Interroger l'idéologie des studios Disney par la (re)composition musicale : une approche alternative de l'analyse filmique.

Le cas de *La Petite Sirène* (1989) – Emphase musicale et quête d'une voix

Séminaire Œuvres et Virtualités

organisé par le programme Analyse et création en études cinématographiques et audiovisuelles de l'équipe d'accueil du RIRRA21 (Université Paul-Valéry Montpellier), le programme Sites de l'image de l'EA du LESA (Aix-Marseille Université) et le laboratoire La création sonore (Université de Montréal)

23 mars 2021

S'interroger sur la cohérence d'une œuvre, c'est tout d'abord accepter qu'il puisse exister une incompréhension comme première étape de réflexion. C'est ce qui nous a poussé à réfléchir au personnage d'Ariel dans *La Petite Sirène*¹ des studios Disney: pourquoi est-on incapable de voir ce qui nous trouble? Ce trouble, c'est la question du désir d'Ariel, *son* désir, qui est remis en question dans une séquence particulière, et qui semble engagée sa cohérence. Cette séquence, c'est celle de la transformation de la sirène en humaine, opérée par son père, suivie de sa sortie de l'eau pour retrouver Éric, son prince, avant le mariage.

Avant d'aller plus loin, résumons brièvement l'histoire de *La Petite Sirène*, film d'animation des studios Disney. Il s'agit de l'histoire d'Ariel, sirène, princesse et fille du roi Triton, qui rêve de découvrir le monde des humains, ce que lui interdit formellement son père. Cette interdiction lui est rappelée lorsque le roi Triton découvre, lors du concert à sa gloire, que la raison pour laquelle Ariel a oublié de venir chanter avec ses sœurs était qu'elle se trouvait à la surface, effectuant encore des recherches sur le monde des humains. Devant l'impossibilité d'exposer sa passion à un père furieux et catégorique, elle se réfugie dans sa cachette – caverne remplie de ses découvertes d'objets humains – pour chanter son rêve d'ailleurs, qui devient peu à peu un désir d'ailleurs : celui de faire partie du monde des humains. À la fin de son chant, elle sera attirée par les feux d'artifices tirés depuis un bateau, sur lequel elle fera la rencontre du prince Éric. Il incarne à présent ce désir d'ailleurs, et elle le lui chantera, après l'avoir sauvé à la suite du naufrage de son bateau. Lorsque le roi Triton découvre

^{1.} La Petite Sirène (The Little Mermaid), de John Musker et Ron Clements ; musique composée par Alan Menken ; paroles d'Howard Ashman ; sorti en salle en 1989.

qu'Ariel est tombée amoureuse d'un humain, il détruit tous les objets de la caverne précieusement recueillis par sa fille. Ce sera pour Ariel la violence de trop, celle qui la poussera à passer un pacte avec la sorcière Ursula. Au terme d'une performance chantée grandiloquente et envoûtante, Ursula fait signer un contrat à la sirène qui, en échange de sa voix, lui offre un corps humain pour trois jours, lui permettant ainsi de retrouver son prince, Eric. Si elle obtient de son prince un baiser, alors elle pourra garder sa forme humaine; dans le cas contraire, elle deviendra possession de la sorcière. Ne retrouvant plus sa fille, le roi Triton fait organiser des recherches dans tous les océans pour la retrouver. Pendant ce temps, Éric est persuadé que la femme qui l'a sauvé n'est pas Ariel, car le seul indice dont il dispose est sa voix entendue lors du naufrage, et Ariel est à présent mutique. Malgré cela, il s'attache peu à peu à elle et Ursula, craignant la réussite d'Ariel, ensorcelle Éric pour la faire échouer. S'ensuit alors un combat impliquant tous les protagonistes, y compris le père d'Ariel, au cours duquel Ursula est vaincue. Le roi Triton consent alors à transformer sa fille pour qu'elle puisse retrouver son prince, et le film se termine, comme tout Disney (ou presque), sur un happy end.

Dans la séquence que nous analyserons, celle où Triton transforme sa fille pour qu'elle retrouve son prince, une question se pose : Où est-elle ? Où est Ariel? Elle est bien là, nous la voyons. Vraiment? Alors posons une autre question : A-t-on le sentiment qu'elle a le droit d'être là ? Si vraiment ce droit était respecté, alors elle aurait le droit de retrouver son prince dans une expression pleine et entière de son désir : le désir de son prince, mais aussi et surtout le désir de faire partie de son univers, ce désir d'appartenir au monde des humains. Il est aisé de concevoir que le prince n'est qu'une partie intégrante de l'ailleurs qu'Ariel désire; partant de là, il peut être vu principalement comme l'élément d'un « canevas ». Autrement dit le prince est potentiellement interchangeable puisque ce qui importe ici, c'est le désir d'Ariel et non la réduction de ce désir au simple objet qu'est le prince. Ariel désire le prince (participant d'un monde dans lequel elle se projette), et non Ariel désire le prince (qui serait une réduction de son désir à la seule dimension charnelle et romantique). Ce désir d'ailleurs, c'est celui qu'Ariel chante lorsqu'elle est dans cette caverne sous l'eau. Ce désir chanté est son appel. Et pourtant, est-il audible, ou plutôt, est-il crédible ? S'il n'est plus crédible parce que le doute s'immisce, alors il n'est plus audible (ou il ne pourra l'être que suivant la volonté d'y voir une lecture résistante à l'idéologie qui domine le film, faisant fi du film hors des numéros musicaux). Pourquoi cette question de la crédibilité ? Parce qu'au moment où le père transforme sa fille, et qu'elle marche vers Éric, se pose cette question : Où est-elle ? Quelle voix écoutons-nous ? Commençons par une première analyse de la séquence originale, lorsque le père, le roi Triton, accepte de transformer Ariel en humaine.

Extrait vidéo de la séquence, version originale https://vimeo.com/802019285 © Disney

Qu'est-ce qu'on voit et entend ? Il y a tout d'abord ce mouvement du trident accompagné du mouvement de caméra [Figure 1]. Auquel il faut ajouter les effets sonores et visuels, et la tension du roulement de timbale. C'est une évidence, nous avons affaire à un moment déterminant, puissant, dramatique². Celui-ci nous conduit à Ariel [Figure 2], sur son rocher, regardant Éric. Au moment où l'effet visuel heurte le rocher sur lequel elle se trouve, et que la magie commence à opérer, nous entendons des accords très marqués, appuyés par des sons de cloches. Ces accords seront scandés en quatre étapes : la première, c'est le moment de la transformation; la deuxième, c'est celle où le visage d'Ariel s'illumine [Figure 3]; la troisième, après qu'elle s'est redressée, avec un grand sourire vers son père [Figure 4] ; enfin, quatrième étape : le moment qui précède sa sortie de l'eau [Figure 5]. C'est surtout la couleur musicale qui indique ici que la séquence du mariage a déjà commencé. Ces cloches seront d'ailleurs audibles au moment du baiser, qui nous fera passer de la plage à la cérémonie du mariage. Ici, un début de séquence, propose un échange de regard, dont les « arrêts sur images » sont accentués par la scansion des accords. Mais, surtout, par la couleur des cloches, cela nous propulse immédiatement dans l'après [Figure 6], ce qui a pour conséquence de ne voir dans la séquence que la fille remerciant son père et le mariage à venir. On assiste à la dépossession rapide de l'instant présent, remplacé par ce qui devient une conséquence de la transformation : le père autorisant sa fille à se marier.

_

^{2.} En plus d'être déjà surdéterminée sur les plans de la couleur et de la dynamique, la timbale est marquée par l'histoire des studios Disney puisque le roulement de timbale a déjà souligné la mort de Blanche-Neige : rappelons-nous ce plan de la main qui lâche la pomme. Sur la question des topiques, voir Màrta GRABÒCZ, *Musique, narrativité, signification*, Paris, L'Harmattan, 2009. *Blanche-Neige et les Sept Nains*, de David Hand ; produit par les studios d'animation Disney ; musique composée par Leigh Harline et Paul J. Smith (hors chansons) ; États-Unis, 1937.



Figure 1 - 01 : 16 : 16 © Disney

Figure 2 - 01 : 16 : 19 © Disney.



Figure 3- 01 : 16 : 23 © Disney.

Figure 4 - 01 : 16 : 24 © Disney.



Figure 5 - 01 : 16 : 28 © Disney.

Figure 6 - 01 : 16 : 39 © Disney.

