



HAL
open science

Les femmes désirables dans le répertoire Disney

Alexander Maria Leroy

► **To cite this version:**

Alexander Maria Leroy. Les femmes désirables dans le répertoire Disney. RITA - Revue Interdisciplinaire de Travaux sur les Amériques, 2019, Femmes des Amériques, 12, [19 p.]. hal-02302394

HAL Id: hal-02302394

<https://normandie-univ.hal.science/hal-02302394>

Submitted on 8 Oct 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Alexander María Leroy

Les femmes désirables dans le répertoire Disney

Desirable women in Disney's repertoire

Résumé

Parce qu'il est visuel et narratif à la fois, le cinéma alimente particulièrement les représentations collectives et se présente comme un objet d'étude d'une grande richesse pour le sociologue. Dans la multitude des productions, le répertoire constitué par les films Disney s'impose par son universalité et son intemporalité qui font de lui une source majeure de l'imaginaire commun. Ceci se vérifie aussi en matière de fantasmes sexuels. L'univers disneyen en effet propose, dès l'enfance, des normes et des codes relatifs au désir et, plus particulièrement, relatifs à la désirabilité féminine. Cet article s'intéresse aux héroïnes des studios Disney qui, à travers leurs apparences et leurs attitudes, définissent un idéal fixant des repères en matière d'érotisme, de sensualité et de qualités morales. Un idéal qu'une étude qualitative du répertoire disneyen conduit à plutôt envisager comme un ensemble de modèles relativement hétérogène, quoique des constantes s'observent.

Mots-clés : Disney ; Fantasmes sexuels ; Idéal féminin ; Sociologie de la sexualité ; Sociologie du cinéma.

Abstract

Since cinema is visual and tells a story at the same time, it is a medium that specifically contributes to shared representations, constituting a rich source of study for the sociologist. With its huge number of productions, the diverse films made by Disney are marked by their universal and timeless character, which makes them an important source for the collective imagination. This can equally be applied to sexual fantasy. Indeed the universe created by Disney proposes standards and codes related to desire and more particularly to feminine desirability to a young audience. This article focuses on the Disney studios' heroines, who, through their appearance and attitudes, define an ideal by establishing references in eroticism, sensuality and moral values. This is an ideal that a qualitative study of the range of Disney's films leads one to consider as a set of fairly disparate models even if some degree of consistency between them can be observed.

Key words: Disney; Feminine ideal; Sexual fantasy; Sociology of cinema; Sociology of sexuality.

Alexander María LEROY

*Professeur de lettres modernes, ingénieur social et doctorant en sociologie
Centre d'Etude et de Recherche sur les Risques et les Vulnérabilités, groupe de
recherches Santé : Enjeux Humains et Sociétaux, Université de Caen Basse-
Normandie*

alexander.leroy@unicaen.fr

Les femmes désirables dans le répertoire Disney

Introduction

L'influence du septième art sur les représentations communes et individuelles est majeure, notamment en ce qui concerne les fantasmes sexuels, ces scénarios du désir englobant tout ce qui stimule sur le plan amoureux et érotique et dont le décryptage sociologique a essentiellement été initié par John Gagnon, aux Etats-Unis, ainsi que par André Béjin, Michel Bozon et Alain Giami, en France, qui ont proposé de considérer les fantasmes (ou scripts sexuels) comme des produits sociaux, dans la mesure où, pour la sociologie, le sexuel est social (Monteil, 2016). Offrant des idéaux-types et des répertoires se diffusant à différentes échelles culturelles, le cinéma est remarquablement influent du fait de son expression visuelle et narrative (scénarisée), ce qui en fait un objet d'étude très riche, quoique peu exploité par la sociologie[1]. Si les spectateurs ont pu être analysés de façon complète (Ethis, 2009), les contenus cinématographiques le sont rarement, même si les études portant sur le genre, qui se multiplient en France, s'attèlent à proposer de plus en plus de lectures sociologiques des films[2]. Il faut bien dire néanmoins que tous les genres cinématographiques n'ont pas le même impact sur les représentations. Et s'il en est un qui domine incontestablement tous les autres par sa primauté, c'est le genre disneyen.

Producteurs majeurs depuis les années 1920, les studios créés par Disney se sont définitivement imposés comme incontournables en 1937 avec leur premier long-métrage d'animation (qui s'avérait également être le premier long-métrage en couleurs) : *Blanche-Neige et les Sept Nains* (Hand, 1937). A partir de ce moment, le célèbre Mickey est devenu l'ambassadeur d'un vaste univers fictionnel présent à travers les frontières et générations et alimentant, dès l'enfance (période durant laquelle l'ampleur prise dans les représentations par les éléments assimilés est particulièrement forte, notamment en raison de la moindre présence de résistances culturelles ancrées dans les esprits des individus), une imagerie collective omniprésente, « de Mickey peint sur les murs des écoles [au Sud-Liban] à l'effigie de Blanche-Neige brodée sur les vêtements des jeunes élégantes des quartiers branchés de Pékin » (Mary, 2004 : 15). La diffusion internationale du répertoire disneyen n'est cependant pas le seul fait des films. Les produits sous licence (exploitant les réalisations Disney en contrepartie du versement de royalties) constituent en effet un relais permettant d'amplifier le poids déjà fort des longs-métrages comme l'écrivait, non sans une certaine amertume, Michèle Mattelart en 1978 :

Ainsi Disney ne colonise pas seulement les kiosques, les écrans et les rayons de disques. Il encombre le petit déjeuner. Il sature la vie quotidienne. Accompagnant inévitablement l'apprentissage du sucré et du salé, du fluide et du cartonné, des constructions et du coloriage, il s'insinue dans tous les interstices du rapport de l'enfant au monde, à la vie, aux gens, aux choses. Il est plus envahissant qu'une école. Il l'est autant qu'une écologie (Mattelart, 1978 : 34-43).

Par la variété de leurs sources culturelles (des contes de Perrault à la légende de Mulan), les productions de Walt Disney parviennent à atteindre un large public auquel elles s'imposent selon deux caractéristiques remarquables : leur primauté dans la multitude des autres productions cinématographiques (entre 1945 et 2009, huit des vingt-cinq plus grandes réussites en France, tous genres confondus, sont des productions animées Disney – Ethis, 2009 : 22) et leur intemporalité (par l'utilisation stratégique des ressorties en salles – Andrault, 1978 : 45 – et de la commercialisation des supports domestiques qui a permis la persistance mémorielle des premières créations – Leroy, 2014[3]). Les dessins animés Disney ne sont donc pas des films influents parmi d'autres, mais se démarquent parce qu'ils sont, et de loin, le genre dominant le septième art, ce qui justifie l'observation du répertoire qu'ils constituent (et qui doit être retenu dans son intégralité). C'est cette démarche qui va être entreprise maintenant en vue de connaître avec précision les modèles féminins proposés par les studios Disney. Des modèles qui, depuis quatre-vingts ans, alimentent l'imaginaire collectif, mais influencent également les fantasmes sexuels puisque, d'un point de vue sociologique, l'individu, quoique pouvant connaître des socialisations secondaires, reste marqué par sa socialisation primaire, c'est-à-dire par la transmission de codes, normes, valeurs et représentations, y compris relativement à l'érotisme et au désir, survenue durant son enfance, qui demeure le soubassement de ce qu'il est (Dubar, 2015).

