel » ou « queer », un sujet qu'on pourrait aujourd'hui désigner comme tel.

D'abord, comme plusieurs des héros et des héroïnes d'Andersen, la petite sirène entretient, et ce depuis son plus jeune âge, une relation particulière à l'art. Si d'insister sur la beauté surnaturelle du chant des sirènes peut sembler une redite, il importe, notre analyse cherchant à montrer comment l'art et l'identité de genre vont de pair dans le texte d'Andersen, de dire comment le *digter* insiste sur la beauté de ces voix, allant jusqu'à en faire un enjeu central du récit. Ainsi, Andersen nous raconte comment les ondins prennent plaisir à danser « au son délicieux de leurs propres chants », et comment « [d]es voix aussi belles, les humains, sur terre n'en ont pas » (*LPS*, 77). De même, les sœurs de la petite sirène ont toutes « de charmantes voix, plus belles que celle d'aucun humain, et quand une tempête s'annonçait et qu'elles pouvaient croire que les bateaux sombreraient, elles

¹⁵³ *Ibid.*, p. 109.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 84.

nageaient devant les bateaux et chantaient délicieusement la beauté du fond de la mer » (*LPS*, 70). Enfin, Andersen nous dit comment « [d]e tous, c'était la petite sirène qui chantait le mieux et on l'applaudissait, et un instant, elle ressentit de la joie en son cœur car elle savait qu'elle avait la plus belle voix qui fût sur terre et dans la mer ». (*LPS*, 77) La beauté du chant de la petite sirène est aussi confirmée par la sorcière de la mer lorsqu'elle réclame cette voix, « le meilleur de ce que tu possèdes » (*LPS*, 79), en échange de son philtre transformateur. C'est dire, en un sens, que le talent artistique est, au même titre que la dualité du corps sirénien, un élément qui départit le sirénien de l'humain. Dès lors, le talent artistique de la petite sirène la désigne comme doublement différent des humains, il la queerise, au même titre que son malaise face au corps sirénien la différencie des autres ondins.

La petite sirène se démarque toutefois aussi de ses sœurs en ce qu'elle est investie dans le pôle opposé de ce chant. Elle prend plaisir à être auditrice :

Elle n'avait pas de plus grande joie que d'entendre parler du monde des hommes, là-haut; il fallait que sa grand-mère raconte tout ce qu'elle savait [...] surtout, elle trouvait étonnamment merveilleux que, là-haut, sur la terre [...] les poissons que l'on voyait parmi les branches sachent chanter si haut, si délicieusement. (*LPS*, 67-68)

C'est dire que la petite sirène, avant même qu'elle ne soit transformée en humaine, oscille entre les pôles de *performante* et d'*écoutante*. Et cette oscillation, fermement imbriquée comme elle l'est dans son désir pour le monde humain et, subséquemment, pour le prince, se résout en une « stylisation répétée » de son corps, suggérant un *trouble dans son genre*, puisque cette oscillation sert textuellement à l'opposer aux autres ondins, qui sont tous contents d'être cantonnés dans le premier pôle autoréflexif : pour leur part, ils n'ont pour plaisir que d'écouter leurs propres chants. Si l'implication du corps dans l'acte vocal/auditif duquel la petite sirène tire tant de plaisir demeure minime dans les limites du monde des ondins, il prend une importance démesurée lorsqu'elle intègre le monde des humains. En effet, lorsque la petite sirène aperçoit le prince humain si semblable à la statue dans son jardin, puisqu'il lui est impossible de communiquer avec celui-ci, le texte bascule de la dichotomie parlante/écoutante à une de regardante/regardée. Forcée d'être passive, la petite sirène devient active, elle attire sur elle les regards plutôt que de demander des histoires. Et le marché que propose la sorcière de la mer à la petite sirène, et que prédisait déjà la reine douairière lorsqu'elle habillait sa petite fille en prévision de sa première montée à la surface : « Oui, il faut souffrir un peu pour être belle! » (*LPS*, 71), annonce clairement ce renversement. Car

ce que la grand-mère dit ici, c'est qu'il faut souffrir *en silence* si l'on veut être regardée, désirée¹⁵⁵; il faut choisir, selon la vieille reine, entre dire et être regardé positivement. Or cet adage n'est que trop familier aux individus queer : encore aujourd'hui, la participation harmonieuse des sujets queer à la société hétéronormative dépend de leur capacité à taire les spécificités de leurs désirs sexuels et/ou amoureux, ainsi que de leurs aspirations en tout genre, puisqu'elles peuvent souvent être lues comme « fautives » sur le plan genré.

Le renversement du plaisir auditif vers un plaisir optique dans le récit d'Andersen débute avec la montée à la surface de la petite sirène : il est maintenant donné à la jeune protagoniste de voir le monde qui lui a été si souvent conté, et la scène où Andersen raconte comment la petite sirène aperçoit le bateau sur lequel navigue le prince est visuellement spectaculaire : danses, feux d'artifice, fusées de feux, drapeaux multicolores et vêtements sublimes, le tout sur un fond de coucher de soleil, au-dessus duquel trône l'étoile de Vénus et, plus beau encore, le prince. « Il se fit tard, mais la petite sirène ne pouvait détourner les yeux du bateau et du charmant prince » (*LPS*, 72), nous dit bien Andersen; elle ne peut pas non plus détourner les yeux de la tempête qui gronde, ni ensuite du paysage qui surplombent la plage où elle dépose le prince endormi : « de hautes montagnes bleues à la cime desquelles brillait la neige blanche comme si c'étaient des cygnes couchés là; sur la côte il y avait de splendides forêts vertes et, devant une église ou un monastère » (*LPS*, 74). S'il y a quelque chose de convenu dans les paysages d'Andersen, ses descriptions participent néanmoins activement du récit puisqu'elles permettent de voir comment le plaisir de la petite sirène passe désormais par le regard plutôt que par la voix. Or, ce plaisir de voir et de regarder, qui s'additionne d'un refus de raconter, est incompréhensible aux autres ondins. Il place la petite sirène à part des autres, comme l'indique le passage suivant, où le prince, secouru par des jeunes filles humaines, est soutiré au regard de la petite sirène:

Elle se sentit bien affligée et quand on le conduisit dans le grand bâtiment, elle plongea, toute triste, pour rentrer chez elle, au château de son père. Toujours elle avait été calme et réfléchie, mais désormais, elle

¹⁵⁵ La critique andersénienne a beaucoup insisté sur la valorisation par Andersen d'une souffrance féminine silencieuse. Si nous reconnaissons qu'une telle valorisation redit une oppression misogynne généralisée qui persiste encore aujourd'hui et contre laquelle les activistes féministes se sont justement récrié(e)s, nous voulons rappeler qu'Andersen, de son propre aveu, s'identifiait puissamment aux personnages qu'il inventait, et tout particulièrement à sa petite sirène : « The latest tale, "The Little Mermaid", you *will* like; it is... except for The Little Abbess's story in *The Improvisatore* the only one of my works that has affected me while I was writing it [...] I don't know how other writers feel! I suffer with my characters, I share their moods, whether good or bad ». (Jackie Wullschlager, *Hans Christian Andersen...*, p. 161.). Ainsi, nous pensons que le mutisme féminin dans l'œuvre d'Andersen, et particulièrement dans *La Petite Sirène*, permet d'aborder des enjeux d'identification et d'autoexpression queer importants.

le fût bien plus encore. Ses sœurs *lui demandèrent ce qu'elle avait vu* la première fois qu'elle était allée là-haut, *mais elle ne raconta rien.* (LPS, 73-74.; nous soulignons.)