Ce rapport au temps est déterminant, car il impose l'idée du mariage, il détourne le désir initial, le désir d'ailleurs, en un événement où le mouvement du roi Triton n'est rien d'autre que le déclenchement du mariage, comme si la réponse à toutes ses paroles était l'institution du mariage dont le père est le garant. Ce rapport au temps, c'est la musique qui le manipule en investissant le complexe audio-visuel, car elle bouscule la temporalité en mettant l'accent sur cette idée sonore et musicale du mariage à venir. Il ne reste alors guère d'espace à un accent

concurrent: Où se trouve alors l'espace du désir d'Ariel? Comment ne pas penser alors qu'à cet instant s'enclenche un processus dangereux: il n'y a plus coexistence des lectures, il y a torsion: Ariel n'a pas droit à son désir et à une réconciliation avec son père. Il y a subordination du désir à la relation père-fille. C'est cette torsion que nous fait douter du désir d'Ariel, car nous prenons alors cet appel chanté par Ariel pour un *écart*, et nous serions alors témoin du droit chemin qui serait retrouvé, notamment par la réconciliation.

Certains pourraient arguer que les deux lectures sont toujours possibles dans la mesure où il nous suffirait de négocier avec les limites du « canevas » Disney. Ce canevas existe : c'est la toute dernière séquence du film, celle du mariage soutenu par la revue de tous les personnages et un chœur chantant le thème du film, par un arc-en-ciel et un baiser final. De ce canevas, personne n'est dupe. La séquence que nous analysons se place cependant tout juste avant ce canevas, et alors qu'elle devrait être un point d'aboutissement du désir d'Ariel, le film court-circuite cette possibilité : Triton fait de la transformation une condition du mariage. Ce faisant, en refusant d'admettre le désir, il sous-entend que la transformation est l'élément essentiel ; et il devient la *condition de possibilité* du mariage de sa fille : ce pourquoi elle doit lui être reconnaissante.

Si le désir initial est supplanté ou devient inexistant, alors une lecture équivoque ne peut plus exister, pas même par l'analyse filmique. Une lecture qui ferait coexister, par exemple, un désir d'ailleurs et un désir de mariage et de réconciliation. Le fait de court-circuiter cette possibilité d'une équivoque a pour conséquence qu'on s'interroge sur le désir initial de la sirène. Mais, plutôt que de se demander pourquoi ce changement brutal, les analyses du film³ ont toutes préféré admettre (et sans équivoque) un changement de posture ou d'aspiration d'Ariel, plaquant sur les destinées du personnage une lecture du film qui lui est alors préjudiciable; comme si un film était toujours forcément cohérent, et plus cohérent que son personnage principal, et comme si notre lecture ne devait être

^{3.} Voir entre autres Beatrice FRASL, « Bright Young Women, Sick of Swimmin', Ready to ... Consume? The Construction of Postfeminist Femininity in Disney's *The Little Mermaid* », *European Journal of Women's Studies*, vol. 25, n° 3, 2018, p. 341-354; Waller A. HASTING, « Moral Simplification in Disney's The Little Mermaid », *Lion and the Unicorn*, vol. 17, n° 1, 1993, p. 83-90; Pamela Colby O'BRIEN, « The Happiest Films on Earth: A Textual and Contextual Analysis of Walt Disney's *Cinderella* and *The Little Mermaid* », *Women's Studies in Communication*, vol. 19, n° 2, 1996, p. 155-183; Roberta TRITES, « Disney's Sub/Version of Andersen's "The Little Mermaid" », *Journal of Popular Film and Television*, vol. 18, n° 4, 1991, p. 146-152.

que la mise au jour des éléments évidents et surtout immédiats de cette cohérence supérieure :

The final scene, as Triton kisses his daughter goodbye and she turns with subservient awe to Eric, carries overt approval of female dependancy. [...] Disney subverts the little mermaid's process of self-actualization. *Ariel effaces herself and wins. She gets her man*⁴.

As Ariel passes from her father's hands to her husband's hands, the autonomy and willfulness that she enacted early in the film becomes subsumed by her father's 'permission' to marry Eric. In other words, the marriage plot *prevails as her interest in the role of citizen becomes supplanted by her interest in the role of wife*⁵.

Where once she wanted to become human to explore her intellectual curiosity, she now wants to become human to be with her love. Only after she embraces patriarchy does she secure Eric's love, persuade her father to make her permanently human, and restore peace so that everyone can live happily ever after⁶.

Notre lecture ne devrait être que la mise au jour des éléments forcément convergents d'un récit, lui-même souvent réduit au scénario, dans l'oubli complet des propriétés audio-visuelles du cinéma : pour Trites Roberta, c'est Ariel qui s'efface et, parce qu'elle s'efface, elle « gagne », elle a son homme (« she gets her man ») ; pour Laura Sells, l'intérêt d'Ariel, son intérêt pour un rôle de citoyenne, est supplanté par son intérêt pour le rôle de l'épouse ; enfin, pour Pamela O'Brien, si Ariel voulait devenir humaine afin d'assouvir sa curiosité intellectuelle, elle veut maintenant devenir humaine pour être avec l'homme qu'elle aime ; à ses yeux, c'est Ariel qui embrasse le patriarcat et qui s'empresse de retrouver son rôle de femme pour ramener la paix sociale. Décréter que le changement violent de destinée, de choix, de désir, est celui d'Ariel, est surprenant pour celui ou pour celle qui accepte d'être attentif à l'héroïne et à sa virtualité, laquelle se déplie tout au long du film. D'autant plus si on accepte la recommandation de Stanley Cavell, qui, alors qu'il s'engage dans l'interprétation de King Lear, rappelle l'importance que représente l'aveu d'échec interprétatif:

^{4.} Roberta TRITES, « Disney's Sub/Version of Andersen's "The Little Mermaid" », *op.cit.* p. 151 – nous soulignons.

^{5.} Laura Sells, « "Where Do The Mermaids Stand?" Voice and Body in The Little Mermaid », chap. in Elizabeth Bell, Lynda Haas et Laura Sells, *From Mouse to Mermaid: the Politics of Film, Ggender, and Culture*, Bloomington, Indiana University Press, 1995, p. 184 – nous soulignons.

^{6.} Pamela Colby O'BRIEN, « The Happiest Films on Earth: A Textual and Contextual Analysis of Walt Disney's *Cinderella* and *The Little Mermaid* », *op. cit.*, p. 181 – nous soulignons.

When Shakespeare's lapses in plot construction are noticed, critics who know that he is nevertheless the greatest of the bards undertake to excuse him, or to justify the lapse by the great beauty of its surroundings. A familiar excuse is that the lapse will in any case not be noticed in performance. No doubt there are lapses of this kind, and no doubt they can sometimes be covered by such excuses. But it ought also to occur to us that what looks like a lapse is sometimes meant, and that our failure to notice the lapse is just that, our failure. This is what has happened to us in the present scene. We "do not notice" Regan's confusion of identity because we share it, and in failing to understand Gloucester's blanked condition (or rather, in insisting upon understanding it from our point of view) we are doing what the characters in the play are seen to do: we avoid him. And so we are implicated in the failures we are witnessing, we share the responsibility for tragedy⁷.

Cet aveu d'échec, c'est ce qui lui permet de déplacer le regard qu'il porte sur les protagonistes de la pièce. C'est grâce à cela que la pièce prend une autre dimension dans l'interprétation qu'il nous propose.

En ce qui nous concerne, c'est admettre que, si nous sommes à ce point étonnés ou déçus par le changement d'Ariel, si nous avons du mal à le comprendre, peut-être est-ce parce que ce n'est pas Ariel qui change, mais bien le film qui force notre regard (et éventuellement nos présupposés). Il se pourrait que le film soit incohérent en regard de son personnage principal : voilà l'hypothèse (éthique) qu'il faut accepter si l'on ne veut pas faillir à notre devoir d'écoute, si l'on veut (re)donner une voix à Ariel dans notre analyse du film. À aucun moment dans la séquence finale Ariel ne nous fait-elle entendre un désir incohérent; on la sent plutôt arrachée, détournée vers la séquence du mariage; c'est le film qui impose le mariage, et qui semble occulter les retrouvailles entre les amoureux. En souhaitant à tout prix faire du film un tout cohérent, en refusant d'y voir des forces violemment contradictoires, on court le risque de faire de notre lecture que le complice d'une torsion des enjeux éthiques opérée par le film. Pourquoi faire de cette dernière séquence l'opérateur d'un lissage du film? Pourquoi décider qu'il s'agit de sa décision, ou de son changement de décision? Mais que nous dit Ariel, vraiment ; c'est-à-dire si on l'écoute et si on voit le film à partir d'elle ?

^{7.} Stanley CAVELL, « The Avoidance of Love: A Reading of *King Lear* », chap. in *Must We Mean What We Say?*: A Book of Essays, Cambridge, Harvard University Press, 2002, p. 282 – nous soulignons.