Précisons ici que le fantasme sexuel dépasse le très réducteur cadre génital pouvant lui être spontanément associé, en sorte que les créations n'abordant pas la sexualité sous l'angle du rapport sexuel peuvent, et doivent, être étudiées dans la mesure où elles traitent du sujet de façon plus large : par exemple en définissant une orientation sexuelle « normale » (celle que la société dans laquelle vit l'individu considère comme telle), en codifiant les possibilités en matière de différence d'âge et de situation sociale ou encore en définissant des critères comportementaux et esthétiques. Ainsi, les productions Disney norment l'hétérosexualité, présentent des unions entre des protagonistes d'âges proches, mais offrent des modèles variés en matière de positions sociales, l'homogamie n'étant pas la règle (les héroïnes Disney connaissent aussi bien des unions vers le haut, comme dans *Cendrillon* – Geronimi, Jackson et Luske, 1950 – ou *La Belle et la Bête* – Trousdale et Wise, 1991 – que vers le bas, dans *Aladdin* – Clements et Musker, 1992 – et *La Reine des Neiges* – Buck et Lee, 2013 – par exemple). Certaines de ces histoires comportent même une dose de sexualité explicite qu'il convient de souligner, car elle n'échappe pas à l'enfant qui assimile ces éléments, même quand il ne les comprend pas pleinement, et qui peuvent constituer pour lui, sinon le premier, du moins l'un des premiers, discours de recommandations sexuelles. Il ne faut pas oublier que « le développement de l'enfant est "un processus par lequel un être de nature, le petit d'homme, s'approprie le patrimoine culturel initialement extérieur à lui, patrimoine déposé dans des œuvres, dans un langage, dans un univers d'outils, dans les connaissances accumulées d'une société" » (Broussard et Doopffer, 1978) : c'est notamment ce processus qui permet l'assimilation des codes de conduite socialement attendus.

Si ce sont des binômes idéaux que développent les romances disneyennes, la partie féminine est toujours au moins aussi élaborée, mais souvent bien davantage, étant donné que les héroïnes ayant le premier rôle sont deux fois plus nombreuses que les héros lorsqu'il est question d'amour entre adultes de l'espèce humaine (Tableau 1) et que, dans les cas où c'est l'inverse, les personnages féminins ne sont pas de simples accessoires narratifs comme peuvent l'être, en particulier, les princes de *Blanche-Neige et les Sept Nains* (Hand, 1937) et de *Cendrillon* (Geronimi, Jackson et Luske, 1950), mais aussi, dans une moindre mesure, ceux de *La Belle au Bois Dormant* (Geronimi, 1959) et de *La Petite Sirène* (Clements et Musker, 1989). De surcroît, Helga Sinclair et Elsa, jeunes femmes idéales (ce n'est qu'à la fin du film que les sombres projets d'Helga Sinclair sont révélés^[4]), se trouvent être, malgré cela, des personnages solitaires, n'étant épris de personne, ce qui n'existe pour aucun personnage masculin. Du reste, dans l'optique d'une étude liée aux fantasmes, l'observation des modèles féminins peut également être vue comme plus pertinente que celle des modèles masculins pour leur dimension davantage érotique. Giovanna Zapperi explique en effet que « loin de se limiter à reproduire un monde déjà existant, les représentations construisent "la femme" comme un ensemble de significations » de sorte qu'elle devient l'objet du regard, un élément passif, réifié même, cristallisant le désir dans des images relevant du voyeurisme fétichiste et s'inscrivant dans une logique photographique : extraite du support narratif pour n'être qu'iconographique, elle devient alors l'image du désir (Zapperi, 2016). Ce sont donc les modèles féminins qui vont maintenant être étudiés, de façon à mettre en évidence la variété, mais aussi les constantes de ces idéaux, à partir du visionnage et de l'analyse qualitative des longs métrages disneyens mettant en scène au moins un de ces modèles féminins qui s'affichent comme des idéaux de désir (charnels et amoureux) tout en s'imposant comme des exemples à suivre pour les femmes.

A travers cette observation, c'est la manière dont la société conçoit l'idéal féminin qui se dégagera. Les Disney, à l'instar de tous les films, sont effectivement à la fois fruits et racines des représentations sociales puisque les réalisateurs sont façonnés par leur société et que les œuvres influencent leurs récepteurs. Evidemment, la primauté des longs métrages Disney justifie l'intérêt particulier de ce corpus. La proportion élevée d'enfants parmi les récepteurs de ces œuvres renforce encore cet intérêt d'une part en raison de l'impact plus grand que peut avoir un répertoire lorsqu'il agit sur des représentations en construction, mais d'autre part aussi parce que ce jeune public étant identifié par les créateurs des films et le visionnage de ceux-ci étant permis, voire encouragé par les responsables de la socialisation des enfants (notamment les parents), il est possible de considérer que l'étude de l'imagerie Disney permet de savoir comment les adultes parlent de la société aux enfants et, en l'occurrence, comment ils leur parlent des femmes idéales, que ce soit à propos de leur apparence, de leur caractère ou de leur érotisme.

I. Un répertoire commun caractérisé par sa diversité – L'apparence

Le tableau suivant (Tableau 1) recense tous les longs-métrages d'animation Walt Disney mettant en scène dans un rôle majeur (le premier rôle féminin, ce qui exclut donc Nani, la grande-sœur de l'héroïne de *Lilo et Stitch* (DeBlois et Sanders, 2002) qui n'a pas le rôle principal quoiqu'elle soit un protagoniste fortement mis en avant : pour cette raison, elle sera malgré tout évoquée dans ce travail, mais de façon marginale) une héroïne humaine (sont donc exclues également les figures animalières, même celles qui, à l'instar de Belle Marianne dans *Robin des Bois*

(Reitherman, 1973), s'inscrivent dans un anthropomorphisme marqué) et jeune adulte[5] ou plus exactement nubiles (les fillettes et adolescentes ne sont pas prises en compte, mais les jeunes femmes en âge de se marier dans leur fiction respective sont retenues, précisément parce qu'elles sont présentées comme nubiles même si la société du récepteur de l'œuvre pourrait les considérer comme adolescentes[6]). Il indique, pour chaque film, le titre, l'année de sortie, le nom de l'héroïne, l'importance de son rôle (si elle est le personnage principal ou si elle a le « second » rôle, quand le personnage masculin a le « premier », auquel cas elle a malgré tout le premier rôle féminin), puis ses caractéristiques physiques essentielles : morphologie, couleur de la peau, des cheveux (avec précision de leur longueur) et des yeux.