Nous insistons sur ce renversement parce que nous pensons qu'il est aussi fondamental dans l'expérience des sujets queer, dont l'éveil au désir sexuel se fait généralement dans le silence¹⁵⁶. Dans cette optique, le sortilège de la sorcière de la mer, qui propose de donner à la petite sirène une apparence humaine infaillible en échange de son mutisme, rappelle à la fois (métaphoriquement) une injonction à *performer* l'hétérosexualité et (littéralement) une chirurgie de réassignation du genre. Dans un cas comme dans l'autre, il scelle le passage du plaisir auditif au plaisir visuel et enferme la petite sirène dans la *performance*, du moment où l'on considère celle-ci comme cette « stylisation répétée d[u] corps¹⁵⁷ » que décrit Butler. Le langage du corps, à partir du moment où la petite sirène accepte que la sorcière lui tranche la langue, est le seul langage qui est accessible à l'héroïne d'Andersen. Or, cette performance n'est pas tant une performance de l'humain en tant qu'une autre race, mais celle de l'humain en tant qu'une configuration corporelle genrée qui pourrait être désirée publiquement par le prince humain. En ce sens, la transformation décrite par la sorcière de la mer peut être lue comme la performance d'un genre sexuel différent de celui que possédait/performait initialement la petite sirène lorsqu'elle habitait son corps mi-humain mi-poisson, ce corps pour lequel le prince ne pouvait exprimer publiquement du désir, sous peine d'être perçu comme déviant. C'est que la transformation que propose la sorcière vise à créer un « donner à voir » : elle propose de reconfigurer le corps de la petite sirène afin que tous puissent dire qu'elle a une « forme humaine » (LPS, 79) féminine et que le prince, conséquemment, puisse exprimer ouvertement son désir. La transformation est alléchante, certes, mais elle ne modifie en aucun cas l'« essence » de la sirène¹⁵⁸; sirène un jour, sirène toujours concède la sorcière :

Je vais te préparer une boisson; avant que le soleil se lève [...] ta queue *se divisera et rétrécira pour donner* ce que les hommes appellent de jolies jambes [...] Tous ceux qui te verront *diront* que tu es la plus délicieuse enfant d'un homme qu'ils aient vue! *Tu conserveras ta démarche dansante, aucune danseuse ne pourra marcher en se balançant comme toi* ». (LPS,78-79.; nous soulignons.)

¹⁵⁶ Si un fossé sépare l'Europe du XIX^e et le Québec d'aujourd'hui, il demeure que les désirs sexuels et les identifications de genre « hors-norme » doivent encore trop souvent être tenues sous silence si les sujets au sein desquels ils s'incarnent souhaitent accéder à une visibilité « positive » et éviter d'être invisibilité ou violenté.

¹⁵⁷ Judith Butler, *Trouble dans le genre*, p. 109-110.

¹⁵⁸ C'est ce qu'affirme Lori Yamato dans sa lecture du récit. Selon la chercheuse, une analyse minutieuse du texte d'Andersen, d'autant plus lorsqu'on le lit dans son danois d'origine, montre bien comment la sirène, malgré les transformations successives que subit son corps, demeure élémentairement sirène. (Lori Yamato, « Surgical humanization in H. C. Andersen's *The Little Mermaid* ».)

Le marché proposé par la sorcière, s'il vient modifier physiquement le corps de la petite sirène, semble hésiter à se prononcer sur ses propres limites. Qui plus est, il y a une ambiguïté supplémentaire à ce marché, puisque la sorcière stipule que la petite sirène possède déjà tous les attributs qui suffisent à « ensorceler un cœur humain » (*LPS*, 79) : à quoi bon alors s'imposer les souffrances que décrit la vieille enchantresse? Andersen résout ce problème en décrivant, ironiquement, la précieuse boisson comme « des larmes de crocodile » ou comme « l'eau la plus pure » (*LPS*, 80). Tout travaille de concert dans le texte pour nous laisser croire que la magie de la sorcière, pour puissante qu'elle soit, capable comme elle l'est de modifier la structure des corps, n'est rien sans une performance de genre, sans une mise en scène répétée du corps sirénien que la sorcière habille en humaine. Et si Andersen décrit cette performance dans le langage des arts de la scène, nous pensons qu'il s'y joue aussi une performance de genre telle que la décrit Judith Butler, en ce sens que la petite sirène performe une identité précise, à la fois si proche et si loin de la sienne, celle de cette humaine qui lui ressemble comme deux gouttes d'eau. En un sens, c'est son propre corps queer que la petite sirène performe, mais réagencé par la sorcière à la manière d'un corps de femme humaine.

3.4 Entre esthétisme et catégorisation : émergence du sujet et subjection

Lori Yamato insiste sur cette oscillation cruciale entre la transformation esthétique et la transformation « catégorielle » de la petite sirène, affirmant que

[t]he persistent question that forms both the mermaid's struggle and the central problem of the text is the extent to which being a mermaid is an aesthetic issue or a categorical issue. If the body is read as a symbol for the soul, then the problem is far from aesthetic. And therefore problems arise when the story seeks to transform the mermaid – an aesthetic fix to the human form should be categorically different from becoming a being with a soul¹⁵⁹.

Selon la chercheuse, le texte d'Andersen, loin d'évacuer les préoccupations corporelles au profit de considérations plus spirituelles, « hinges on acts of mutilation : the mermaid must give up her tail and her voice to gain the possibility of a human soul ». En somme, affirme Yamato,

Andersen's text instead presents a nuanced, if vexed, view of physical embodiment. By using a paradoxical body that never escapes a simultaneity of wholeness and mutilation, normality and

¹⁵⁹ Lori Yamato, « Surgical Humanization in H. C. Andersen's *The Little Mermaid* », p. 304. Yamato précise sa démarche en disant qu'elle « borrow from a disability studies model to coax out issues of normative and disruptive embodiment in Andersen's text [...], the lens of disability studies, which often centers on the representation of bodies, allows us to be more attentive to the physical being of the mermaid » (*Ibid.*, p. 295.)

abnormality, human and Other, Andersen's story moves beyond being a mere morality tale about the transcendent soul. This disruptive body's inability to settle into a normative shape, even in death, goes so far as to ask whether the notion of humanity itself — that supposed fusion of body and soul — holds water¹⁶⁰.

Lire le texte d'Andersen à l'aune de la description butlerienne de l'âme, c'est-à-dire comme une inscription « signifiante » sur le corps, nous invite à creuser plus en profondeur les réflexions de Yamato et à les appliquer à des considérations queer relatives à l'émergence du sujet. Le manque d'âme des sirènes devient dans cette optique un élément supplémentaire qui rapproche les corps siréniens des corps queer humains, du fait que ce manque d'inscription permet aux sirènes d'Andersen d'échapper aux binarités sexuelles et de genre. Cela nous permet aussi de réaffirmer le corps comme l'enjeu principal du texte, plutôt que de l'appréhender comme une simple extension de l'âme qui fait défaut aux sirènes. Suivant la description que fait Butler de l'âme comme d'une inscriptions *sur* le corps, la part spirituelle de la dyade « corps/âme » devient subordonnée à la partie corporelle. Par conséquent, la clé de l'émergence du sujet et de sa reconnaissance subséquente, la clé de l'ascension des sujets queer, plutôt que de se cacher dans une subjection à la logique d'élévation spirituelle romantico-chrétienne que plusieurs critiques reconnaissent à Andersen, se cacherait, dans *La Petite sirène*, dans le discours des autres et dans l'acte d'« auto-subjection » au langage qu'active la mise en performance du corps.

Pour Butler, la subjection représente « the process of becoming subordinated by power as well as the process of becoming a subject. Whether by interpellation, in Althusser's sense, or by discursive productivity, in Foucault's, the subject is initiated through a primary submission to power¹⁶¹ ». Le sujet, selon elle, est

[b]ound to seek recognition of its own existence in categories, terms, and names that are not of its own making, the subject seeks the sign of its own existence outside itself, in a discourse that is at once dominant and indifferent [...] In other words, to the extent that norms operate as psychic phenomena, restricting and producing desire, they also govern the formation of the subject and circumscribe the domain of a livable sociability¹⁶².

Il apparaît dès lors que la relation qui unit le sujet au monde qui l'entoure en est une d'intense proximité, et qu'elle est constamment rejouée et renégociée. Sarah Ahmed, lorsqu'elle entreprend de queeriser la phénoménologie, abonde dans ce sens, précisant comment l'émergence des corps,

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 308.

¹⁶¹ Judith Butler, *The Psychic Life of Power. Theories in subjection*, p. 2.

¹⁶² *Ibid.*, p. 20-21.

de même que leurs orientations – géographiques et sexuelles – sont façonnées par leur environnement, qu’elles modèlent en retour :

Les corps peuvent parvenir à s’orienter par cette réactivité au monde qui les entoure, étant donné [leur] capacité à être affectés. Réciproquement, étant donné l’histoire de telles réactions, qui s’accumulent en tant qu’impressions sur la peau, les corps ne séjournent pas dans des espaces qui leur sont extérieurs; disons plutôt qu’ils sont façonnés par les endroits où ils séjournent et qu’ils prennent forme en séjournant¹⁶³.