LA MISE EN DOUTE DE LA COHÉRENCE DU PERSONNAGE D'ARIEL : LA REDISTRIBUTION DES EMPHASES MUSICALES COMME MISE EN DANGER DE L'ÉQUIVOQUE INTERPRÉTATIF

Plutôt que de protéger à tout prix la cohérence du film, nous avons plutôt envie de nous dire qu'il y a là une incohérence presque douloureuse : Où est passé le désir d'Ariel ? Avons-nous mal compris ? Ou peut-on tout réentendre à partir de cette proposition d'Adrienne McLean — qu'on s'étonne de ne retrouver dans aucune analyse de *La Petite Sirène* : « [A] romantic clinch and narrative closure are all it takes to restore the proper Gender hierarchies, even as the film has attested, for an hour and a half, to the fact of an independant female subjectivity and competence »⁸.

Il est important ici de noter que lorsqu'Adrienne McLean parle de ce supposé changement radical, elle renvoie à un film qui a présenté une héroïne indépendante avant le final ; final qu'elle qualifie de « unconvincing tacked-on manner of their resolution »⁹; autrement dit : une fin forcée. Adrienne McLean explique que le film fait le pari qu'une séquence finale (comprenant une étreinte amoureuse marquant la clôture d'un film inscrit dans un système narratif conventionnel) a la capacité de renverser la logique de tout son système narratif et thématique. Ce qui est intéressant, c'est qu'elle note que ce renversement de dynamique d'un film concerne spécialement son rapport à son personnage. Elle pose ainsi le problème du déploiement du potentiel d'un personnage empêché par la conclusion du récit. Ce diagnostic pose ou impose une question, pour nous, analyste : quelle posture adopter dans l'analyse ? Trois pistes de réponse se dessinent: 1) Doit-on lire cette fin inscrite dans un système narratif conventionnel comme une invitation à sa dénonciation, comme le fait Adrienne McLean? 2) Doit-on accepter la redistribution des enjeux par la restauration opérée par le final du film, comme les analyses existantes se penchant sur Ariel — qui réécrivent alors son histoire en niant le potentiel (et donc la puissance ou sa virtualité) ? Car, en refusant de se soucier du personnage, la réflexion cherche à sauver la cohérence du film à partir de ce changement final de redistribution des enjeux? Ce faisant, le renvoi aux séquences précédentes semblent alors complètement déterminées par cet événement. Si nous choisissons d'ignorer Ariel, alors nous sommes pris dans l'erreur dont nous sommes témoins : nous acceptons cet événement final douteux et l'interprétons comme le doute d'Ariel

⁸ Adrienne L. McLean, *Being Rita Hayworth: Labor, Identity, and Hollywood Stardom*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2004, p. 140.

^{9.} *Idem*.

sur son désir¹⁰. 3) Ne pourrait-on pas plutôt, par une analyse critique — et c'est le choix que nous faisons — faire émerger une interprétation construite suivant la logique même du film et dessiner ce qu'aurait pu être sa fin cohérente, mais pour le personnage, et donc proposer une alternative à la fin actuelle du film? Autrement dit: pourquoi ne pas douter de la cohérence du film plutôt que de douter du désir du personnage?¹¹

Si Ariel suit un chemin *a priori* évident, et que son désir ne semble jamais vaciller, pourquoi alors ce sentiment qu'il faut réécrire le film ou plutôt réécrire *son* histoire? Nous posons l'hypothèse qu'un instant, cet instant, remet en cause tout le film et ses lectures, parce qu'il obscurcit certains événements, en éclaire d'autres : il redistribue les accents ; et, comme le dit Stanley Cavell :

De manière générale, [...] dans l'activité philosophique, une différence d'accents peut faire toute la différence du monde. Selon que vous mettez l'accent sur les ressemblances ou les dissemblances entre la nature et un artefact, cela peut déterminer si vous avez à l'arrivée une preuve de l'existence de Dieu. Selon que vous mettez l'accent sur les ressemblances ou sur les dissemblances entre les hommes et les femmes, cela peut décider de la promesse que contient leur relation à votre avis. Selon que vous mettiez l'accent sur la liberté ou sur l'égalité, cela peut décider si vous êtes libéral ou socialiste. La question est : pourquoi placez-vous l'accent où vous le faites ? et, laissez-vous une place suffisante et exacte pour l'accent concurrent l'2?

Pourquoi Disney place-t-il ses accents comme il le fait dans cette séquence en tension? Quelle place laisse-t-il alors à l'accent concurrent? Comment cette distribution des accents donne-t-elle le sentiment que, ici, elle « peut faire toute la différence du monde »? Pour nous aider aussi bien à réfléchir qu'à argumenter, pourquoi ne pas donner toute la place à celle concernée? Parce que l'enjeu ici

^{10.} La version française de la chanson d'Ariel est particulièrement éclairante en la matière. Dans la reprise de sa chanson, la comparaison des paroles est sans appel : « I don't know when, I don't know how / But I know something's starting right now / Watch and you'll see / Some day I'll be part of your world — Je ne sais pas pourquoi je t'aime. / Mais je suis prête à t'aimer quand même. / Prince de la chance. / La vie commence. / Pour toi et moi ».

^{11.} Question qui fait écho à celles de Cavell lorsqu'il pose tout d'abord la question : « What has discouraged attention from investigations of character? », avant de poser une seconde question à laquelle nous ne pouvons pas non plus échapper si nous choisissons de suivre cet attachement aux personnages : « How could any serious critic ever have forgotten that to care about a specific character is to care about the utterly specific words he says when and as he says them [...] ». Voir Stanley CAVELL, « The Avoidance of Love: A Reading of King Lear », *op. cit.*, p. 268-269.

^{12.} Stanley CAVELL, La Projection du monde. Réflexions sur l'ontologie du cinéma, coll. « LExtrême contemporain », Paris, Belin, 1999, p. 245.

est de lever le doute sur *son* désir, acceptons et assumons alors de « prêter une âme » à Ariel, pour reprendre les mots de David Lapoujade, alors qu'il interprète la philosophie d'Étienne Souriau :

Prêter une âme peut être l'opération la plus puérile, la plus sentimentale, la plus mièvre aussi, mais elle devient une opération proprement instauratrice lorsqu'il s'agit de porter à une plus grande existence l'appel d'une architectonie à laquelle on se consacre. Prêter une âme, c'est agrandir une existence ; la générosité de la lecture, de la vision, de l'affection que de voir plus grand ou plus intense, voir dans certaines réalités la présence d'une âme. [...] De ce point de vue, toute promotion d'existence apparaît comme bien une « victoire sur les ombres » et sur le doute¹³.

Un des premiers indices du doute est que le *climax*, l'aboutissement de tout un film, de toutes les épreuves affrontées par la sirène, ne semble pas exister. D'une manière ou d'une autre, pas pour elle. Le film fait le choix d'une fin conventionnelle, et force par la séquence en tension une justification de ce final. Si le film s'était terminé de façon lyrique comme cela était prévu (Ariel chantant son thème sur la plage, en rejoignant Éric — c'était une proposition du parolier et du compositeur)¹⁴, alors ce final, s'inscrivant tout naturellement dans le ton lyrique des interventions antérieures d'Ariel aurait ouvert avec force la possibilité d'une lecture équivoque. Mais, dans la version proposée par les studios, où sont les retrouvailles avec Éric? Pourquoi a-t-on la sensation que cette séquence est totalement raturée ? Entendons par là que cette séquence nous force à voir que le désir d'Ariel a subitement changé et qu'une lecture équivoque ne tient plus. Pourquoi le sentiment d'un empressement, d'une marche forcée à la conclusion du film, et plus précisément vers le mariage ? Où se trouve le chant d'Ariel ? On finit par oublier ce qui était chanté avec force par Ariel dans la caverne; on s'interroge sur son désir inaugural. Nous avons entendu un premier appel en chanson (« Part of Your World »), et pourtant, nous finissons par douter. Pourquoi lancer cet appel, ce désir d'ailleurs, alors que, au final, la réconciliation et le mariage semblent être les issues souhaitées ? Nous avons suivi le film, nous sommes arrivés à la séquence où le roi Triton transforme sa fille, elle sort de l'eau pour rejoindre Éric, avant de voir le couple lors de la cérémonie de son mariage.

^{13.} David LAPOUJADE, *Les Existences moindres*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2017, p. 56. 14. Voir la séquence alternative dans *La Petite Sirène*, DVD, sorti le 17 février 2014, Walt Disney France — Bonus (Scène coupées classiques : « Dans les profondeurs de l'océan » — version alternative, « Le combat contre Ursula » — fin alternative).

C'est dans cette séquence que le film semble se nier tout à coup sous la force d'une torsion, celle qui consiste à obscurcir les espaces du film qui mettent en scène les appels de la sirène dans son désir d'ailleurs. On a le sentiment que ses appels sont bafoués, que le *désir* d'Ariel est bafoué, parce qu'ignoré. C'est en cela que nous ne pouvons plus suivre les interprétations existantes. Nous refusons de préjuger du changement de désir d'Ariel. Nous le refusons parce que nous refusons de protéger la cohérence du film. Nous le refusons parce que nous choisissons plutôt de croire à la cohérence du personnage d'Ariel. David Lapoujade nous conforte dans ce choix lorsqu'il explique :

On sait bien que le plus sûr moyen de saper une existence, c'est de faire comme si elle n'avait aucune réalité. Ne pas se donner la peine de nier, seulement ignorer. En ce sens, faire exister, c'est toujours faire exister contre une ignorance ou une méprise. On a toujours à défendre le subtil contre le grossier, les arrière-plans contre le vacarme du premier plan, le rare contre l'ordinaire dont le mode de connaissance a pour corrélât la plus épaisse ignorance¹⁵.