Tableau 1: *Les héroïnes humaines et jeunes adultes du répertoire disneyen* Auteur : A. M. Leroy

Titre	Année	Héroïne	Rôle	Morphologie	Peau	Cheveux	Yeux
<i>Blanche-Neige et les Sept Nains</i>	1937	Blanche-Neige	Premier	Mince	Blanche	Noirs / mi-longs	Marron
<i>Cendrillon</i>	1950	Cendrillon	Premier	Mince	Blanche	Roux / longs (1)	Bleus
<i>La Belle au Bois Dormant</i>	1959	Aurore (Rose)	Premier	Mince	Blanche	Blonds / longs	Bleus
<i>La Petite Sirène</i>	1989	Ariel	Premier	Mince	Blanche	Rouges / longs	Bleus
<i>La Belle et la Bête</i>	1991	Belle	Premier	Mince	Blanche	Châtains / longs	Marron
<i>Aladdin</i>	1992	Jasmine	Second	Mince	Mate	Noirs / très longs	Marron
<i>Pocahontas, une légende indienne</i>	1995	Pocahontas	Premier	Mince	Mate	Noirs / très longs	Noirs
<i>Le Bossu de Notre-Dame</i>	1996	Esméralda	Second	Mince	Mate	Noirs / longs	Verts
<i>Hercule</i>	1997	Megara	Second	Très mince	Blanche	Châtains / longs	Bleus
<i>Mulan</i>	1998	Mulan	Premier	Mince	Blanche	Noirs / longs (2)	Noirs
<i>Tarzan</i>	1999	Jane	Second	Mince	Blanche	Châtains / longs	Bleus
<i>Atlantide, l'empire perdu</i>	2001	Kida	Second	Mince	Mate	Blancs / longs (3)	Bleus
<i>Atlantide, l'empire perdu</i>	2001	Helga Sinclair	Second	Mince	Blanche	Blonds / longs	Bleus
<i>La Princesse et la Grenouille</i>	2009	Tiana	Premier	Mince	Noire	Noirs / longs	Marron
<i>Raiponce</i>	2010	Raiponce	Premier	Mince	Blanche	Blonds / très longs (4)	Verts
<i>La Reine des Neiges</i>	2013	Elsa	Premier	Mince	Blanche	Blonds / longs	Bleus
<i>La Reine des Neiges</i>	2013	Anna	Premier	Mince	Blanche	Roux / longs (5)	Bleus

(1) La couleur des cheveux de Cendrillon n'est pas homogène et passe du roux au blond. Le roux reste leur couleur principale.

(2) Mulan coupe ses cheveux à mi-longueur lorsqu'elle se fait passer pour un homme et intègre l'armée.

(3) Les chevelures atlantes sont toutes blanches.

(4) Lorsqu'ils sont coupés, les cheveux enchantés de Raiponce perdent leurs propriétés magiques et deviennent châtains.

(5) Les cheveux d'Anna deviennent blancs au fur et à mesure que les pouvoirs d'Elsa agissent, mais retrouvent leur couleur initiale à la fin du film.

Il se dégage à la lecture de ce tableau qu'aucun idéal physique ne s'impose véritablement dans l'univers disneyen. Si les femmes à la peau blanche sont plus nombreuses, près d'un tiers des héroïnes a la peau mate ou noire. Ces héroïnes sont d'origines ethniques diverses : moyen-orientale pour Jasmine, amérindienne pour Pocahontas, atlante pour Kida et afro-américaine en ce qui concerne Tiana (l'origine géographique d'Esméralda, également mate, n'est pas connue car bien qu'elle soit surnommée « l'Égyptienne », rien ne prouve qu'elle le soit réellement). Il faut également dire que Mulan, quoique « blanche », est chinoise. Il y a donc une véritable pluralité des populations, même si les « populations blanches », et plus spécialement les populations d'origine européenne, prédominent. L'absence de dominante est plus vraie encore en ce qui concerne la couleur des cheveux : six héroïnes sont brunes, quatre sont blondes, trois sont châains et deux sont rousses (Ariel et Kida font exception avec leurs chevelures rouge ou blanche). Bien que les cheveux noirs obtiennent une petite majorité et les roux la plus faible représentation, ce n'est assurément là que la traduction d'une réalité observable à l'échelle mondiale. A propos des yeux, la couleur bleue représente la moitié des cas, ce qui n'est pas conforme à la réalité biologique (l'allèle récessif bleu étant minoritaire), mais à un idéal esthétique occidental, sans néanmoins éclipser les autres (quatre personnages ont les yeux marron, deux les ont noirs et deux également verts). Quant aux sourcils qui les surmontent, ils vont du très long et très fin chez Megara et Helga Sinclair à l'épais chez Jasmine et Esméralda.

Cette absence de physique-type n'a rien d'étonnant étant donné que, déjà, les deux premières princesses créées par les studios Disney, à savoir Blanche-Neige et Aurore (Cendrillon est fille d'un gentilhomme), qui s'avèrent être les deux seules héroïnes bénéficiant d'une description lyrique, se trouvent être assez différentes. Blanche-Neige, présentée par le miroir magique de la Reine comme la plus belle femme qui soit, a les « lèvres rouges comme la rose, [les] cheveux noirs comme l'ébène, [le] teint blanc comme la neige » (Hand, 1937 : 00:03), tandis que la Princesse Aurore reçoit, à sa naissance, le don de la beauté sous la formule suivante : « Elle aura la beauté, des cheveux blonds comme le blé, l'éclat du plus beau soleil et ses lèvres seront d'un pur vermillon. » (Geronimi, 1959 : 00:05 à 00:06). Notons, au passage, que la beauté de ces femmes est naturelle, et non artificielle, auquel cas elle serait supercherie et vice (Ghigi, 2016). Ursula, dans *La Petite Sirène* (Clements et Musker, 1989), abuse d'ailleurs des cosmétiques, elle qui ne parvient guère à être belle et affiche une laideur qui reflète celle de son âme. De même, la beauté de Mère Gothel (*Raiponce* de Greno et Howard, 2010) est contre-nature (puisque produite par magie) et rend compte d'une corruption inacceptable de l'âme. La valorisation de la jeunesse à l'œuvre dans le répertoire Disney s'accompagne donc, ici au moins, d'un appel à l'acceptation de la vieillesse, ce qui n'est pas si évident dans les sociétés occidentales contemporaines qui se montrent obsédées par la jeunesse (ou l'apparente jeunesse) des corps (Murphy, 1987).