C’est dire qu’au travers du langage dominant (qui inclut le contre-discours qu’il crée), les sujets émergent pré-orientés dans la sphère sociale. De même, la distinction entre les corps et les orientations prescrites et proscrites détermine le champ d’action et l’accès à l’espace et au déplacement des sujets. De ce point de vue, on comprend que non seulement « [l]a sexualité ne serait pas envisagée comme strictement déterminée par le choix d’objet, mais comme impliquant des différences dans la relation même de l’individu au monde – c’est-à-dire la façon dont il “fait face” au monde ou dont il est dirigé vers lui¹⁶⁴ », mais aussi que

[l]e corps queer devient de ce point de vue un « échec d’orientation ». Le corps queer ne s’étend pas dans un espace, car celui-ci étend la forme du couple hétérosexuel. Dans l’espace hétérosexuel, le couple queer semble donc être « incliné » ou oblique. Les corps queer [...] sont décalés de la ligne. Ce qui ne signifie pas que les corps queer soient inactifs; [...] le désir queer « agit » en rapprochant d’autres objets, ceux qui ne seraient pas autorisés à « approcher » en suivant des manières straight d’orienter le corps¹⁶⁵.

En portant attention aux enjeux soulevés par Yamato, Butler et Ahmed, on parvient à faire émerger dans *La petite sirène* un parcours d’orientations queer. Dès les premières lignes du texte, il devient évident, en effet, que la petite sirène « échoue » à s’orienter comme il se doit, préférant se tendre vers des objets queer, c’est-à-dire des objets qui paraissent étranges ou décalés en regard de la société qui l’entoure. Plutôt que de tenter de s’en approcher, la petite sirène commence par attirer à elle ces objets proscrits, à la manière du désir queer décrit par Ahmed; ainsi, elle plante dans son jardin la statue du jeune homme et fait descendre le soleil au fond de la mer en y plantant des fleurs rouges. De même, à travers les récits qu’elle demande à sa grand-mère, la petite sirène dessine les contours de la société humaine, et ensuite de cette âme éternelle qui fait défaut aux sirènes. Orientée vers le soleil et le « monde d’en-haut » qui lui est interdit, la petite sirène tente de faire descendre à elle l’objet de son désir et elle étend l’espace sous-marin en le faisant refléter ce qu’elle imagine être le monde terrestre. Soumise au discours dominant relayé par sa grand-mère et ses sœurs qui

¹⁶³ Sara Ahmed, *Phénoménologie Queer. Orientations, objets et autres*, p. 19.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 103.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 137.

affirment qu'il fait mieux vivre sous l'eau que sur terre, la petite sirène se voit forcée d'aménager un placard, un espace queer où trône son désir. De même, lorsqu'il lui est donné de s'élever vers la surface, sa grand-mère pose sur sa tête une « lourde couronne » de perles et accroche à sa queue « huit grandes huîtres pour manifester son rang élevé » (*LPS*, 71) afin de museler le désir la petite sirène. L'injonction de la grand-mère, « Il faut souffrir un peu pour être belle! (*Idem.*), devient une sorte de mise en garde contre le désir d'émancipation de la petite sirène. S'il lui est donné de quitter l'enclos de son jardin et de se mouvoir vers son désir – d'investir l'espace hétérosexuel et de l'étendre, de le queeriser – il convient que la jeune sirène le fasse avec modération et, comme nous le disions plus haut, qu'elle le fasse en silence. C'est là le tournant du *dire* vers le *voir* que nous postulions précédemment, et on comprendra que l'émancipation que propose la reine douairière n'en est pas réellement une, mais que c'est plutôt une « placardisation »; le désir queer de la petite sirène ne doit pas tant cesser d'exister qu'il doit être mis sous silence afin d'assurer le maintien de la société normative.

Hors de l'eau, toutefois, l'objet de son désir – le corps humain – devient évident à la petite sirène et il prend rapidement la forme d'une obsession mélancolique. La nouvelle orientation horizontale de son regard, plutôt que verticale, lui permet de reconnaître et de préciser son désir, et d'entrevoir ensuite de nouvelles possibilités de rapprochements, qu'elle s'empresse, dès son retour chez les ondins, de confirmer auprès de sa grand-mère, gardienne de l'ordre hétéronormatif. Devant la déclaration subséquente de cette dernière, à savoir qu'il est possible pour une sirène d'obtenir une âme immortelle, mais qu'« [i]l ne faut pas y penser », que « cela ne se fera jamais » et qu'il convient d'en « [être] satisfaites » (*LPS*, 76), la petite sirène n'a d'autre choix, dévorée par son désir mis en mots et incapable de se satisfaire de l'existence placide que lui recommande la vieille reine, que de consulter la sorcière de la mer, « dont [elle a] toujours eu si peur » (*LPS*, 77). Nous abondons dans le sens de la critique qui reconnaît généralement dans la sorcière de la mer le double monstrueux de la reine douairière, mais nous insistons toutefois sur le caractère queer de cette sorcière, dont le domaine et les manières reproduisent de manière débordante et grotesque le désir que manifeste la petite sirène, et que la douairière semble avoir refoulé. Comment en effet la vieille reine pourrait-elle savoir tant de choses du monde humain si elle n'avait pas, en son temps, été tout autant fascinée par lui que l'est sa petite-fille? Le domaine de la sorcière, en ce sens, peut être lu comme une parodie de la société humaine :

[La petite sirène] arriva alors à un grand espace visqueux dans la forêt où s'ébattaient des couleuvres d'eau, grandes et grasses, en montrant leur répugnant ventre jaunâtre. Au milieu de cet espace se dressait

une maison faite de blancs ossements humains échoués : c'est là que siégeait la sorcière de la mer, qui faisait manger un crapaud dans sa propre bouche comme font les humains pour donner du sucre à un petit canari. Ces affreuses et grasses couleuvres d'eau, elle les appelait ses petits poussins et les laissait se vautrer sur sa vaste poitrine spongieuse ». (*LPS*, 78)

Si la sorcière est aussi effrayante, c'est qu'elle donne à voir une perversion du désir de la petite sirène : son désir pour la société humaine est manifeste, mais il échoue à s'orienter de manière queer. Plutôt, il se vautre, convulsif, au milieu de la société ondine, jusqu'à devenir ce cauchemar mortifère. À cet effet, il n'est pas anodin qu'avant d'atteindre la maison de la sorcière, l'héroïne d'Andersen aperçoit, parmi les objets retenus prisonniers par les « longs bras visqueux » (*LPS*, 77) des polypes, « une petite sirène qu'ils avaient capturée et étouffée ». (*LPS*, 78) Ce que rencontre la petite sirène aux marges de la société des ondins est le destin qui l'attend si son désir était forcé de continuer à s'étendre dans un espace qui refuse de lui accorder une place. Là où la grand-mère représente le refoulement du désir queer de la petite sirène, la sorcière laisse entrevoir l'image abjecte d'un désir queer qui serait forcé de s'étendre dans un « espace hétérosexuel »; la sorcière est un tableau oblique et décalé des aspirations de la petite sirène, et toute deux menacent d'empêcher la queeritude de son désir en le « dégayant ». Bersani, dans son *Homos. Repenser l'identité*, nous met en garde contre le « dégayement » des personnes homosexuelles, qui fait référence notamment à la normalisation des sujets queer, qui, au fur et à mesure qu'ils et elles se voient accorder les mêmes droits qu'aux sujets hétérosexuels, recréent les mêmes modèles, au profit souvent d'autres sujets plus marginalisés, des sujets trans ou des queer de couleur, par exemple. Ce faisant, ces sujets queer « dégayés » reproduisent les mêmes systèmes d'oppression qui n'iaient initialement leur valeur, à cette différence près qu'ils et elles se trouvent alors du côté des gagnants. Mais ce « dégayement », selon Bersani, peut aussi, de façon pernicieuse, se trouver au cœur de la revendication du terme-ombrelle queer au profit d'appellations plus spécifiques telles que gai ou lesbienne. En préférant ce premier terme, qui évoque moins spécifiquement la dimension sexuelle des vies non-hétérosexuelles, on peut aussi donner lieu à un « dégayement », à une sorte de blanchissage des sujets qu'il désigne et à la mise sous silence des aspects plus dérangeants de leurs vie. Or, nous rappelle le penseur, dans un contexte hétéronormatif,

[I]e « dégayement » des gays ne peut que renforcer l'oppression homophobe. Il réalise à sa manière l'objectif principal de l'homophobie : l'élimination des gays. Car la conséquence d'un auto-effacement n'est autre... qu'un auto-effacement. L'acceptation provisoire des catégories élaborées par les régimes identitaires dominants favoriserait plus la résistance à ces forces oppressives que la simple disparition¹⁶⁶.