Et, s'agissant du doute, il ajoute que :

[...] douter d'une existence, ce n'est pas seulement suspendre la réalité d'un être, c'est mettre en cause le bien-fondé de son existence. Douter, c'est mettre en cause un droit. On doute moins de l'existence d'une chose que son droit d'exister¹⁶.

Alors, nous propose Souriau (et Lapoujade), voyons dans « l'artiste, le philosophe ou le savant [...] l'avocat d'existences faibles, toutes ces existences qui réclament d'exister sur un autre mode ou de conquérir davantage de réalité »¹⁷. Acceptons alors le plaidoyer, parce que nous acceptons d'écouter; mais surtout, acceptons le plaidoyer *après* avoir écouté.

^{15.} David LAPOUJADE, Les Existences moindres, op. cit., p. 73.

^{16.} *Ibid.*, p. 74.

^{17.} *Idem*.

ACCOMPAGNER ARIEL PAR LA RECOMPOSITION MUSICALE: UN GESTE MIMÉTIQUE DE RECHERCHE-CRÉATION, INSCRIT DANS UNE PRATIQUE DU REMIXAGE

Suivre le parcours d'Ariel tout au long du film, en réfléchissant aux rapports de pouvoir auxquels elle est confrontée, s'inscrit dans une volonté de penser aux interactions internes au film, non dépendantes immédiatement d'un contexte. Nous entendons par contexte deux choses: d'abord, un contexte de production des films, qui sera intéressant d'étudier dans un second temps, lorsque notre analyse entrera en résonance, par exemple, avec un matériel de type génétique. Ensuite, par contexte, nous entendons celui des théories dominant l'analyse de film. Il nous semble que le fait que ces études, si elles partent d'un contexte, d'une inscription dans une pensée, à laquelle le film répond dans une certaine mesure, prennent le risque de ne voir le personnage d'Ariel que suivant la perspective de catégories préconçues. Prenons l'exemple offert par les travaux d'Henry Giroux et de Grace Pollock qui, dans leur ouvrage sur Disney (par ailleurs passionnant s'agissant des enjeux idéologiques de l'entreprise Disney), ont tendance à régler rapidement le sort d'Ariel et d'Ursula, pour ne pas dire une tendance à expédier (et là nous pensons notamment à Jasmine) l'analyse des héroïnes, sous prétexte qu'elles sont forcément inscrites dans une vision du monde sur-simplifiée (« oversimplified worldview »)18. Entendons-nous, une approche privilégiant une attention au film ne serait pas indifférente au contexte; il s'agit plutôt de partir d'interrogations soulevées par le film et de voir comment elles entrent en résonance avec un contexte. Etre attentif au film, c'est comprendre, par exemple, l'importance de l'appel d'Ariel lorsqu'elle chante. C'est parce que nous sommes déroutés par la séquence en tension que nous cherchons à écouter le chant d'Ariel; et c'est parce qu'on reconnaîtra les numéros musicaux comme des espaces privilégiés de résistance que nous saurons réfléchir à la manière dont les emphases musicales sont distribuées dans la séquence en tension.

Pour sortir de l'application grossière d'une méthode, on peut se laisser guider par Adrienne McLean alors qu'elle reprend et déplace l'analyse des films de Rita Hayworth, alors qu'elle montre à quel point la star échappe sans cesse au statut d'objet, et qu'on voit qu'elle y échappe si on sait être à l'écoute des films, et spécialement si l'on est attentif à ces moments où Rita Hayworth la danseuse émerge. Adrienne McLean redessine les représentations de la star, non pas parce

^{18.} Henry A. GIROUX et Grace POLLOCK, *The Mouse that Roared: Disney and the End of Innocence*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 2010, p. 101.

qu'elle passe d'une idéologie à une autre, ou substitue l'une à l'autre, mais parce qu'elle accepte que le film peut et surtout doit être vu autrement, parce qu'elle reconnaît les points de singularité de certains films et leurs espaces de résistance à l'idéologie dominante¹⁹.

Parmi ces espaces de résistance, il faut compter le numéro musical, tout en nous étonnant que ces numéros n'aient pas été déjà la pierre angulaire des analyses déjà parues sur La Petite Sirène²⁰. Si ces numéros sont parfois brièvement présentés ou analysés, leur singularité échappe complètement à la réflexion, tout autant que les spécificités du genre, son régime d'inscription dans un héritage, et encore, comme l'explique Marguerite Chabrol, le fait que le film musical « est un genre qui par excellence ménage les doubles lectures »²¹. Ces lectures sont alors bien plus complexes que celles qui entreraient dans une dialectique trop directe avec le film (en oubliant ses qualités intrinsèques). Peutêtre est-ce parce que ces espaces du film sont obscurcis par la torsion évoquée en introduction? Peut-être parce qu'ils sont devenus, après lecture du film, difficilement audibles? C'est notre hypothèse. Il nous semble que la séquence en tension vient redistribuer les équilibres du film, et qu'avant de pouvoir nous poser toutes les questions relatives à la figure féminine — sur sa dynamique progressiste ou non, sur le fait que ses choix soient problématiques parce qu'hétéronormatifs, par exemple²² — une double question s'impose : comment ce doute sur le désir d'Ariel s'immisce-t-il dans notre lecture? Pourquoi Ariel n'est-elle pas audible?

Nous pensons que la musique, et spécialement par ses emphases, a la capacité de mettre à mal le potentiel d'Ariel, et ce, en refusant la construction logique initiée par le personnage. Appelons cette logique de construction initiale

^{19.} Adrienne L. McLean, *Being Rita Hayworth*, *op. cit.*, p. 9. Voir également Marguerite Chabrol, « La déesse en mono : doublage de Rita Hayworth », dans Marguerite Chabrol et Pierre-Olivier Toulza (direction), *Stars et solistes du musical hollywoodien*, Saint-Denis, Labex Arts-H2H, 2017, p. 60-80.

^{20.} Notamment le dernier article paru, qui tient pourtant son titre d'un numéro musical d'Ariel: Beatrice FRASL, « Bright Young Women, Sick of Swimmin', Ready to ... Consume? The Construction of Postfeminist Femininity in Disney's *The Little Mermaid* », *European Journal of Women's Studies*, vol. 25, n° 3, 2018, p. 341-354.

^{21.} Voir notamment la postface de Marguerite CHABROL dans Jane FEUER, *Mythologies du film musical*, Dijon, Les Presses du Réel, 2016, p. 109.

^{22.} Voir notamment l'article de Beatrice FRASL, « Bright Young Women, Sick of Swimmin', Ready to ... Consume? The Construction of Postfeminist Femininity in Disney's *The Little Mermaid* », op. cit.

la promesse du film vis-à-vis de son héroïne. Notre geste de recherche-création se fonde sur la pratique d'une recomposition musicale permettant de retrouver cette promesse, cette virtualité obscurcie et abîmée du personnage; notre recomposition musicale doit être capable de recharger cette virtualité dans la séquence en tension. Il s'agit de ré-éclairer le film, de faire voir ce qu'il aurait pu être ; il s'agit de redonner du potentiel, de faire ré-émerger cette promesse du film, celle qui offrait une voix à Ariel. Pour ce faire, notre recomposition musicale se doit de prendre en compte l'ensemble du film, tout en ayant conscience des réseaux signifiants qui mettent en relief le personnage d'Ariel²³, particulièrement les numéros musicaux. Déterminants dans le film que nous étudions, ces numéros nous permettent d'engager notre recomposition dans la construction d'un espace de résonance entre numéros musicaux et séquence en tension, et leur redonner ainsi leur pleine puissance. Il s'agit donc de recharger la virtualité de la séquence en tension par sa réinscription dans les espaces signifiants du film. Redonner ce possible, c'est redonner la complexité et l'équivoque que Disney clame, mais refuse, et ce, par la distribution des emphases dans la séquence finale en tension. Redonner ce possible, c'est découvrir ce qui est caché, obscurci ou abîmé; et, par ce dévoilement, nous pourrons poser la plus importante question : pourquoi Disney choisit-il de tordre son propre film, d'affecter ses personnages pour que nous en venions à douter de leur existence propre?