La multitude des apparences prises par les figures féminines Disney présente cependant quelques constantes. Toutes les héroïnes disneyennes (à l'exception de Nani dont le cas sera traité plus loin) affichent notamment une silhouette mince, voire maigre (dans le cas de Megara, la maigreur est même caricaturale, ce qui s'explique toutefois par le fait que les caractéristiques des personnages de *Hercule*, réalisé par Clements et Musker en 1997, soient exagérées), qu'elles soient dotées d'une musculature développée (en particulier Helga Sinclair, mais aussi, dans une moindre mesure, Pocahontas et Kida) ou non. Une minceur qui ressort d'autant plus

lorsque les tenues vestimentaires sont proches du corps (ce qui est particulièrement le cas avec Esméralda, Megara, Jane et Helga Sinclair) et plus encore quand le ventre est découvert : Ariel, Jasmine et Kida affichent un ventre extrêmement fin y compris dans sa partie basse que leurs habillements dévoilent. Les modèles disneyens ont donc en commun de porter cet idéal physique dont Solenn Carof écrit qu'il s'est « éloigné de la réalité pondérale d'une partie non négligeable de la population » (Carof, 2016) et que Murphy, sociologue états-unien, décrivait en 1987 comme un culte rendu à un corps devant être, pour les hommes comme pour les femmes, non seulement beau, mais propre, mince, musclé et jeune (éléments conditionnant même la beauté). Les cheveux longs sont également une règle à laquelle seule Blanche-Neige déroge. Ariel, Esméralda et Megara arborent une chevelure particulièrement fournie tandis que c'est par la longueur de leurs cheveux que Jasmine et Pocahontas se distinguent, sans rivaliser toutefois avec Raiponce dont les cheveux se mesurent en dizaines de mètres, en raison d'un enchantement (leur donnant, en plus de leur éclat et de leur longueur, un pouvoir guérisseur), mais qui seront coupés en fin d'histoire. C'est alors un code habituel de la féminité qui s'adjoint à la minceur pour constituer le socle commun des modèles disneyens.

Le port, par l'héroïne, d'une tenue vestimentaire « ordinaire », durant la majeure partie du film, puis d'une robe de bal ou de cérémonie à la fin est un dernier élément incontournable, même s'il n'est pas systématique, de l'apparence des figures féminines Disney. C'est l'exemple de Cendrillon, dont la robe en lambeaux devient, d'un coup de baguette magique une robe de bal scintillante, qui est repris, quoique la différence d'apparence ne soit jamais aussi tranchée. Jane est la seule à aller en sens inverse puisqu'elle passe d'une tenue victorienne à un habillement réduit, quand elle s'installe dans la jungle, avant de se limiter à deux bandes de tissus équivalentes au pagne de Tarzan, au moment où elle décide de rester avec lui : pour elle, l'amélioration de sa situation va de pair avec un dépouillement matériel radical. A cette exception près, la norme proposée par Disney est donc de mobiliser le vêtement pour traduire le statut social ou la réussite sociale dans une logique qui est celle des sociétés occidentales contemporaines (Barbier *et al.*, 2016).

II. Un répertoire commun caractérisé par sa diversité – Le caractère

Les caractéristiques morales des figures féminines proposées par les studios Disney ne sont pas à négliger. Le fantasme étant, pour la sociologie, scénario, il ne se limite pas à des images sensuelles, érotiques ou pornographiques, mais englobe inévitablement une personnalité des protagonistes rêvés. Le rapport entre hommes et femmes est particulièrement important puisqu'il établit des liens pouvant aller de la domination masculine à l'émancipation féminine. En ce qui concerne le caractère, la redondance de certains traits et la variété d'autres sont également de mise. Ainsi, toutes les héroïnes sont vertueuses, souvent porteuses de cette bienveillance et de ce « souci des autres » dont les études portant sur le *care* ont montré qu'ils étaient associés à la féminité et même souvent considérés comme son essence morale^[7] (à ce titre ils seraient le pendant moral de la sensualité culturellement considérée comme consubstantielle à l'idée même de féminité). Aucune de ces héroïnes n'est donc animée par la cruauté, la cupidité ou tout autre sentiment que la culture occidentale considère comme négatif tel que l'esprit de luxure, toujours absent, même chez les figures féminines disneyennes les plus glamours et désirées. De même, toutes les héroïnes ont une belle voix (ou presque : Jane, Kida et Helga Sinclair ne chantent à aucun moment). La Princesse Aurore obtient même ce don des fées venues célébrer

sa naissance, juste après le don de la beauté (Geronimi, 1959 : 00:05 à 00:07) tandis qu'Ariel doit l'échanger contre les jambes dont elle rêve. Le chant est presque toujours, pour les personnages principaux de l'univers Disney, le moyen d'exprimer leurs sentiments et désirs les plus profonds. Il a donc un double rôle : mettre en avant la beauté de la voix qui constitue un atout de séduction majeur des héroïnes (Blanche-Neige, par exemple, attire l'attention du Prince par la beauté de sa voix dans la scène d'ouverture) et assurer la pureté de leurs sentiments et désirs qu'elles dévoilent par cet acte.

La douceur et la capacité à être en harmonie avec les animaux figure aussi sur la liste des caractéristiques habituelles. Cette particularité par laquelle s'exprime notamment une sensualité dépourvue d'érotisme est déjà centrale avec Blanche-Neige, constamment entourée d'animaux auxquels elle confie ses rêves et avec lesquels elle travaille, ainsi que le soulignent les commentaires audio de l'édition DVD (Canemaker, Disney et Disney, 2001 : 00:11) : « Les animaux l'aiment et la comprennent. Cela l'élève au rang de mystique en harmonie avec la nature. » Beaucoup d'héroïnes ont d'ailleurs des animaux de compagnie, ou plutôt des amis animaux (Cendrillon, Ariel, Jasmine, Pocahontas, Esméralda, Mulan, Raiponce), dont certains vont jusqu'à parler. Pocahontas pousse la communion avec la nature à son apogée puisque, d'un bout à l'autre du film, elle semble fusionner avec elle, s'inscrivant, de ce fait, dans une approche stéréotypée de la culture amérindienne souvent perçue, avec erreur, comme toujours respectueuse de la nature par opposition aux colons blancs (Jacquin, 2012). Jane, pour sa part, consacre sa vie à l'étude de la zoologie. Là encore, il existe des exceptions car Kida n'est vue qu'une fois en contact avec un animal et c'est pour le tuer (il s'agit d'une sorte de homard géant qui vient d'être pêché – Trousdale et Wise, 2001 : 00:50) tandis qu'Helga Sinclair porte de la fourrure à l'occasion de sa première apparition (Trousdale et Wise, 2001 : 00:07), ce qui peut d'ailleurs être vu comme un indice quant à ce qu'elle est véritablement puisque le respect de la vie animale est une qualité fondamentale chez les héroïnes disneyennes (au contraire, le mépris de Cruella pour la vie des chiots dont elle veut se faire un manteau, dans le film *Les 101 dalmatiens*, réalisé par Geronimi, Reitherman et Luske en 1961, constitue le paroxysme de sa cruauté). Reste Megara qui n'affiche pas de sympathie ou d'inimitié particulière vis-à-vis des bêtes.