¹⁶⁶ Leo Bersani, *Homos. Repenser l'identité*, p. 25.

Ainsi, si le terme queer permet d'encourager l'acceptation de la multitude d'identités qu'il veut englober, il peut, dans un même mouvement, déssexualiser cette multitude, et contribuer à son effacement dans l'hétéronormativité. Il convient, comme le fait Andersen dans *La Petite Sirène*, de revendiquer l'aspect sexuel des corps et des identités queer, mais aussi de revendiquer et d'explorer leurs expressions spécifiques. Dès lors les deux vieilles, la douairière et la sorcière, chacune à sa manière, montrent à la petite sirène le danger que peuvent représenter l'auto-effacement *et* la sur-exposition des sujets queer et des formes particulières que peut prendre leur désir.

C'est d'ailleurs à la sorcière, plutôt qu'à la vieille reine, que revient le rôle d'étendre le champ d'action de la protagoniste en la faisant sujet d'un nouveau langage : les premiers mots qu'adresse la sorcière à la petite sirène marquent un point tournant dans le récit, alors qu'ils révèlent à l'héroïne d'Andersen comment son désir « secret » est visible, et comment il *parle*. La sorcière, de plus, dit bien comment ce désir est structurant et que, par lui, le destin de la petite sirène est écrit d'avance : « “Je sais bien ce que tu veux!” dit la sorcière de la mer; “c'est stupide de ta part! Tu feras à ta volonté tout de même car elle te mettra dans le malheur, ma charmante princesse” » (*LPS*, 78). C'est aussi la sorcière qui la première reconnaît la complexité du désir de la petite sirène, révélant que le malaise que celle-ci ressent face à son corps, son désir de s'inscrire dans l'éternel *et* sa volonté d'être reconnue publiquement comme un objet de désir pour le prince humain sont inextricablement liés, mais aussi qu'ils représentent un désir vital qui peut et qui *doit* être accompli. Il faut aussi noter que dans son échange avec la sorcière, la petite sirène accède à un langage différent, qui prédit en quelque sorte son intégration difficile dans la société humaine. Plutôt que de subir passivement les injonctions de la reine douairière, la petite sirène marchandise avec la sorcière et réalise son agentivité, ainsi que la richesse langagière de son corps. Dans les mots d'Ursula, le double disneyen de la sorcière, la petite sirène en vient à maîtriser le « body language » (*TLM*, 73). Or, il y a quelque chose de définitivement queer dans ce langage du corps, qui se révèle à la fois plus honnête et plus factice que celui des mots. Il est aussi queer en ce qu'il représente, dans la logique du récit, un langage oblique, parallèle à celui des ondins et des humains. En ce sens, il est, dès lors que l'on se garde d'en faire un programme objectifiant et sexiste, un langage à la hauteur de la petite sirène, qui peine à user convenablement du langage des ondins,

tout aussi inadapté au monde humain¹⁶⁷. De même, ce langage du corps, si l'on en croit la sorcière, est déjà maîtrisé par la petite sirène, alors que les mots du monde humains seraient difficiles à comprendre¹⁶⁸. La subtilité queer du texte d'Andersen est renforcée lorsque la petite sirène, malgré qu'elle parvienne à reproduire l'apparence d'un corps humain, échoue à livrer une performance adéquate de l'humain. Pour Lori Yamato, l'échec de la transformation réside dans le fait que, pour Andersen, « [b]eing a mermaid *is* a state of being, as ironically demonstrated by, among other things, the fact that her death is different from a human death; a mermaid is a different life form, not a mere perversion of humanity¹⁶⁹ ». Suivant cela, on pourrait arguer qu'il y dans le texte l'affirmation que la position d'« autre », qui recoupe la position queer, n'est pas, pour Andersen, la perversion d'une position « normale ». Plutôt, c'est un état à part entier, qui précède la naturalisation d'une norme qui s'opposerait à son désir: dans *La petite sirène*, les humains, leur société et le monde qu'ils habitent n'est « là-haut » que parce que le narrateur postule d'emblée le monde des ondins comme « en-bas¹⁷⁰ », de la même manière que la normalisation de l'hétérosexualité postule rétrospectivement son ascendance sur la sexualité des sujets qu'elle désigne comme queer.

En un sens, le monde terrestre, à la grande désolation de la petite sirène, n'est pas le grand égalisateur auquel elle aspire. Pareillement, le paradis que décrit la grand-mère, et qui reprend les mots du christianisme, échoue à rendre tous les êtres égaux puisqu'il redit la structure hiérarchique qui plaçait, déjà, les ondins en-dessous des humains. Dès lors, d'affirmer, ainsi que le fait François Flahaut, que la petite sirène « connaît une véritable conversion », que la « christianisation partielle

¹⁶⁷ Rappelons ici que le texte dit à plusieurs reprises comment le langage – la voix autant que le pantomime – des ondins est incompréhensible et/ou invisible aux humains: « [les sirènes] nageaient devant les bateaux et chantaient délicieusement la beauté du fond de la mer, demandant aux marins de ne pas avoir peur d'y descendre; mais ceux-ci ne comprenaient pas leur paroles ». [*LPS*, 70]

¹⁶⁸ À l'exemple, lorsque la reine douairière nomme les oiseaux « poissons » pour faciliter la compréhension de la petite sirène. (*LPS*, 68)

¹⁶⁹ Lori Yamato, « Surgical Humanization in H. C. Andersen's *The Little Mermaid* », p. 304.

¹⁷⁰ Lori Yamato souligne comment ce positionnement soulève des enjeux de visibilité complexes. Elle signale, de plus l'ambiguïté du langage qu'utilise Andersen pour décrire le mouvement des sirènes vers la surface, ce qui contribue à brouiller la hiérarchie terre/mer et qui, selon nous, participe de la queeritude du récit : « Andersen's story shows tensions between visible and invisible, perceived and physical disabilities, just as it encompasses tensions between heaven and earth (and sea) and between pagan nature and (Christian) humanity. On one level, Andersen's text seeks to resolve such tensions by presenting a symbolic, allegorical relationship between the world of the sea and the world of the land. The comparison is certainly as much hierarchical ranking (merfolk below humans below realm of God) as equivalence. But that apparent hierarchy can also be read simply as a clear picture of the physical relationship among these realms (sea below land below sky). And, even more intriguingly, the grandmother's word for the act of ascending is *dykke op*, literally to "dive upward." From the beginning, the text simultaneously preserves and complicates metaphorical relationships by reminding us of physical properties. » (*Ibid.*, p. 298-299.)

du personnage d'Ondine devient complète chez la petite sirène¹⁷¹ » nous semble être une erreur. Plutôt, nous pensons que l'on peut lire dans la fin qu'a choisi Andersen pour son conte une vision alternative du paradis, qui vient semer le doute dans l'orientation spirituelle de la petite sirène. Plus précisément, nous pensons que le texte, dans la lignée des orientations queer que décrit Sara Ahmed, fait échouer la christianisation de la petite sirène et propose un paradis alternatif queer, à savoir ce ciel qu'habitent les filles de l'air, sorte de salle d'attente infinie, qui offre à tous et à toutes la chance de s'étendre dans tous les sens, mais qui, surtout, permet aux filles de l'air de se mouvoir différemment – horizontalement – des humains et des sirènes, qui eux semblent accrochés à une logique d'élévation verticale. Ahmed, en effet, affirme que les orientations queer et les espaces qui les façonnent et qu'elles façonnent en retour, à l'opposé des orientations *straight* verticales dont l'horizon est limité, s'étendent à l'horizontale, bousculant les hiérarchies entre les différents sujets. En ce sens, nous pensons que le texte d'Andersen décrit, via la transformation finale de la petite sirène en fille de l'air, une phénoménologie queer dont Ahmed nous dit qu'elle implique « une réorientation du corps de sorte que d'autres objets, ceux qui ne peuvent être atteints sur les lignes verticales et horizontales de la culture straight, puissent être atteints ». De même, les souffrances qu'endure la petite sirène lors de son passage sur terre redisent comment « [c]e travail de réorientation doit pouvoir se manifester en tant que forme de travail [et] que les orientations impliquent elles aussi un travail, un travail qui est caché jusqu'à ce que les orientations ne fassent plus leur travail »¹⁷². En ce sens, Andersen semble dire que le paradis judéo-chrétien et l'âme éternelle des humains, tels qu'ils sont décrits par la douairière et la sorcière, sont des leurres qui servent à maintenir l'orientation *straight* des ondins et des humains, et que la petite sirène, au terme du récit, a déjà atteint son paradis éternel, et ce malgré ce qu'en disent le narrateur et les filles de l'air. En effet, le texte dit bien le ravissement qu'éprouve la petite sirène lorsqu'elle s'élève « de la mer froide et morte » (*LPS*, 86), alors qu'il n'est affirmé nulle part que son séjour parmi les filles de l'air, qui, contrairement aux sirènes et aux êtres humains et aux ondins, ont toutes « un corps comme [le sien] » (*Idem.*), ne doit prendre fin. Textuellement, rien n'empêche la petite sirène de rester éternellement dans ce ciel où sa voix a « le même timbre que celles des autres êtres »? (*LPS*, 86) Or, n'est-ce pas l'objet originel de sa quête, le revers caché de sa passion pour le prince humain, que de parvenir à atteindre un endroit où son corps serait « aligné »? N'est-ce