Accordant l'importance qui leur revient aux numéros musicaux pour comprendre Ariel, nous sommes immédiatement appelés à la première occurrence de son chant. Replongeons-nous alors dans cette caverne que nous mentionnions plus haut où la sirène chante « Part of Your World ». Ce chant, c'est ce que le parolier Howard Ashman décrit comme *le* moment du personnage : « The young lady sits down on something and sings about what she

^{23.} Au sens de Stanley CAVELL, pour qui les détails du film forment un réseau d'événements signifiants, dans la mesure où certains gestes, certaines couleurs, certains traits, sont *accentués* et par cela même mis en rapport. Partant, notre « tâche de critique est de découvrir pourquoi [les personnages] utilisent leur temps ainsi, pourquoi ils disent les choses qu'ils disent. À moins de nous occuper de ces films en détail, il ne faut pas nous attendre à savoir ce qu'ils sont, à connaître leur cause » (*À la Recherche du bonheur. Hollywood et la comédie du remariage*, traduit de l'anglais par Christian Fournier et Sandra Laugier, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1993, p. 13).

wants in life and the audience falls in love with her and roots for her to get it! »²⁴ Ce chant, c'est l'instant où tout devient possible; et c'est lui qui guidera notre recomposition musicale. Ce chant, c'est l'instant où, dans l'intimité de ce petit motif qui introduit le thème, Ariel semble avant tout se parler à elle-même. Dans cette réflexion qui prend la forme d'une énumération, elle comprend que tout ce qu'elle a ne la rend pas heureuse. Alors, nous entendons ce

G7 Bb/C Am/C Bb/C C7 « I want more » ;

tandis qu'Ariel, soutenue par l'emphase musicale des cordes, lèvent timidement les yeux vers le ciel, alors même que son corps n'y croit pas encore. Cette montée des cordes n'explose pourtant pas, mais, au contraire, revient à une intimité musicale, presque chuchotée, parce que, l'annonce faite, nous voilà dans le secret, le rêve qui se dévoile à peine.

F Am7
« I wanna be where the people are

Bb Bb/C C
I wanna see, wanna see'em danc in',

Dm Am Bb/C
walking around on those what d'ya call 'em oh? feet

Et lorsque le chant s'affirme de plus en plus, lorsqu'elle parle de cet ailleurs :

C7 F F/Eb

« up where they walk, up there they run »,

Bb/D Bbm/Db

« up where they stay all day in the sun — ;

elle s'élève et cherche cette lumière au bout du tunnel. Cette puissance, cette force, s'exprime dans tout son potentiel, lorsque l'orchestre tout entier vient s'entremêler à sa voix pour appuyer ses paroles :

^{24.} Dans le documentaire *Waking Sleeping Beauty*, Howard Ashman parle d'Ariel et l'inscrit dans la lignée de la « *leading lady* », évoquant *Brigadoon*, *My Fair Lady* ou encore *Little Shop of Horror. Waking Sleeping Beauty*, DVD sorti le 28 février 2012, réalisé par Don Hahn.

Dm/C F/G G F/G bright young women, sick of swimmin'

G Ebmaj7 Bb/C C Bb/C C ready to stand

avant que la cadence rompue nous replonge dans l'intimité de la sirène, dont la curiosité se fait plus pressante. Cette cadence qui laisse la porte ouverte à toutes ces interrogations puisqu'elle s'établit précisément au moment où Ariel relance ses questions :

Bb Bb/C C7 w Ask 'em my questions and get some answers

Dm Am F/A What's a fire and why does it, what's the word?

Gm7 Burn? ».

Et lorsque la question éclate, la dernière :

C7 F
« When's it my turn?

F/EB Bb/D Bbm/Db Wouldn't I love, love to ex plore that shore up a bove? »,

accompagnée de tout l'orchestre, ce qu'Ariel exprime, ce n'est plus un souhait, c'est un désir intime, ardent, qui ne peut exister que par un murmure essoufflé, essoufflé d'un trop plein d'émotion, d'une peur que cette bulle n'éclate si elle sort de cette caverne :

F Bb/C C7
Out of the sea Wish I could be / Part of that.

Et ici, la peur que ce chant n'échappe de cette grotte, ne devienne trop réel, se manifeste à ce moment précis où la cadence est évitée, permettant de reprendre le motif de l'introduction — la peur était celle de laisser éclater le thème sur une cadence parfaite :

Bb (+motif) world ».

(Cadence parfaite que l'on entendra lors de sa reprise chantée, quand Ariel aura sauvé le prince.) Il n'y a plus de marche arrière possible, elle est emportée par cette puissance de l'ailleurs :

Entendons-nous sur le fait que ces emphases musicales sont rendues efficaces parce que tout le complexe audio-visuel les conditionne; ces emphases peuvent donc actualiser certaines possibilités, en neutraliser d'autres, mais dans la mesure où toutes ces possibilités sont impliquées dans le complexe audiovisuel. Nous verrons qu'en exagérant l'accentuation, la musique ici se trahit ellemême : elle accentue à un tel degré un potentiel qu'elle abîme complètement l'accent concurrent. Plus encore, elle dégrade l'énergie potentielle qu'elle souhaite déployer en lui donnant la forme d'une caricature : les cloches, qui achèvent le geste (ou le sacralisent?) du roi Triton abaissant son trident, donnent ainsi le sentiment qu'il adoube le mariage de sa fille, non pas parce qu'il comprend son choix, et non plus parce que ce choix implique une transformation qu'il peut rendre possible. Le problème de cette séquence en tension, c'est qu'elle ne permet pas de retracer les relations qui nous ramèneraient vers les espaces où la voix d'Ariel étaient pleinement entendue. Pour retrouver cette voix, il faut procéder par étape ; la première étape consiste, par la recomposition musicale, à mettre cette séquence finale en relation avec de nouvelles séquences; ces nouvelles séquences vont donner lieu à une autre lecture du film, tout à fait possible ; une lecture qui écoute la *voix* d'Ariel et lui répond. Ce qui nous importe dans cette écoute, c'est l'importance d'un retour à soi pour Ariel. Par cette nouvelle emphase, la réconciliation entre le père et la fille reste une lecture possible, mais elle ne fait plus figure d'autorité.

En redistribuant les accents, en réfléchissant à cette notion d'emphase musicale, nous nous rendons compte que, une fois cette séquence recomposée, c'est tout le film qui s'éclaire différemment. La recomposition musicale ouvre à cette « expérience d'un film »²⁵ que propose Serge Cardinal, qui permet de « le projeter dans un nouveau contexte » : « les rapports entre la musique et les images composent alors un processus d'investigation et de découverte mutuelles ». ²⁶ C'est ce « processus d'investigation » qui nous intéresse particulièrement, car il permettra d'explorer les forces et les relations en jeu dans la séquence en tension pour ensuite tirer les fils issus de cette première analyse pour mettre au jour les enjeux à l'échelle du film tout entier. Nous croyons que le film se révèle dans ces instants déterminants, peut-être parce que l'espace d'un instant le film s'enraye, se fourvoie et révèle ce qui est au cœur de notre étude : quelle(s) idéologie(s) sont à l'œuvre ?

Ajoutons à cela que nous ancrons notre recomposition musicale dans une pratique de recherche-création qui est avant tout celle du remixage. En nous appuyant sur la pensée de Frédéric Dallaire²⁷, lorsqu'il évoque que « les idées et les affects émergent et se précisent lors des séances de mixage, cette étape décisive de mise en relation des éléments coprésents »²⁸, n'y verrait-on pas des indices concernant les possibilités des dynamiques thématiques, orchestrales — qu'elles soient de couleurs, d'intensités, de contrastes ? Il affirme également que « l'œuvre est encore le lieu d'émergence d'une pensée et que son utilisation générique dans une mise en boucle d'échantillons n'est pas son destin inéluctable »²⁹. Dans la pratique qui sera la nôtre, l'œuvre est encore le lieu d'émergence d'une idée et, surtout, le lieu de notre conclusion. Son exploration (l'exploration de la séquence) aura pour cheminement un passage par l'œuvre

^{25.} Serge CARDINAL, *Profondeurs de l'écoute et espaces du son. Cinéma, radio, musique, Strasbourg*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2018, p. 9.

^{26.} Ibid., p. 186.

^{27.} Frédéric Dallaire, « Le (re)mixage musical de George Martin et Francis Dhomont : la modulation, le chevauchement, l'interférence », *Intermédialités*, n° 3, 2014, p. 2.

^{28.} *Ibid.*, p. 3.

^{29.} *Ibid.*, p. 4.

recomposée, qui devient non pas son destin ou sa destination, mais un espace de réverbération analytique et critique.

Comment Ariel peut-elle retrouver une légitimité comme femme en maîtrise de son destin ? Comment recréer le rapport de force qui a été dessiné et chanté tout au long du film ? Serions-nous alors en capacité de mettre au jour la torsion qu'opère la mise en scène (et particulièrement la musique dans son rapport au film), qui lui refuse, avec une discrétion dangereuse, son droit au désir ?