Les divergences, elles, portent davantage sur les idéaux des personnages. Certaines rêvent avant tout d'échapper un jour à la cruauté (Blanche-Neige, Cendrillon, Esméralda) ou rêvent d'amour (Blanche-Neige et Cendrillon pour qui l'amour est vu comme une échappatoire, Aurore, Anna). D'autres veulent accroître leur connaissance du monde (Ariel, Pocahontas, Jane, Kida) ou cherchent à se libérer d'un quotidien qui les entrave, ne sachant pas vraiment ce qu'elles désirent, mais étant prêtes à tout : Belle se livre à la Bête autant pour fuir une vie monotone que pour aider son père, tout comme Mulan, et elle l'avoue, choisit de prendre la place de son père dans l'armée par rejet de son statut de femme destinée au mariage plus que pour préserver son père ; Jasmine pour sa part fuit son propre palais associé aux contraintes de l'étiquette et la Reine Elsa abandonne son rôle de souveraine pour vivre en ermite. Certaines héroïnes s'avèrent toutefois plus pragmatiques. Ainsi, Megara, soumise à la volonté de Hadès à qui elle a livré son âme, a pour priorité de s'en libérer comme Raiponce a pour but de quitter sa tour. Tiana enfin s'affiche comme la plus matérialiste de toutes, exception faite de la finalement cupide Helga Sinclair, puisqu'elle désire simplement ouvrir son propre restaurant, s'inscrivant ainsi dans l'idéal du *self-made-man*. Toujours victimes d'un enfermement, qu'il soit

physique, moral ou social, ces figures féminines cherchent donc à s'en délivrer et cette quête de liberté est bien souvent au cœur des films dans lesquels elles apparaissent.

Le message porté par les héroïnes disneyennes l'est aussi à travers leur rapport aux hommes. Blanche-Neige, Cendrillon et Aurore ne luttent contre aucun homme, mais vivent dans un affrontement avec d'autres femmes : Blanche-Neige et Cendrillon sont sous la coupe de leurs marâtres jalouses (la marâtre de Blanche-Neige n'accepte pas qu'une femme soit plus belle qu'elle, celle de Cendrillon ne supporte pas de voir une jeune femme dotée de nombreuses qualités quand ses propres filles n'en ont guère) et Aurore est victime de la haine de Maléfique. Leur statut de souillon (pour Blanche-Neige et Cendrillon) ou de paysanne (pour Aurore), elles le doivent à ces femmes. En étant faites souillons, Blanche-Neige et Cendrillon sont censées cesser de rayonner, comme l'indiquent ces quelques phrases figurant dans le livre de conte qui s'ouvre au début de *Blanche-Neige et les Sept Nains* (Hand, 1937) : « Il était une fois une jeune Princesse qui s'appelait Blanche Neige. Sa marâtre, la Reine, hautaine et cruelle, craignait qu'un jour la beauté de Blanche Neige ne surpassât la sienne. Elle couvrit la jeune Princesse de haillons et la força à travailler comme Souillon. » Mais c'est l'effet inverse qui se produit puisque leur beauté et leur douceur n'en sont que plus évidentes : « une jeune fille en loque, dont les haillons ne peuvent dissimuler la grâce, est, hélas, encore plus belle que toi » annonce le miroir magique à la Reine (Hand, 1937 : 00:03) avant que Blanche-Neige n'apparaissent pour la première fois, en guenilles et chaussée de grossiers sabots, brossant les dalles de la cour, mais rayonnante et entourée de fleurs et de tourterelles pour qui elle chante si bien que le Prince en sera charmé, malgré les haillons ; de même, Cendrillon est montrée briquant le sol, à genoux, mais chantant tandis qu'une nuée de bulles colorées dans lesquelles elle se reflète l'entoure, prouvant que, même en souillon, elle resplendit (Geronimi, Jackson et Luske, 1950 : 00:25 à 00:27). Ce n'est donc pas un fantasme de domination masculine, qu'incarnent certaines figures de souillon du cinéma[8], qui est visible dans ces films puisque la domination à l'œuvre est féminine. Pour autant, l'arrivée du personnage masculin qu'elles épousent constitue l'élément de résolution de leurs souffrances et les rend plus ou moins dépendantes des hommes (une dépendance qui est toutefois distincte de la soumission car elle n'exclut pas la réciprocité).

Les femmes développées à partir de 1989 sont plus critiques envers les hommes, qui obtiennent parallèlement plus de temps de présence à l'écran. Ainsi, Ariel brave son père. Et si elle est dans l'erreur en allant solliciter l'aide d'Ursula, c'est bien lui, comme il le reconnaît, qui se trompait en prétendant que les humains étaient des êtres exclusivement mauvais et barbares. La même contestation d'une autorité masculine traditionnelle, cristallisant des injustices ou des erreurs de jugement, se retrouve avec Jasmine et Pocahontas qui refusent d'épouser un homme dont elles ne veulent pas (« Je ne suis pas le premier prix d'une tombola ! » souligne Jasmine – Clements et Musker, 1992 : 00:50), avec Pocahontas encore dans le refus de la xénophobie dont fait preuve son père, avec Mulan qui met en question la réclusion au foyer des femmes, et avec Kida qui accuse son père de ne pas chercher à sauver son pays de la décadence. Belle et Megara sont néanmoins celles qui se heurtent le plus aux codes misogynes de la masculinité. Belle les affronte directement en faisant face à Gaston, personnification du machisme : admiré de tous pour sa force et sa beauté, cet individu brutal, orgueilleux et inculte est, pour Belle, l'incarnation de la monstruosité véritable, par opposition à la Bête dont seul l'aspect est repoussant. De son côté,

Megara subit ces codes puisqu'elle a été trahie par l'homme qu'elle aimait qui, après qu'elle eut livré son âme à Hadès afin de le sauver, l'a abandonnée pour une autre.

III. Le charme (plus ou moins) discret des héroïnes disneyennes

Très tôt, Walter Disney a souhaité orienter ses studios vers des réalisations sortant du grossier trait de crayon qui suffisait à la réussite de Mickey pour faire du dessin animé l'égal des autres films. Obtenir une animation fine et réaliste est alors devenu, pour lui, une priorité. Cette animation d'une qualité inédite à l'époque cherchait à élaborer des héroïnes porteuses d'un charme réel, d'un attrait rivalisant avec celui des actrices de chair et de sang. Si les histoires, contes et légendes qui sont racontés font rêver, c'est aussi parce qu'ils mettent en scène des personnages idéalisés, fantasmés. Les créations Disney ont donc voulu retranscrire, en particulier avec leurs personnages féminins, cette idéalité, ce qui a conduit à choisir Natwick, animateur de Betty Boop, pour façonner une Blanche-Neige qui ne soit pas « un personnage neutre avec des symboles grossiers de féminité [...] mais un personnage fondamentalement féminin » et même « une héroïne attirante » (Canemaker, Disney et Disney, 2001 : 00:51 à 00:54).