¹⁷¹ François Flahaut, « La sirène aux frontières de l'infini », n. p.

¹⁷² Sara Ahmed, *Phénoménologie queer...*, p. 150.

pas là l'état qu'elle souhaitait atteindre de prime abord, à savoir d'être reconnue hors des limites qui sont imputées au corps sirénien, et d'être plutôt reconnue dans sa corporalité queer? Il suffirait en somme que la petite sirène, si l'on en croit le texte, visite périodiquement les enfants vilains pour se maintenir éternellement entre le fond marin et le paradis chrétien : ces enfants, en effet, en faisant pleurer les filles de l'air, « ajoute[nt] un jour à [leur] épreuve » (*LPS*, 87).

Qui plus est, le texte énonce comment cette seconde transformation, à l'opposé de celle qui avait donné à la petite sirène une apparence humaine, est « essentielle » plutôt qu'uniquement physique, puisqu'alors que la petite sirène s'élève de l'écume (de son cadavre, en somme), « pour la première fois, elle sentit couler ses larmes ». (*LPS*, 87) Une sirène, nous dit bien Andersen, « n'a pas de larmes et elle n'en souffre que d'avantage ». (*LPS*, 71) C'est dire que la jeune héroïne est bel et bien devenue autre chose qu'une sirène et qu'elle ne menace plus, ses trois cents années de vie écoulées, de se dissoudre dans la mer, pas plus qu'elle n'a à craindre de se fondre dans le paradis chrétien et d'être toujours hors d'atteinte des humains.

Il faut toutefois apporter une nuance à cette belle vision, puisqu'Andersen, durant l'« apothéose » de sa petite sirène, positionne celle-ci de la même façon qu'il la plaçait initialement, lorsqu'elle était prisonnière du royaume des ondins. Au début du texte comme à sa fin, elle est tournée vers un ciel, que ce soit le ciel des filles de l'air ou le paradis qui le surplombe. Ainsi, le ciel des filles de l'air, même s'il suggère une plus grande liberté, et même s'il traduit les orientations queer que décrit Ahmed, reproduit en partie le fond de l'océan. Il redit en effet comment la petite sirène y était inscrite dans un mouvement ascendant, plutôt que dans un mouvement latéral : « Et la petite sirène leva ses bras clairs vers le soleil de Dieu » (*LPS*, 87), peut-on lire en clôture du récit, alors qu'enfant déjà, elle passait ses journées les yeux rivés vers la surface. De plus, ce pseudo-paradis impose lui aussi un interdit sur l'union entre les êtres humains et les esprits païens, puisque, tout comme les sirènes sont invisibles à l'œil humain, les filles de l'air sont « si immatérielles qu'aucune oreille humaine ne pouvait les entendre, tout comme aucun œil terrestre n'eût pu les voir » (*LPS*, 86). Il demeure que c'est une des filles de l'air, et non Dieu ou le narrateur d'Andersen, qu'il se révèle être humain ou ondin, qui a le dernier mot, ce qui nous laisse croire à l'orientation queer du récit.

Ainsi, s'il demeure difficile d'imposer un sens définitif à la fin du récit d'Andersen, d'autant plus qu'une telle tentative ne nous paraît pas avoir sa place au sein d'une lecture queer, nous pensons que *La Petite Sirène* peut être lu comme une narration queer, de la manière que l'entend Sara Ahmed, puisque le récit reproduit les mouvements du désir queer, ces mouvements particuliers et multiples qui amènent les choses à lui plutôt que de s'étendre vers elles, rapprochant ensemble des objets prohibés par l'orientation hétéronormative. De même, le texte illustre bien la relation des sujets queer au langage dominant, et décrit avec sensibilité et compassion comment il est essentiel pour les sujets déclarés « hors-norme » par ce langage, s'ils veulent échapper à la mélancolie, de créer un langage différent, un langage qui participe, mais sans s'y borner, à la performance telle que la décrit Judith Butler. Ce faisant, le texte d'Andersen brouille les binarités qui structure la société hétéronormative et révèle les contradictions qui l'habitent. Qui plus est, son examen sensible du désir de sa protagoniste révèle comment, pour le *digter*, les figures qui servent à naturaliser l'hétérosexualité – celle de l'inverti, par exemple – sont complexes et comment elles demeurent de puissants sites de résistance à l'effacement des sujets queer. Car le corps, dans le contexte de la société dans laquelle nous vivons toujours, « is a malleable and ambiguous canvas for the depiction of power and socially constructed moral standards¹⁷³ ». Et Andersen, avec la finesse que lui reconnaît aujourd'hui la critique, et contrairement à l'hégémonie hétéronormative, s'attache dans *La petite sirène* à « se[t] up symbolic equivalences between the physical and the spiritual, only to complicate and break them down¹⁷⁴ ».

¹⁷³ Lori Yamato, « Surgical Humanization in H. C. Andersen's *The Little Mermaid* », p. 296.

¹⁷⁴ *Idem*.

CONCLUSION

En conclusion, nous espérons avoir démontré que *La Petite Sirène*, en prenant ses distances face aux horizons d'attentes des contes « folkloriques » et des contes « d'auteur », et d'un romantisme chrétien conservateur comme il se pratiquait au Danemark au XIX^e siècle, en vient même à dépasser la « modernité » que Marc Auchet attribue à l'œuvre d'Andersen – modernité qui conserve quelque chose d'hétéronormatif.

Notre étude de *La Petite Sirène* montre en effet comment ce récit interroge les corps « autres » afin de penser les possibilités qui leur sont offertes dans un contexte hétéronormatif. En accordant une place de choix au corps sirénien et au désir particulier qu'il déploie, et en postulant que son héroïne est différente à la fois des ondins et des humains, Andersen fait de cette dernière un sujet queer dont il tente de réhabiliter le destin afin de le rendre plus juste. En cela, *La Petite Sirène* se distingue des récits siréniens qui le précèdent, et laisse une marque indélébile dans l'imaginaire collectif, dans des œuvres comme celles de Wilde, de Kurahashi ou de Musker, Clements et Ashman, qui dès lors ne parviennent apparemment plus à penser le motif des sirènes en dehors de l'horizon queer qu'Andersen met en scène. Nous avons vu, en effet, comment les auteurs et/ou collecteurs de contes n'usaient du motif de la sirène qu'en terme d'opposante, c'est-à-dire qu'ils ne parvenaient pas à dépasser le stéréotype tenace, légué par l'œuvre d'Homère, qui disait avec force le charme prédateur des sirènes. Qui plus est, même lorsque la sirène y est présentée comme une adjuvante, les contes peinent à en faire une héroïne, et continuent d'insister sur ses charmes et sa vanité. Le romantisme a fait ensuite de la sirène une héroïne de roman, à l'instar de l'*Ondine* de la Motte-Fouqué. On continue toutefois à lui refuser le salut chrétien, ou de lui permettre de participer positivement à la vie non-aquatique; le récit de la Motte-Fouqué nous montre bien qu'Ondine, pour bien intentionnée et respectueuse de la doctrine chrétienne qu'elle soit, est porteuse d'une séduction mortelle. L'union de la fée des eaux et du chevalier Huldbrand se solde par la mort des deux amants, mort qui se révèle en un sens être prédit d'avance, à la manière d'une tragédie, personne ne sortant indemne du passage d'Ondine sur terre, pas même Ondine, qui avait pourtant gagné cette âme qui fait défaut aux esprits païens. Chez la Motte-Fouqué, dont le récit peut servir d'emblème au traitement romantique de la sirène, la queeritude de cette dernière, son corps et son désir ambivalent, est mis de côté au profit d'une logique chrétienne qui échoue; à

aucun moment le corps d'Ondine, qui est physiquement semblable à celui d'une humaine, n'empêche la sirène d'accomplir sa volonté. C'est plutôt sa nature païenne, ainsi que les lois auxquelles elle doit par conséquent souscrire – et l'inconstance du chevalier, il faut bien le dire – qui est posé comme un obstacle à l'accomplissement du récit.