REDONNER LA VOIX À ARIEL

— La réconciliation

Extrait vidéo de la séquence, version alternative avec notre recomposition musicale. https://vimeo.com/802022452 © Disney

Et si nous redonnions dans cette séquence la possibilité à Ariel de ne pas être emportée par ce mariage, avant même d'avoir conscience que son père se lance dans la transformation de son corps ? Si nous acceptions de mettre l'accent sur une retenue mutuelle puisque tous deux sont sans voix ? La montée en tension musicale et visuelle arriverait alors sur une tenue de corde. À l'inverse d'un saut temporel vers un mariage bien lointain, nous serions alors dans une suspension du temps.

Pour que cette suspension du temps prenne tout son sens, nous faisons le choix, lors du dialogue entre Triton et Sébastien, de reprendre le morceau « Part of Your World », dans une version orchestrée similaire à l'orchestration proposée au préalable, et ce, en gardant notamment la synchronisation sur le clignement des yeux du crabe pour signifier l'étonnement, ainsi que la synchronisation du mouvement de Triton abaissant son trident pour faire opérer sa magie et lancer la transformation de sa fille en être humain. Le passage de « Part of Your World » que nous choisissons de reprendre est la phrase musicale où Ariel chante « ready to stand » dans une montée en tension musicale significative³⁰. Cette reprise se

^{30.} Avec la rupture proposée par l'accord de Eb, qui suit l'accord de G.

fait au violoncelle, soutenue par les accords³¹ qui font monter la tension dans le numéro original, entrant ainsi dans la même dynamique³² que lorsqu'elle dit « I want more »³³. Le choix de la recomposition, c'est celui de produire une emphase musicale cohérente avec la prise de conscience du roi Triton, en faisant monter musicalement la puissance du rêve d'ailleurs. C'est par le retour de ce chant, emportant à présent le père, que celui-ci peut comprendre : il entend la voix de sa fille et la *comprend*. Nous avons également fait le choix d'un léger contrechant au départ de cette séquence où nous entendons une esquisse du thème « Daughters of Triton », car c'est l'écho d'un passé que le père abandonne avant que le chant de sa fille ne prenne définitivement le dessus. Toute cette recomposition trouve en grande partie sa source dans le chant d'Ariel au début du film, mais elle trouve aussi sa source dans la version adaptée de Broadway *a posteriori*³⁴. Dans le final du film, Triton ne regarde pas sa fille de loin, mais lui parle :

[ARIEL, Spoken]

I've caused you so much trouble. Can you ever forgive me?

[KING TRITON, Spoken]

Why, I've never been prouder. Somehow, in the blink of an eye when my back was turned, you grew up

[KING TRITON (Sung)]

D

If only you could stay

Gmai7 D

And never say goodbye

D Bm F#m/A If only I could make time stop

^{31.} Alternance d'un accord de Bb et de C en gardant une basse en do (renversement de la 9ème pour l'accord de Bb).

^{32.} Toujours des alternances d'accords autour d'une basse en do (Bb/C - Am/C - Bb/C - C7) entre en résonance directe dans la logique musicale puisque cette montée d'accords sera suivie d'une suite d'accords similaire avec la cadence rompue (F - Am7 - Bb - Bb/C - C - Dm).

^{33.} Dans le moment où le mouvement de caméra va de Triton à sa fille, nous ajoutons également le motif toujours présent avec Ariel : si-do-ré-fa.

^{34.} L'adaptation sur les scènes de Broadway a eu lieu en 2008.

G Bm Believe me, I would try

G D/F#

Em A7 Their daughters have to grow

G D/F#
And if you truly love them

Em G/A Bm You must let them go...

[ARIEL] And oh, I love you so If only you could know!

Le père accède à la reconnaissance ; il comprend à présent l'enjeu, celui de sa fille devenue adulte. C'est dans cette logique de reconnaissance mutuelle que s'ancre notre recomposition, et qui accentue l'idée que la tension présente dans le film d'animation prend bien sa source dans un désaccord idéologique de production. La preuve en est que la version scénique réalisée vingt ans plus tard procède à une réécriture pour en rouvrir la dimension équivoque. Ainsi, lorsque nous faisons le choix d'une tenue aux cordes qui offre un moment suspendu entre Triton et Ariel, nous offrons la possibilité d'une lecture qui ferait résonner le dernier échange entre la jeune femme et son père, recréant une virtualité abîmée par la musique choisie dans la version définitive du film.

Par rapport à la composition initiale de la séquence que nous étudions, le fait de sortir de la scansion des accords qui casse le mouvement, cela permet de redonner toute la force au regard d'Ariel lorsqu'elle comprend ce qui est en jeu. La musique met l'emphase sur le fait qu'elle se redresse et s'affirme. C'est grâce à la mise au jour de cette dynamique que nous découvrons avec certitude l'importance de l'instant : il résonne avec son chant, alors qu'elle le reprend lorsqu'elle sauve Éric pour la première fois dans le premier tiers du film ; nous entendons alors la reprise de sa chanson « Part of your world » où elle nous dit : « I don't know when, I don't how, but I know something starting right now. Watch and you'll see, someday I'll be, part of your world ».



Figure 7 (01:16:24 et 00:27:00) © Disney.

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

En revenant à la séquence que nous recomposons, dans la tenue de corde qui suit, il est possible alors de laisser planer le regard entre le père et sa fille, mais sans aucune autre considération qu'un instant d'intimité partagée; l'animation permettant ici le dessin exagéré des yeux écarquillées puis émerveillées de la sirène, accompagnés d'un sourire immense. Laissant libre l'interprétation de l'échange, nous comprenons essentiellement qu'il s'agit là d'une réconciliation par compréhension mutuelle, et non d'une quelconque autorisation. Ainsi, même si elle dépend physiquement de la transformation *via* son père, il s'agit de redonner la possibilité de faire du lien père-fille un élément subordonné au désir de liberté d'Ariel, et non l'inverse. Souvenons-nous alors de ce que nous dit Stanley Cavell : « une différence d'accent peut faire toute la

différence du monde »³⁵. Nous comprenons alors avec beaucoup plus de force cet instant : si l'accent se trouve sur le père comme dans la version originale (ou sur la force de transformation qu'offre le père), tout est alors enlevé à Ariel. Le mariage ne devient alors plus son choix, mais l'idée que se fait son père de la réalisation de son désir. « Pourquoi placez-vous l'accent où vous le faites » ?³⁶ Pour créer un instant suspendu rendant possible l'idée que les choix à venir sont ceux d'Ariel, en fonction de ses désirs, et non en fonction de la relation père-fille. Le sentiment et l'appréhension des enjeux du roi Triton deviennent alors des considérations secondaires (« laissez-vous une place suffisante et exacte à l'accent concurrent » ?³⁷), sans pour autant qu'elles soient occultées (accent concurrent). Pour le dire autrement : réduire cette séquence au rapport père/fille pose le problème du rapport justement. Et s'il y a rapport, c'est que le père reste une figure incontournable. En faisant passer la quête d'Ariel pour une quête d'un époux, nous voyons la réconciliation comme l'aboutissement, alors que l'attention à son chant nous prouve bien qu'il s'agit plutôt d'une quête de liberté.

À l'instant où les cloches sonnent dans la version originale, nous sommes entraînés vers cet ailleurs, adoubé par le trident de Triton : alors nous doutons. Nous doutons parce que le présent nous échappe; et, parce qu'il nous échappe, nous pouvons seulement alors attester de l'existence d'Ariel, mais plus de ce qui conditionnait la force de son existence : son désir. C'est contre ce doute qu'il faut se battre, qu'il faut lever. Tour à tour, les analyses qui se sont penchées sur le film se sont accommodés d'une version de l'histoire qui faisait porter le doute sur Ariel et non sur le film. Personne n'a souhaité l'appeler à la barre pour témoigner, alors même que les conclusions se dressaient hâtivement à son sujet. Que son désir d'ailleurs prenne la forme d'un mariage, d'un prince charmant, d'une relation hétéronormée, etc., ce sont là des réflexions sur les représentations qui peuvent avoir lieu, mais qui ne peuvent avoir lieu que si, et seulement si, nous pouvons retracer le sillon de son désir. Comprendre cela, et reprendre une écoute, c'est comprendre que le film peut trahir son personnage, parce qu'il n'en accepte pas la virtualité et ses implications, c'est accepter dans son analyse l'incohérence. Le risque de vouloir rendre cohérent le film, c'est de rendre incohérent le désir d'Ariel, et ce, en entretenant le doute sur sa sincérité, c'est refuser une écoute, et c'est le risque de faire disparaître la promesse initiale du film : celle du désir d'ailleurs. Alors, poursuivons.

^{35.} Stanley CAVELL, La Projection du monde, op. cit., p. 245.

^{36.} *Idem*.

^{37.} *Idem*.