La sensualité des jeunes femmes dessinées par les studios Disney n'est pas toujours très marquée. Blanche-Neige, Cendrillon, Belle, Mulan, Tiana, Raiponce et Anna sont dotées d'un charme et d'une sensualité réels, mais retenus, conformément à cette exigence sociale dont Rossella Ghigi dit qu'elle est une « double injonction contradictoire faite aux femmes » puisqu'elle consiste à « ne pas lancer de messages trop explicites de disponibilité sexuelle, mais également [à] ne pas être totalement déssexualisées, dans la mesure où la sexualisation du corps fait partie de la définition dominante de la féminité » (Ghigi, 2016 : 81). Les choses sont différentes pour les autres. Pour un personnage animé, la sensualité est créée essentiellement par l'attribution de silhouettes (aux courbes féminines marquées), de manières (telles le déhanché, les regards, les mouvements de bouche, de sourcils ou de cheveux) et de tenues vestimentaires associées, chez les femmes de chair et de sang, à ce qui suscite le désir, comme l'indiquaient les analyses de Walt Disney et John Canemaker citées plus haut. Le sociologue Richard Poulin faisait le même constat lorsqu'il soulignait, en 2013, que « les tenues vestimentaires et les corps des personnages des films de Disney [étaient] beaucoup plus sexy qu'auparavant », attribuant cette « sexualisation des personnages féminins » aux vêtements, à la silhouette et aux manières (Poulin, 2013 : 151). Dans cette logique, plus ces éléments sont fortement connotés sur le plan érotique, plus le *sex-appeal* de la femme dessinée est grand. De même, leur multiplication amplifie la sensualité du personnage et influence l'imagerie érotique des récepteurs, pouvant s'ajouter aux fantasmes déjà existants ou en poser les fondations.

Ce sont assurément les vêtements qu'il faut voir comme le premier niveau d'érotisme des héroïnes Disney, bien que le style du dessin, les courbes données au corps, la structure du visage et le maquillage aient déjà un effet majeur, comme en témoigne la sensualité plus grande d'Aurore, par rapport à Blanche-Neige et Cendrillon, qui ne vient pourtant pas de ses tenues, très comparables à celles de Cendrillon notamment. Cependant, ces traits, communs à Ariel, Jasmine, Pocahontas, Esméralda, Megara, Jane, Kida et Helga Sinclair, sont fortement soulignés, voire amplifiés, par l'habillement dont Aurélie Mardon a montré, en se penchant sur la socialisation relative à la lingerie, qu'il était au cœur d'un véritable apprentissage social de la

féminité et de la sensualité (Mardon, 2005). Ariel est la première à s'afficher dénudée, exception faite du court passage de *Cendrillon* qui montre le haut du dos de la jeune héroïne alors qu'elle se lave (Geronimi, Jackson et Luske, 1950 : 00:06). Sirène, elle n'est évidemment que peu vêtue. Néanmoins, comme toutes les sirènes du film, sa poitrine est couverte. Couverte, mais avec légèreté, les deux demi-coquillages utilisés en guise de soutien-gorge ne masquant que peu son jeune et fin corps de femme et le faisant de sorte que se combinent la lingerie, dont on a rappelé la charge érotique (d'un point de vue culturel), et une nudité (en l'occurrence partielle), tout aussi sensuelle dans les codes occidentaux qui associent la nudité au désir et à l'érotisme, et ce en particulier chez les femmes (Gaté, 2016), pour pousser à son paroxysme l'érotisation de ce corps qui, du reste, présente les caractéristiques essentielles du corps perçu comme idéal par l'Occident contemporain tel que l'a décrit Murphy en 1987 : beauté, propreté, minceur et jeunesse (Figure 1) (Murphy, 1987). N'allant pas de pair avec une attitude sensuelle (Ariel n'est absolument pas aguicheuse), la petite sirène est donc érotique de fait (de par son corps esthétique, dévoilé et paré), mais pas par les faits, au contraire de Jasmine qui, trois ans plus tard, combine dévoilement du corps et attitude sensuelle. En effet, s'inscrivant dans la tradition des fantasmes orientalistes, la jeune femme dévoile son corps presque autant qu'Ariel (couvrant sa poitrine d'un bandeau révélant largement son ventre mince, elle est de surcroît la première à mettre en avant son pubis en arborant un pantalon qui, quoique bouffant, est plaqué au niveau du bassin) tout en s'inscrivant, en plus, dans des codes comportementaux plus sensuels. L'érotisation, toutefois, reste retenue, même si, à la fin du film, Jasmine va jusqu'à se montrer provocante pour piéger Jafar.

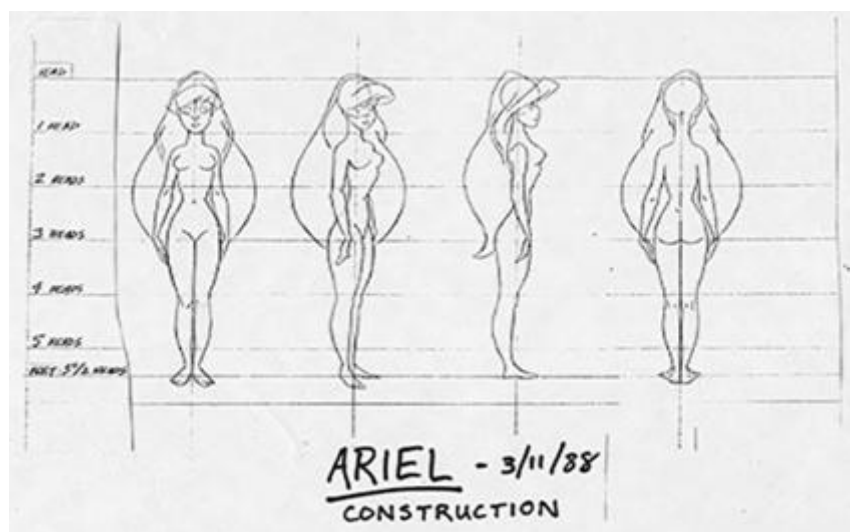


Figure 1 : Croquis préparatoires d'Ariel © Walt Disney Productions. Auteur : C. Buck.

Après Jasmine, la tenue peu couvrante de Pocahontas ne semble pas particulièrement sensuelle quoique la jeune Amérindienne dévoile ses jambes. De même, Jane, alors qu'elle se montre plus légèrement vêtue encore que celles qui l'ont précédée (exception faite d'Ariel), puisqu'elle ne porte qu'un pagne dans la dernière séquence du film, ne s'inscrit pas dans une démarche sensuelle. En revanche, en 2001, Kida rivalise avec Jasmine. Vêtue, en temps normal, d'un mince et très moulant bandeau, soulignant son ventre dénudé comme sa poitrine, et d'une courte jupe révélant

largement ses cuisses, Kida se démarque surtout des autres héroïnes disneyennes au moment où elle ôte sa jupe pour une séquence sous-marine, devenant ainsi la première femme Disney à s'afficher en bikini, vêtement à la charge érotique comparable à celle de la lingerie (Mardon, 2005), d'autant plus qu'il est en l'occurrence très échantonné (Trousdale et Wise, 2001 : 00:52 à 00:57). Malgré cet effeuillage, Kida demeure moins sensuelle qu'Helga Sinclair qui, bien que moins dévêtue, s'impose comme la seule véritable femme fatale disneyenne.