Or Andersen, nous l'avons dit, s'élève contre ce fatalisme et lui préfère l'étrangeté du corps sirénien biforme, dont il déclare que c'est lui qui empêche que les sirènes n'accèdent au paradis, plutôt que le manque d'âme que l'on attribue aux esprits païens. La petite sirène, nous l'avons montré, ne se voit donnée la possibilité d'accéder au paradis qu'une fois qu'elle se sera débarrassé de son corps mi-poisson, que ce soit grâce au philtre magico-chirurgical de la sorcière de la mer ou aux murmures vaporeux des filles de l'air. Dans cette même logique, les sociétés ondine et humaine, chez Andersen, se révèlent des plus permissives, et n'empêchent pas l'union des ondins et des humains, demandant plutôt que de telles unions soient mises au placard et qu'elles demeurent secrètes, à l'abri d'une performance artistico-genrée qui masque leur incongruité : ainsi, c'est bel et bien l'esthétisme particulier du corps sirénien mi-humain, mi-poisson, pour lequel les humains éprouvent du dégoût, qui interdit ces unions, et qui empêche ensuite l'accès à la vie éternelle pour les sirènes. En postulant ainsi le corps sirénien comme un objet monstrueux et queer, à demi-humain et à partir duquel les « vrais » humains sont naturalisés, Andersen queerise sa sirène en recréant les contradictions sur lesquelles repose la normalisation de l'hétérosexualité. Nous avons dit, ce faisant, comment les auteurs qui suivent Andersen, et qui se réclament de son influence, ont maintenue active cette charge queer que le *digter* introduit dans le récit sirénien. Les adaptations les plus connues du récit andersénien revendiquent en effet la queeritude de *La Petite Sirène*, que leurs auteurs viennent lier aux préoccupations de leur époque. Ainsi, nous avons montré que le scénario du film *The Little Mermaid*, écrit par Jonh Musker, Ron Clements et Howard Ashman pour les studios Disney, pour *mainstream* qu'on pourrait le croire considérant la réputation conservatrice des studios, réactive le queer que postule Andersen en faisant du corps sirénien un problème politique plutôt que purement esthétique.

Enfin, nous avons montré comment le texte d'Andersen fait écho aux interrogations de certains penseurs queer. Le texte, très vite, se révèle être structuré par des oppositions binaires et par l'idée d'un « placard » semblable au placard homosexuel. Ce faisant, le récit évoque le « secret

de Polichinelle » que décrit Eve Sedgwick dans *Épistémologie du placard*. Ensuite, en invoquant la figure du triangle amoureux mélancolique, dont C. E. Gatchalian, mais aussi Judith Butler et Sarah Ahmed nous disent qu'il est structurant dans la vie des sujets queer, Andersen rapproche sa petite sirène de ces derniers. Qui plus est, cette mélancolie, qui, toujours selon Gatchalian, mène à l'expression artistique, rapproche la performance de l'humain de la petite sirène – performance qui se joue pour beaucoup à travers l'art performatif – de la performance de genre théorisée par Judith Butler. Ce nœud particulier, qui postule une certaine équivalence entre le genre et l'art, permet aussi à Andersen d'interroger la relation particulière qu'entretient la petite sirène avec le langage, tant le langage des ondins que celui des humains. Ce faisant, le texte évoque les notions de subjection, d'orientation et d'émergence dans le langage qui sont au cœur de la *Phénoménologie* queer de Sarah Ahmed. Au passage, nous avons aussi montré comment le texte d'Andersen réfléchit certaines des figures les plus connues de l'identité queer, par exemple celle de l'inverti, mais aussi, puissamment, celle des sujets trans.

Notre réflexion, pour inclusive qu'elle se veut, demeure toutefois assez circonscrite, puisqu'elle ne fait pas état de l'œuvre entière d'Andersen, pas même de l'entièreté du corpus des contes et des « histoires¹⁷⁵ » du *digter*, d'autant que notre analyse indiquera notre expérience personnelle de l'œuvre, et notre attachement sentimental à reconnaître notre propre expérience du monde dans le récit de *La Petite Sirène*. Il nous semble toutefois que cette sentimentalité est justifiée dans le contexte des études littéraire, tout particulièrement dans l'exploration d'une œuvre telle que celle d'Andersen, qui trouve généralement très tôt sa place dans l'imaginaire de ses lecteurs, et qui, ce faisant, y laisse souvent une empreinte vive et toute particulière. Marielle Macé dit bien l'importance du personnel dans « l'expérience littéraire », comment celle-ci est porteuse d'une signature qui se « laiss[e] discrètement transmettre¹⁷⁶ » à qui a le courage de s'y engager:

Il y a plutôt, à l'intérieur de la vie elle-même, des formes, des élans, des images et des manières d'être qui circulent entre les sujets et les œuvres, qui les exposent, les animent, les affectent. La lecture n'est pas une activité séparée, qui serait uniquement en concurrence avec la vie; c'est l'une de ces conduites par lesquelles, quotidiennement, nous donnons une forme, une saveur et même un style à notre existence. Donner un style à son existence, qu'est-ce à dire? Ce n'est pas le monopole des artistes, des esthètes ou des vies héroïques, mais le propre de l'humain : non parce qu'il faudrait recouvrir ses comportements d'un vernis d'élégance, mais parce que l'on engage en toute pratique les formes mêmes de la vie. L'expérience ordinaire et extraordinaire de la littérature prend ainsi sa place dans l'aventure des individus, où chacun peut se réapproprier son rapport à soi-même, à son langage, à ses possibles : car

¹⁷⁵ Andersen, de recueil en recueil, hésite à désigner les textes courts qu'il publie. Voir l'édition de la Pléiade pour les titres donnés aux divers recueils. (Hans Christian Andersen, *Œuvres I*)

¹⁷⁶ Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2011, p. 13.

les styles littéraires se proposent dans la lecture comme de véritables formes de vie, engageant des conduites, des démarches, des puissances de façonnement et des valeurs existentielles¹⁷⁷.

La posture que décrit Macé, et que redit bien l'expérience de lecture du récit menée par Danielle Dubois-Marcoïn, Christa Delahaye et Claude Le Manchec, nous semble d'autant plus importante dans le cadre plus restreint des études et des vies queer, qui sont souvent marquées par la solitude et l'isolement qui découlent de l'obligation de maintenir secrète une part fondamentale de soi-même. De même, pour Macé, « la lecture engage, comme une réplique infinie, le travail de notre propre individuation dans l'attention portée et reportée à cette émergence. Les expériences de lecture poursuivent, intensifient et allégorisent ce rapport dialectique au réel, qui est la dialectique de la vie elle-même¹⁷⁸ ». Or, nous avons montré, en filigrane de notre analyse, comment les idées d'individuation et d'un rapport dialectique au réel, sont importantes dans un contexte queer : la petite sirène, par exemple, construit et modifie successivement le réel en fonction de sa « lecture » des discours de sa grand-mère, de la sorcière, du prince et enfin, des filles de l'air.