— La sortie de l'eau, les retrouvailles

Le problème, au moment où Ariel sort de l'eau, c'est que la musique entendue refuse à l'image tout le potentiel de gravité de l'instant, à la fois par sa thématique — « Daughters of Triton » —, mais également par son orchestration. En effet, cette dernière est majoritairement composée de cordes dont le phrasé est léger, presque enlevé, qui désincarnent complètement Ariel à cet instant. À cet instant du film — après la tempête et les risques pris par la sirène, au cœur du conflit qui l'oppose à son père — voir Ariel sortir de l'eau est bien synonyme d'une apparition miraculeuse. Cette idée est appuyée par le réveil douloureux d'Éric, qui se redresse au loin et se tient la tête avant de la reconnaître. Si l'orchestration fait le choix de jouer dans une tessiture qui met l'emphase sur une dynamique légère, alors toute gravité est retirée à l'instant; et, de ce fait, l'emphase lui retire la force de cette présence miraculeuse. En refusant l'appui l'emphase musicale sur son corps sortant de l'eau, on refuse l'apparition de ce corps au profit d'une annonce heureuse et d'une fin d'histoire innocente. Par ce choix, le film refuse tout le désir pouvant s'inscrire dans cette séquence, la rendant particulièrement inoffensive, presque naïve. De plus, le thème de cette séquence n'est entendu qu'une seule autre fois dans le film, au tout début, lorsque le personnage de Sébastien, le crabe chef d'orchestre, donne un concert en hommage au roi Triton. Ce sont ses filles qui chantent sur le thème que nous avons entendu:

Hommage certes, mais dont on comprend bien par exagération de la posture, du dessin et de l'orchestration qu'il s'agit là d'une représentation parodique du père tout puissant, flatté dans sa vanité.



Figure 8 — 01 : 16 : 28 © Disney. Figure 9 — 01 : 16 : 32 © Disney.



Figure 10 — 00 : 05 : 21 © Disney.

Figure 11 — 00 : 05 : 20 © Disney.

Ainsi, la seule fois où nous réentendons ce thème, c'est ici, avec sérieux et au moment où Ariel est supposée exister pour elle-même, après un combat étendu sur tout un film. La voici à présent, sortant de l'eau, avec pour incarnation un thème qui n'est pas le sien, dont l'orchestration ôte à la séquence tout espace au désir.

Dans la brèche ouverte par notre première partie d'analyse et de recomposition, nous pouvons inclure un matériel génétique capable de soutenir notre réflexion. En regard de ce sentiment de tension, au cœur de cette analyse d'une séquence qui semble se heurter à ce que le film avait entretenu comme rapport à son héroïne, on peut convoquer une séquence alternative initialement prévue, qui présente le roi Triton prenant conscience de l'humanité alors qu'il dit à Sébastien : « [t]hat human saved my life ». Plus important encore, la séquence de retrouvailles devait se faire en chanson ; Ariel devait chanter sur la plage alors qu'elle retrouve Éric :

C7 Now can we		F walk			
now can we	F/EB run	now can we	Bb/D stay all day		Bbm/Db in the sun?
Yes it was	F me	please let me	Bb/C be	C7	

F (thème mariage) / Part of your world ».



Figure 13³⁸

Cette séquence alternative indique qu'une reprise de la chanson d'Ariel était prévue, ce qui nous conforte dans l'idée de rendre possible l'incarnation de l'héroïne, et de s'inscrire dans cette dynamique en deux temps, c'est-à-dire suivant ce qu'offre cette scène. Ainsi, lorsqu'elle Ariel sort de l'eau, le thème passe aux cordes et plus particulièrement au violoncelle, prenant le temps de poser la mélodie, avec la gravité que nous avons évoquée plus tôt, alors que le tempo se fait plus lent. Nous faisons entrer également le petit motif (do-ré-misol), qui sera constamment présent autour de son thème, issue de la chanson d'Ariel. Affirmer la thématique et les motifs issus de sa « I want song », c'est s'inscrire dans la conception musicale d'un musical de Broadway, tradition dans laquelle s'inscrit ce film lui-même. S'ajoute à cela que, réaffirmer ce thème, c'est réaffirmer un thème qui a circulé sans arrêt tout au long du film, de l'introduction au chant d'Ariel, en passant par la reprise jouée à la flûte par Éric. Ce rêve, ce désir, c'est aussi devenu leur rêve, leur désir. Affirmer ce désir, donc, lui rendre son corps, c'est soutenir la possibilité d'un rapport charnel entre les deux protagonistes. Cet instant sur la plage, c'est l'instant de réalisation de son chant, c'est l'affirmation de sa voix. Éric étant ici la métaphore de son désir d'ailleurs :

^{38.} Voir séquence alternative dans *La Petite Sirène*, DVD, sorti le 17 février 2014, Walt Disney France — Bonus (Scène coupées classiques : « Dans les profondeurs de l'océan » — version alternative, Le combat contre Ursula/fin alternative) © Disney.

la consécration qu'elle est, en fait, en droit de désirer. Ainsi, il nous semble important de s'interroger sur le pouvoir de la musique qui, dans son lien avec complexe audio-visuel tout entier, semble autant une possibilité d'offrir une incarnation à un personnage qu'une possibilité de la lui soustraire.

Avec cette recomposition musicale, nous faisons le choix de reprendre le thème « Part of Your World » au violoncelle et, plus précisément, le passage mélodique et harmonique où Ariel chante « I wanna be where the people are » car nous comprenons alors qu'il s'agit là d'un moment grave, fort : elle est où elle veut être. Ce choix thématique est présent parce que, à cet instant, c'est la réalisation de son rêve. Et l'orchestration et l'arrangement proposent d'ancrer la mélodie dans une tessiture bien plus grave et dans un tempo plus lent pour que l'émergence de son corps soit la dynamique la plus importante de cette séquence. Ensuite, parce qu'après tous les évènements, la dimension solennelle et sérieuse de leur réunion doit être soulignée : la musique doit participer à la constitution du moment de leur retrouvaille enfin arrivée. C'est la victoire d'Ariel sur les événements, c'est le triomphe de son désir, de ses choix : c'est le triomphe de sa voix. Passé la réconciliation, Ariel sort enfin de l'eau pour rejoindre Éric, et le rejoindre dans le calme, avec la sensation d'un instant rêvé, soutenu par les relations tonales entre les couleurs, des nuages forçant le soleil à créer des contrastes très marqués. Tout semble être ralenti, solennel, et le fait qu'Ariel soit si peu visible, enveloppée dans les couleurs assombris, ne laissant visible que les scintillements de sa robe, donne à son arrivée la puissance de l'apparition inespérée. À l'image d'une mise en lumière progressive, à la fois par la vision de son corps sortant progressivement de l'eau auréolée de scintillements, et le rapprochement qu'elle opère de face au plan suivant, toute la force de sa présence opère par cette retenue de la mise-en-scène au moment du dévoilement de son corps et de sa présence réelle. Alors que le visage d'Éric s'éclaire et que les deux s'enlacent, les couleurs sont moins contrastées, plus claires et tout devient plus léger, plus dynamique, comme si tout s'accélérait; après l'hésitation, les deux protagonistes acceptent que l'impossible se soit produit, et Ariel tournoie dans les bras de son prince. C'est dans cette retenue et ce relâchement final que le désir peut exister avec force. Si notre recomposition prend sa source dans l'ensemble du film — par le suivi attentif du potentiel du personnage tout au long du film, doublée d'une attention spécifique à la force des numéros musicaux (et leur inscription intermédiale) —, nous avons également porté une attention particulière au potentiel que peut offrir la mise en scène à cet instant des retrouvailles. Par ce jeu de lumières qui donne un sentiment d'irréalité, par le

cadrage de la caméra qui va légèrement à l'encontre du mouvement d'Ariel sortant de l'eau pour que son apparition gagne en force, par le mouvement d'Ariel qui tournoie dans les bras de son prince, la mise en scène nous propose un instant de bouillonnement qui fait exister en elle toutes les séquences saillantes du film : les chants successifs d'Ariel, ses désirs, mais aussi ses altercations avec les uns et les autres et ses prises de risques. Tous ces choix de mise en scène et de mise en images que nous venons d'énumérer sont autant de sources dans lesquelles notre recomposition musicale trouve son inspiration, inspiration qui se réalise concrètement dans le choix du violoncelle jouant le chant d'Ariel pour marquer la gravité de l'instant, dans le motif au glockenspiel qui s'inscrit dans le mouvement du tournoiement et du scintillement de sa robe pour en affirmer l'énergie. Victorieuse et affirmée, elle a repris possession de son corps et de ses choix. Par la rupture musicale (puisque dans la recomposition musicale les cloches ne seront alors audibles que lors de la cérémonie), cet instant du mariage devient alors un événement éloigné dans le temps, une décision qui devient alors réfléchie, choisie. Après tout cela, nous pouvons, enfin, réentendre sa voix.



Figure 14 — 01:16:28 © Disney. Figure 15 — 01:16:32 © Disney.



Figure 16 — 01 : 16 : 34 © Disney.