Dans l'univers Disney, trois femmes pourraient être considérées comme relevant du modèle de la femme fatale (femme ayant une beauté et un charme tels qu'aucun homme ne peut y résister et à l'effet inéluctablement funeste). La première est Esméralda. Néanmoins, la Gitane, comme bien des personnages comptés comme femmes fatales, est une femme irrésistible plus qu'une femme fatale. Ce n'est effectivement qu'aux yeux de Frollo que cette femme vertueuse a une dimension diabolique et lui seul souffrira de sa passion pour elle. De même, Megara n'est pas une véritable femme fatale. Comparable à Gilda (Vidor, 1946), elle agit contre Hercule par contrainte et décide même de se sacrifier pour lui. Pour autant, elle est, par ses déhanchés permanents et irréels, les mouvements de sa bouche, de ses immenses et fins sourcils, la mèche de cheveux qui balaye son visage ou encore sa bretelle récalcitrante, particulièrement séduisante (on retrouve chez elle tous les codes de la séduction présentés notamment par Goffman en 1977 et Baudrillard en 1979), d'où Hadès explique vouloir l'utiliser, ainsi que ses courbes, pour appâter Hercule. En revanche, Helga Sinclair, elle, est une véritable femme fatale, dans le sens où elle ne l'est pas uniquement du point de vue d'un homme qui la jugerait comme telle pour lui imputer la responsabilité de ses propres souffrances. Son charme et sa sensualité, qui rendent les hommes hagards, lui permettent, en effet, de masquer ses sombres dessins et d'accomplir ses méfaits.

Possédant une silhouette glamour et musclée, l'élégante Helga, seule « méchante » du répertoire Disney à être jeune et belle, apparaît pour la première fois dans une longue robe noire, fendue jusqu'à la hanche, moulante et particulièrement décolletée (Trousdale et Wise, 2001 : 00:07 à 00:08). Durant l'expédition qui constitue l'essentiel du film, elle porte un pantalon militaire et de hautes bottes avec un col roulé, très près du corps, qui laisse place, après l'incendie du camp (Trousdale et Wise, 2001 : 00:35), à un simple top blanc, épousant sa poitrine et découvrant largement le haut de son buste. Au-delà de ses formes et de ses tenues aux bretelles systématiquement récalcitrantes, Helga possède un visage au charme très marqué et dont absolument toutes les mimiques, tous les regards, tous les mouvements de sourcils, de bouche ou de lèvres, expriment une sensualité provocante dont nulle actrice de chair et de sang n'aurait pu faire preuve. Les mèches rebelles qui barrent son visage, la mouche qu'elle a sous l'œil gauche, ses fréquents et très accentués déhanchés parachèvent cette aventurière irrésistible qui rappelle la très séduisante Elsa Schneider, exploratrice nazie dissimulant dans un premier temps ses liens avec le Reich et usant de son charme pour piéger les héros dans *Indiana Jones et la Dernière Croisade* (Spielberg, 1989), mais la dépasse de beaucoup dans la puissance évocatrice de son charme. Comble du glamour, Helga Sinclair est la parfaite preuve d'une réelle présence d'érotisme dans les films Disney. Reprenant tous les codes occidentaux de la séduction, elle devient une sorte d'allégorie de celle-ci.

En 2002, le film *Lilo et Stitch* rompt avec le style visuel habituel des films Disney. Le choix est fait d'opter pour des dessins très arrondis cherchant à être agréables et

chaleureux (Spencer *et al.*, 2010). L'aspect sympathique de Nani, la grande-sœur et tutrice de Lilo, prime alors sur sa sensualité que l'histoire ne met pas non plus en avant. Quoique jeune, et probablement tout juste majeure, et donc s'inscrivant dans la lignée de ces héroïnes nubiles composant notre corpus, elle s'approche alors d'une figure maternelle asexuée, invitant à considérer qu'il existe probablement un impératif social exigeant à qui possède un rôle maternel de se mettre à distance de l'érotisme et de la séduction (sans nécessairement s'en détacher pleinement pour autant : Nani est courtisée par un jeune collègue, mais ne peut que difficilement répondre favorablement à ses avances, précisément du fait de son rôle de tutrice). Pourtant, son corps est beaucoup dévoilé par ses différentes tenues légères et le bikini qu'elle porte dans beaucoup de scènes. Son ventre, toujours découvert, se distingue fortement de ceux d'Ariel, Jasmine et Kida qui l'affichaient également nu. Sans être épais, il possède un trait légèrement rond qui l'éloigne du modèle d'extrême minceur que les héroïnes disneyennes incarnent toutes, parfois dans des proportions irréelles. L'irréalité de la silhouette de Nani, mise en avant par ses animateurs, est toutefois tout aussi grande que celle de Megara, héroïne la plus mince du répertoire, mais pour des raisons différentes puisque cette fois les jambes sont massives, de même que les bras (Spencer *et al.*, 2010). La comparaison des croquis préparatoires d'Ariel (Figure 1) et de Nani (Figure 2) fait ressortir de façon très nette la spécificité de la jeune Hawaïenne par rapport aux autres jeunes protagonistes disneyennes (qui s'inscrivent dans une même orientation qu'Ariel).

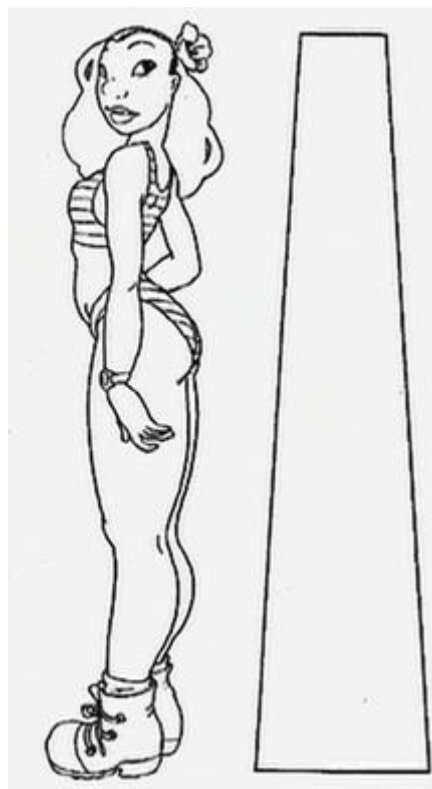


Figure 2 : Croquis préparatoires de Nani © Walt Disney Productions. Auteur : S. Sainte-Foi.