Il est d'autant plus difficile de faire fi de l'inclinaison « personnelle » de notre analyse, qu'une partie de l'œuvre d'Andersen, ainsi qu'un vaste corpus critique de l'œuvre du *digter*, demeure inaccessible au lecteur qui, comme nous, ne maîtrise pas le danois. De même une vaste partie de la production littéraire qui est contemporaine de *La Petite Sirène* et dont des critiques tels que Régis Boyer attestent l'impact sur le récit d'Andersen¹⁷⁹, demeure inaccessible aux publics francophone et anglophone. L'on n'a d'autre choix, alors, que de se fier aux diverses traductions, dont plusieurs critiques, à l'instar de Lori Yamato, ont montré qu'elles ont souvent desservi le danois d'Andersen qui, serait absolument « personnel » au *digter*, dont ses contemporains n'avaient de cesse de déplorer comment il mettait à mal la grammaire et la syntaxe danoise au profit d'un langage plus animé, rempli de bruits et de « fautes » puérides, dignes d'un jeune écolier. Dans un même ordre d'idée, on pourrait reprocher à la critique d'autorité – danoise, mais pas seulement – , ainsi qu'à certains traducteurs, de s'être peu intéressés au contenu queer des textes d'Andersen et d'avoir préféré, les « contes et histoires » ayant été rapidement inscrits dans le corpus de la littérature enfantine mondiale, mettre de l'avant la figure bucolique et aseptisée du conteur pour enfant, au profit de la figure plus complexe que révèle une biographie semblable à

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 10.

¹⁷⁸ Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*, p. 94.

¹⁷⁹ Voir les « Notes et variantes » qui accompagnent l'édition de la Pléiade. (*LPS*, 1329)

celle que propose Jackie Wullschlager. Qui plus est, on pourrait adresser ce reproche à Andersen lui-même, le *digter* ayant pris un plaisir évident à romancer sa vie aux travers de ses multiples autobiographies. À l’opposé, certains critiques gais ou queer, préconisant une lecture biographisante ont parfois fait le pari de distiller les secrets que le *digter* aurait glissé dans son œuvre, plutôt que de tenter de révéler la logique queer qu’y s’y déploie à travers des thèmes tels que la transformation des corps ou la perspective des opprimés, des « mis au placard ».

Ainsi, le vaste corpus critique, souvent contradictoire, et la richesse et l’étendue des études anderséniennes, peuvent rebuter un chercheur peu déterminé, d’autant plus que pour certains critiques plus contemporains, s’inspirant de la théorie psychanalytique et des études féministes, l’œuvre d’Andersen serait travaillée par un pessimisme sadique et misogyne qui embouti le message d’espoir queer que nous avons tenté de révéler au travers de notre analyse. Ainsi, par exemple, Bruno Bettelheim dit que plusieurs des contes d’Andersen « sont très beaux mais extrêmement tristes; ils n’apportent pas ce sentiment de réconfort qui est si caractéristiques de la fin des contes de fées¹⁸⁰ ». Pour le psychanalyste, les contes d’Andersen sont bel et bien des « récit[s] pour adultes », et ils menacent de « fai[re] fausse route¹⁸¹ » à l’imagination des enfants. Nous pensons toutefois qu’en comparant *La Petite Sirène* à ses prédécesseurs, en replaçant le récit d’Andersen au cœur d’une généalogie sirénienne millénaire, et en nous rapprochant au plus près du discours que construit le texte au sujet du corps et du désir de l’« autre » opprimé, le récit se révèle, via la charge queer qu’y introduit Andersen, accomplir le pari du *digter*, lorsqu’il se proposait de réhabiliter le destin de la sirène. Il nous semble, en effet, au terme de notre exploration, que le texte se déclare en faveur d’un non-déterminisme au sein duquel les sujets queer ont toute leur place, et au travers duquel il leur est donné d’échapper à une hétéronormativité diffuse et oppressive.

Il resterait à voir, bien sûr, si le reste des contes, mais aussi les romans, les biographies et le reste de la production artistique d’Andersen, riche et variée, participent de ce message. Notre étude même a bien montré que l’art d’Andersen en est un d’ambivalence et d’incertitude, un art de l’arabesque, pour reprendre les mots d’Isabelle Jan¹⁸² : si le *digter*, au final, est certain de son talent, et s’il voit d’un œil favorable la compassion qu’il ressent pour son héroïne, il semble, toujours,

¹⁸⁰ Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Pocket, 1976, p. 59.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 163.

¹⁸² Isabelle Jan, *Andersen et ses contes. Essai suivi de cinq contes*, Paris, Aubier Montaigne, 1977, 174 p.

hésiter lorsqu'il est question de morale, et il se repose souvent sur une logique chrétienne de l'abnégation qu'il peine à dépasser. Il demeure que l'œuvre se veut, de manière générale, très intéressée par la métamorphose et la subversion des codes sociaux, quitte à n'en faire qu'un jeu, et que *La Petite Sirène*, l'un des textes les plus aboutis et des plus appréciés d'Andersen, semble bel et bien être parvenu à supplanter les autres récits siréniens grâce à son contenu queer, qui s'articule autour de ces thèmes de transformation et de subversion sociale.

BIBLIOGRAPHIE

A. Corpus étudié

Corpus principal

Andersen, Hans Christian, *Œuvres I*, textes traduits, présentés et annotés par Régis Boyer, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, 1550 p.

Corpus secondaire

Andersen, Hans Christian, *Fairy Tales*, traduit par Tiina Nunnally, Londres, Penguin Books, coll. « Penguin Classics », 2006 [2004], 437 p.

_____. *Fairy Tales. A Selection*, traduit par L. W. Kingsland, New York, Oxford University Press, coll. « Oxford World's Classics », 2009 [1959], 349 p.

_____. *Le Conte de ma vie*, traduit par Cecilie Lund, Paris, Les belles lettres, 2019, [1855], 305 p.

Bacchilega, Christina et Marie Alohalani Brown (dir.), *The Penguin Book of Mermaids*, New York, Penguin Books, coll. « Penguin Classics », 2019, 330 p.

Madame D'Aulnoy, *Contes de fées*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 2008, 396 p.

De la Motte-Fouqué, *Ondine*, traduit de l'allemand par Nicolas Waquet, Paris, Éditions Payot et Rivages, coll. « Rivages poche Petite Bibliothèque », 2011, 185 p.

_____. *Undine*, traduit par W. L. Courtney, Cookhill, Pook Press, 2010, 136 p.

Grimm, Jacob et Wilhelm Grimm, *Grimm's Complete Fairy Tales*, traduit par Margaret Hunt, San Diego, Baker & Taylor Publishing Group, coll. « Canterbury Classics », 2011, 652 p.

Solon, Bill et Barbara Montini, *The Little Mermaid. The Full Film Script*, San Diego, Printers Row Publishing Group, coll. « Canterbury Classics », 2022, 129 p.

Von Schönwerth, Franz Xaver, *The Turnip Princess and Other Newly Discovered Fairy Tales*, Penguin Books, coll. « Penguin Classics », 2015, 264 p.

Wilde, Oscar, *The Complete Short Stories*, New York, Oxford University Press, coll. « Oxford World's Classics », 2010, 250 p.,

B. Corpus théorique et critique

Ahmed, Sara, *Phénoménologie Queer. Orientations, objets et autres*, traduit par Laurence Brottier, Montréal, Éditions de la rue Dorion, 2022, 317 p.

Ansel, Isabelle et Yves Ansel, *Le Romantisme*, Paris, Éditions Ellipses, coll. « Réseau », 2000, 141 p.

ANONYME, « Les contes sexuellement suicidaires d'Andersen », *Blogue « Les 400 culs »*, 28 janvier 2013, mis à jour le 21 janvier 2015, en ligne : https://www.liberation.fr/debats/2013/01/28/les-contes-sexuellement-suicidaires-d-andersen_1811807/.

Au, Susan, « The Shadow of Herself : Some Sources of Jules Perrot's *Ondine* », *Dante Chronicle*, vol. II, no 3, 2 juin 2008 [1978], pp. 159-171, en ligne : <https://doi.org/10.1080/01472527808568730>.

Auchet, Marc (dir.), *(re)Lire Andersen. Modernité de l'œuvre*, Paris, Éditions Klincksieck, coll. « Circare », 2007, 357 p.

Bacchilega, Christina, *Postmodern Fairy Tales. Gender and Narrative Strategies*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1997, 208 p.

Barthes, Roland, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1970, 251 p.

Bersani, *Homos. Repenser l'identité*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Christian Marouby, Paris, Éditions Odile Jacob, 1998 [1995], 217 p.

Bettelheim, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, traduit de l'anglais par Robert Laffond, Paris, Pocket, 1976, 476 p.

Boisclair, Isabelle, Pierre-Luc Landry et Guillaume Poirier Girard, *Québequer. Le queer dans les productions littéraires, artistiques et médiatiques québécoises*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Nouvelles études québécoises », 2020, 509 p.

Bourcier, Sam, *Queer Zones. La trilogie*, Paris, Éditions Amsterdam, 2021, 777 p.