QUE RETENIR? — CE QUE NOUS REFUSONS DE VOIR

Ce qu'il faut comprendre, c'est que la musique participe au complexe audio-visuel; dans le cas où tout ce complexe tend à soutenir le canevas original du film, la musique, par son accent, ne laisse plus d'espace à un accent concurrent. C'est cette accentuation sans résonance ni dissonance qui pousse alors l'ensemble du complexe audio-visuel dans une direction, une direction qui devient alors non pas l'une des possibilités dans laquelle peut s'inscrire le désir d'Ariel, mais une direction qui oblitère ou efface tout cet accent concurrent, qui rend impossible cette idée même d'une alternative. Cette impasse, qui est celle du film alors qu'il ne tient pas compte d'Ariel, son personnage, l'interprète que je suis ne se résout pas à l'accepter : je ne me résous pas à subordonner le désir et la lutte pour la reconnaissance d'Ariel à la cohérence du film — et d'autant moins que le film lui-même a laissé entrevoir qu'il croyait à ce désir et à cette lutte. En s'engouffrant dans l'impasse comme dans un piège tendu par le film, l'interprète (que je suis) ne ferait alors que renforcer une lecture du film; et, alors, peu importe son rapport conscient à l'idéologie véhiculée, l'interprète en vient ainsi à concrétiser le doute désincarnant Ariel. Il s'agit de savoir si nous souhaitons douter de la cohérence du film parce que nous croyons au désir d'Ariel, ou si nous choisissons de *douter* d'Ariel parce que nous présupposons une cohérence au film. La première brèche dans l'impasse, c'est cette question du doute : nous refusons de douter d'Ariel, mais nous sommes bien obligés de constater que, ce doute, le film l'alimente, et désincarne ainsi Ariel. Il s'agit alors de plaidoyer; et, pour plaidoyer, il s'agit de déconstruire, puis de reconstruire. Reconstruire une voix pour que nous revenions avant ce point de bascule, et comprendre ainsi que nous enterrons nous-même la lecture dominante d'un film parce que nous entrons dans l'intimité ou le détail de la construction du film dont la logique est détournée par le studio lui-même.

Cette torsion entraîne plusieurs complications. Néanmoins, par la recomposition musicale et la redistribution des accents, il est possible de jeter une lumière nouvelle sur le film. Il apparaît maintenant évident que la redistribution des emphases permet à Ariel de suivre son désir. Elle lui offre l'incarnation nécessaire qui exprime le point d'orgue de cet accès à la liberté désirée. Ce n'est pas pour autant que la relation père-fille n'existe pas. L'espace de leur regard nous renvoie alors, du fait de la recomposition, à de nouveaux moments, comme ce passage où l'inquiétude du père est palpable lorsqu'il s'interroge « What have I done? What have I done? » après la disparition de sa fille, seul dans ce plan bien trop grand où il siège sur un trône bien trop petit. C'est le renvoi à cette inquiétude dont il est à présent libéré. Libéré par la compréhension que la maîtrise des enjeux de sa fille ne sont plus les siens. La recomposition musicale nous offre bien une lecture équivoque, qui suit maintenant tout autant la réalisation d'Ariel qu'une certaine forme de réalisation pour le père. Dans la séquence originale, la torsion des enjeux fait disparaître le cheminement d'Ariel tout autant que le cheminement du père ; et la troisième voie qu'emprunte le film transforme la figure du père en une caricature, une forme violente, une forme autoritaire. Ce roi caricatural accepte l'idée que sa fille puisse aimer, mais à la condition que son amour soit sous son océan (« [...] under my ocean », lui assène-t-il lorsqu'il découvre qu'Ariel aime un humain entendons « under my roof »). Il peut donc accepter l'idée qu'elle aime un autre (non qu'elle le désire) à la condition d'être en contrôle de la situation (le refus d'un ailleurs). Il ne s'agit plus alors de se résigner au désir d'ailleurs de sa fille et d'accepter sa transformation ; il s'agit d'en reprendre le contrôle, contrôle familial par le thème musical, assurance que la condition de la transformation (car oui, elle est conditionnée) est celle du mariage ; et que, une fois l'espace du désir balisé par la présence du père, Ariel ne peut alors plus exister. Dans le souhait de ne faire exister qu'un chemin, faisant croire qu'il serait possible de faire momentanément oublier le désir d'Ariel (chemin A), Disney abîme non seulement ce premier chemin, mais également celui d'un père qui déconditionne son affection pour sa fille, et qui refuse les choix présidant sa destinée. Disney privilégie alors celui d'une subordination de la liberté (chemin A qui prend ici la forme du désir charnel, évidente incarnation de son souhait de devenir humaine, d'enlacer Éric) à la relation familiale où Ariel ne peut que *passer* du père au mari. Le doute qui devient ici fatal à Ariel (subordination de son chemin qui ne peut alors plus exister), c'est l'arrêt brutal du potentiel de ces images (le regard vers son père, les retrouvailles avec Eric), parce qu'il rend impossible les espaces de résonance avec les séquences où sa voix est entendue. À partir de là, c'est le

devenir de son incarnation qui est en jeu, et de notre capacité à croire à son désir. C'est le rapport d'une liberté émancipatrice à un retour forcé à la raison. C'est rendre le désir utopique et momentané (un détour le temps d'une chanson), et non un possible dont les sillons se dessinent.

Si on accepte l'idée que le désir d'Ariel trouve une réponse sur cette plage, que son désir d'ailleurs est respecté, alors, parce que ce désir est respecté, parce que Triton voit sa fille comme une personne en droit de désirer— et même qu'elle est respectée pour cela — alors Ariel peut sans peur, sans qu'il n'y ait de conditions, lui offrir cet amour que peut porter une fille à son père, et lui glisser finalement les mots qu'il avait tant espérés : « I love you, Daddy ». Cette peur transparaissait tout au long du film : « he's gonna kill me! », s'exclame-t-elle lorsqu'elle réalise qu'elle a oublié le concert où elle devait chanter. Ou lors de son appel chanté, lorsqu'après s'être approchée des sommets de cette caverne, clamant son désir d'ailleurs (« wish I could be part of your world »), elle se ressaisit, se redresse et s'interroge, presque en murmure :

F7 Bb and they understand

C/Bb A7sus A7/C# Dm / Bet they don't reprimand their daugh -ters \gg .

Se glisse alors dans ce désir d'ailleurs, le désir tant d'une émancipation que d'une échappatoire. Cette dimension réflexive est bien présente, et si l'appel vers un ailleurs est bien marqué, et chanté avec force, la discrétion de ses paroles font de cet ailleurs un retour à soi : ce désir d'ailleurs devient alors tout autant un échappatoire qu'une volonté de découverte. Ainsi, aussi longtemps que cette peur existe, et elle existe tout au long du film, sa voix, qui incarne ce désir d'ailleurs, cherche dans ce désir d'ailleurs un espace dans lequel elle serait libre, libre également de sa peur.

Autrement dit, la mise en scène sous tension imposée par Disney nous force à lire dans cette séquence non seulement une réconciliation, mais une réconciliation forcée. Celle qu'il revient à la femme d'assurer; qui, dans un souci de résilience et d'apaisement, « s'efface » (non pas pour *avoir* son prince comme Trites le prétend), mais pour avoir le *droit d'avoir* son prince, et ce, en reniant au passage ce qui la définit (son désir d'ailleurs), en se soumettant aux conditions

d'un mariage dicté par le besoin de contrôle du roi Triton. Autrement dit, c'est Ariel qui se trouve à suturer, alors même qu'elle est profondément déchirée, blessée.

« [En] cherchant les conditions de droit ajustées à une image singulière, [Deleuze] découvre en même temps tout le potentiel de transformation ou d'enrichissement de l'actualité »³⁹. Comprendre dans notre cas que l'emphase musicale originale, dans le choix de ses accents, détourne cet enrichissement, tord et condamne tout un potentiel de l'image. Par la recomposition musicale, il s'agit de redonner la possibilité d'explorer de « toutes les relations que l'image entretient avec ses conditions virtuelles, sa réserve de potentiel »⁴⁰. Rappelons que lorsque la torsion condamne le potentiel de l'image, elle condamne l'accent retenu et l'accent concurrent (chemin A et B), et si un chemin se dessine, c'est un nouveau chemin, bien moins attrayant (chemin C). C'est dans cette logique de construction que l'étude idéologique des films Disney doit être particulièrement minutieuse, car, sous couvert d'une supposée volonté de consensus et d'offrir une supposée lecture équivoque, nous sommes face à une démarche du studio bien différente : celle de vouloir verrouiller le film dans sa version la plus conservatrice.

Krishvy Naëck Mars 2021

_

^{39.} Serge CARDINAL, *Deleuze au cinéma. Une introduction à l'empirisme supérieur de l'image-temps*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2010, p. 60. 40. *Idem* — nous soulignons.