Braut, Anthony, « La petite sirène : de la voix de l'enfance à la voix génitale », *Nouvelle revue de l'enfance et de l'adolescence*, n° 6 (1), 2022, p. 67-77, en ligne : <https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.3917/nrea.006.0067>.

Bredsdorff, Elias, *Hans Christian Andersen*, Paris, Presses de la Renaissance, 1989, 475 p.

Bugeda Díaz, Ana Isabel, « Postmodern Retellings 102 : Yumiko Kurahashi's A Mermaid's Tears », *By Arcadia*, 18 septembre 2022, En ligne : <https://www.byarcadia.org/post/postmodern-retellings-102-yumiko-kurahashi-s-a-mermaid-s-tears>.

Burke, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, traduit de l'anglais par Baldine Saint-Girons, Paris, J. Vrin, 1973 [1757], 323 p.

Butler, Judith, *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*, Stanford, Stanford University Press, 1997, 218 p.

_____. *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, traduit par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, coll. « Poche », 2006 [1999], 283 p.

Chevalier, Jean et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, édition revue et augmentée, Paris, Éditions Robert Lafond/Jupiter, coll. « Bouquins », 1982, 1060 p.

Collins, Emily, « Nabokov's *Lolita* and Andersen's *The Little Mermaid* », *Nabokov Studies*, vol. IX, n° 1, 2005, p. 77-100, en ligne : <https://doi.org/10.1353/nab.2005.0007>.

Coward, Sacha, « Hans Christian Andersen », *The Queer Bible*, 2019, en ligne : <https://www.queerbible.com/queerbible/2019/1/31/hans-christian-anderson-by-sasha-coward>.

Demers, Jeanne et Lise Gauvin, « Le conte écrit, une forme savante », *Études Françaises*, vol. XII, n°s 1-2, avril 1976, p. 3-24.

_____. « Autour de la notion de conte écrit. Quelques définitions », *Études Françaises*, vol. XII, n°s 1-2, avril 1976, p. 157-177.

Douglas, Lord Alfred, « Two loves », *The Chameleon*, vol. I, n° 1, décembre 1894, en ligne : <https://poets.org/poem/two-loves>.

Duggan, Anne E., « Binary Outlaws : Queering the Classical Tale in François Ozon's *Criminal lovers* and Catherine Breillat's *The Sleeping Beauty* », dans Christa C. Jones et Claudia Schwabe (dir.), *New Approaches to Teaching Folk and Fairy Tales*, Utah, University Press of Colorado|Utah State University Press, 2016, p. 191-205.

Encyclopédie Britannica, « Rusalka », *Encyclopedia Britannica*, 21 juin 2024, en ligne : <https://www.britannica.com/topic/rusalka>.

Enriquez, Chacha (dir.), *Sexualités et dissidences queer*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 2024, 455 p.

FL, « Finir en queue de poisson », *La Toge Et Le Glaive*, 23 novembre 2014, en ligne : <http://latogeeetlelaive.blogspot.com/2014/11/finir-en-queue-de-poisson.html>.

Flahaut, François, « La Sirène aux frontières de l'infini », *Acte2deux*, n.p., en ligne : <https://www.acte2deux.org/francois-flahault-sirene-aux-frontieres-de-linfini/>.

Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976, 211 p.

Frasl, Beatrice, « Bright Young Women, Sick of Swimmin', Ready to... Consume? The Construction of Postfemininity in Disney's *The Little Mermaid* », *European Journal of Women's studies*, vol. XXV, n° 3, Août 2018, pp. 269-393, en ligne : <https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.1177/1350506818767709>.

Gatchalian, C. E., *Double Melancholy. Art, Beauty, and the Making of a Brown Queer Man*, Vancouver, Arsenal Pulp Press, 2019, 135 p.

Heede, Dag, « Notes on a Scandal : Reflections on Queering a National Icon », *Feminism and Psychology*, vol. XVIII, no 3, 2008, p. 410-416, en ligne : <https://doi.org/10.1177/0959353508092097>.

Helm, Hannah, « “My Dear Mute Foudling with Those Telling Eyes of Yours” : Female Agency, Visual Forms, and the Disabled Gaze in *The Little Mermaid* », *Journal of Literay & Cultural Disability Studies*, vol. XVII, no 1, 2023, pp. 23-40, en ligne : <https://muse-jhu-edu.proxy.bibliotheques.uqam.ca/article/881149>.

Jan, Isabelle, *Andersen et ses contes. Essai suivi de cinq contes*, Paris, Aubier Montaigne, 1977, 174 p.

Larrivière, Michel, « Andersen oublié des fées », *Homosexuels et bisexuels célèbres. L'homosexualité des rois, princes, savants, militaires, écrivains, peintres, musiciens, encore censurée de nos jours par les historiens homophobes*, 2011, en ligne : <http://gayscelebres.hautetfort.com/archive/2011/02/12/andersen-oublie-par-les-fees.html>.

Leadbetter, Bonnie J. et Gloria Lodato Wilson, « Flipping their Fins for a Place to Stand : 19th- and 20th- Century Mermaids », *Youth and Society*, vol. XXIV, no 4, 1993, pp. 466-486, en ligne : <https://www.proquest.com/scholarly-journals/flipping-their-fins-place-stand-19th-20th-century/docview/1295999551/se-2>.

Macé, Marielle, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2011, 288 p.

Meyers, R. W., « *The Little Mermaid* : Hans Christian Andersen's Feminine Identifiacion », *Journal of Psychoanalytic Studies*, vol. III, no 2, 2001, pp. 149-159, en ligne : <https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.1023/A:1010153409405>.

Nassar, Christopher S., « Andersen's “The Shadow” and Wilde's “The Fisherman and his soul” : A Case of Influence », *Nineteenth-Century Literature*, vol. L, n° 2, 1995, p. 217-224. En ligne <https://doi.org/10.2307/2933693>.

Nelson, Maggie, *The Argonauts*, Minneapolis, Graywolf Press, 2015, 143 p.

Neuffer, Jaclyn, *Part of Man's World : A Modern Feminist and Musical Perspective on The Little Mermaid*, thèse de doctorat, Long Beach, California State University, 2019, 29 f

Pilyser Ève, « La petite sirène. La désincarnation comme unique issue face à l'Œdipe familial, *Cahiers Jungiens de psychanalyse*, vol. I, n° 145, 2017, pp. 45-54, en ligne : <https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.3917/cjung.145.0045>.

Preciado, Paul B., *Dysphoria Mundi*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 2022, 590 p.

_____. *Je suis un monstre qui vous parle. Rapport pour une académie de psychanalystes*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 2020, 126 p.

_____. *Testo junkie : sexe, drogue et biopolitique*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, coll. « Points », 2008, 429 p.

Sedgwick, Eve Kosofsky, *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*, New York, Columbia University Press, coll. « Gender and Culture », 2016 [1985], 244 p.

_____. *Épistémologie du placard*, traduit par Maxime Cervulle, Paris, Éditions Amsterdam, 2008, 257 p.

_____. *Tendencias*, Taylor & Francis Group, *ProQuest Ebook Central*, 1994, n.p., en ligne : <https://ebookcentral.proquest.com/lib/uqam/detail.action?docID=5298217>.

Spencer, Leland G., « Performing Transgender Identity in *The Little Mermaid* : From Andersen to Disney », *Communication Studies*, vol. LXV, no 1, janvier-mars 2014, pp. 112-127, en ligne : <https://doi.org/10.1080/10510974.2013.832691>.

Tearle, Oliver, « A Summary and Analysis of Hans Christian Andersen's "The Little Mermaid" Fairy Tale, *Interesting Litterature*, 2024, en ligne: <https://interestinglitterature.com/2020/04/little-mermaid-fairy-tale-andersen-summary-analysis/>.

Turner, Kay et Pauline Greenhill (dir.), *Transgressive Tales : Queering the Grimms*, Detroit, Wayne State University Press, 2012, 368 p.

Wullschlager, Jackie, *Hans Christian Andersen : The Life of a Storyteller*, Chicago, University of Chicago Press, 2002, 489 p.

Yamato, Lori, « Surgical Humanization in H. C.Andersen's *The Little Mermaid* », *Marvels & Tales*, vol. III, n° 2, automne 2017, p. 295-312, en ligne : <https://doi.org/10.13110/marvelstales.31.2.0295>.

Zipes, Jack, *Les contes de fées et l'art de la subversion*, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque historique », 1983, 278 p.