Après Helga Sinclair, l'érotisme s'est fait plus discret dans les productions disneyennes, y compris donc dans le cas de Nani. Une séquence de *La Reine des Neiges* marque le retour d'une sexualisation qui reste néanmoins beaucoup plus

tendue que celles précédemment observées : lorsqu'elle s'enfuit dans la montagne (Buck et Lee, 2013 : 00:29 à 00:33), la Reine Elsa laisse s'exprimer ses pouvoirs en érigeant un palais de glace et en métamorphosant son apparence. C'est l'occasion pour elle de libérer sa sensualité : elle relâche ses cheveux, ses nouveaux vêtements se plaquent à son corps qu'ils découvrent davantage, son pubis se dessine sous sa robe et surtout sa démarche et ses mimiques se teintent d'un érotisme qui pourrait sembler l'inscrire dans une démarche de séduction. Il est possible de voir cette scène comme une métaphore. Elsa en effet s'effraye de la force mystérieuse qui grandit en elle et préfère la laisser s'exalter loin de tous. Une force qui pourrait, par la charge érotique du passage, être assimilée à la sexualisation qui ouvre l'âge adulte. Le palais de glace symboliserait alors le renfermement défensif résultant de ces mutations et pourrait être rapproché du sommeil d'Aurore tel qu'analysé par Bruno Bettelheim (1976). Néanmoins, ces éléments restent peu explicites et, par la suite, la Reine Elsa ne conserve pas cette charge érotique soudainement apparue et le film reste plutôt distant de la thématique sexuelle.

Conclusion

Omniprésent et influent, le répertoire disneyen, acteur incontournable de la socialisation par le support artistique, intègre à l'imagerie collective un idéal féminin qui, inévitablement, a des conséquences sur les normes et valeurs des individus récepteurs, notamment en matière de fantasmes sexuels. Malgré une incontestable variété, les modèles disneyens présentent une certaine homogénéité qui peut être considérée comme formant l'idéal féminin de ce répertoire, l'arête en constituant le cœur inchangeable. Le cinéma étant fruit et racine des représentations sociales, cet idéal nous dit quelque chose de la société occidentale contemporaine qui, malgré quelques variations telles que l'ouverture à une certaine diversité ethnique observable dans les productions des studios Disney à partir des années 1990, porte un modèle féminin, invariable depuis un siècle, inscrit dans le culte rendu à la jeunesse, caractérisé par sa beauté, sa minceur et la longueur de ses cheveux, mû par le désir de liberté (si emblématique de la culture des Lumières, et de la culture américaine), la douceur morale (conforme à la logique féminisant le *care*) et la communion avec la nature (renforçant cet idéal de douceur). L'érotisation, parfois assez marquée, des héroïnes disneyennes, parce qu'elle s'effectue dans le cadre d'une idéalisation, norme le degré de sensualité socialement admis et valorisé tout autant qu'elle traduit les normes en place. Les studios Disney se font donc acteur de la transmission de la norme à désirer, mais aussi de la norme à laquelle se conformer pour être désirable.

Notes de fin

[1] Ainsi, par exemple, *L'adolescente et le cinéma – De Lolita à Twilight* (Paris et Dupont, 2013), riche ouvrage s'intéressant au contenu cinématographique, ne compte que quatre sociologues et un anthropologue sur les vingt auteurs l'ayant rédigé.

[2] Les analyses présentées dans cet article sont le fruit d'un travail plus large mené entre 2012 et 2014 (Leroy, 2014). Les travaux abordant la question des modèles disneyens sont moins rares depuis car ce support intéresse les études *queer* qui sont parmi les rares courants de la recherche en sciences humaines à mobiliser les *cultural studies* dans leurs publications (Cervulle et Quemener, 2015 ; Djavadzadeh, 2016 ; Massei, 2017) ou dans leurs communications (Dehgan, 2015).

[3] Une enquête quantitative que nous avons menée en 2014 permettait de constater que la plus ancienne des réalisations Disney avait été vue par autant d'enfants que la plus récente.

[4] Helga Sinclair est envisagée, pendant presque tout le film, comme idéale et présente, de ce fait, toutes les caractéristiques associées à une femme idéale (ce qui permet de duper le spectateur) tout en les portant (et transmettant potentiellement) puisque la rupture d'intelligibilité qui s'opère pour le spectateur lorsqu'il comprend qui elle est véritablement ne peut effacer complètement ce qu'elle a incarné.

[5] Le cinéma, nous l'avons vu, tend à mettre en scène des femmes érotisées. Celles-ci sont habituellement jeunes, et souvent tout juste nubiles, la désirabilité étant culturellement vue comme s'amenuisant à mesure que passe le temps (Rennes, 2016).

[6] A ce sujet, il n'est sans doute pas inutile de rappeler les paradoxes qui peuvent exister dans les législations comme dans les représentations : en France, l'âge nubile des femmes a été aligné sur celui des hommes en 2006 et est passé de 15 à 18 ans ; toutefois la vulnérabilité n'est reconnue par le juge que pour les mineurs de 15 ans (Verdrager, 2013 ; Rennes, 2016). Du côté des représentations, l'érotisation des jeunes femmes, voire des jeunes filles est courante dans l'art (Birraux, 2004 ; Paris et Dupont, 2013 ; Leroy, 2015).

[7] L'ouvrage de Pascale Molinier *Le travail du care* (2013) propose une approche assez complète de cette notion de *care* aux usages parfois militants.

[8] A titre d'exemples, citons *Duel au soleil* (Vidor, 1946), ou encore *Le Salaire de la peur* (Clouzot, 1953).

Bibliographie

Andrault Jean-Michel (1978). « La distribution des films Disney en France ». *La Revue du Cinéma*, n°334 : 45.

Bancroft Tony, **Cook** Barry (réa.) (1998). *Mulan* [DVD]. Studios Disney, 84 minutes.

Barbier Pascal *et al.* (2016). « Vêtement ». Dans, Rennes J. (dir.). *Encyclopédie critique du genre – Corps, sexualité, rapports sociaux*. Paris : La Découverte : 659-669.

Baudrillard Jean (1979). *De la séduction*. Paris : Ed. Galilée.

Béjin André (2004). « Fantasmies (sociologie des) ». Dans, Brenot P. (dir.). *Dictionnaire de la sexualité humaine*. Le Bouscat : L'Esprit du Temps.

Bettelheim Bruno (1976). *Psychanalyse des contes de fées*. Trad. de l'anglais par Théo Carlier (1999). Paris : Pocket.

Birraux Annie (2004). *Le corps adolescent*. Paris : Bayard.

Bozon Michel, **Giami** Alain (1999). « Les scripts sexuels ou la mise en forme du désir – Présentation de l'article de John Gagnon ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°128 : 68-72.

Bozon Michel (2001). « Orientations intimes et constructions de soi – Pluralité et divergences dans les expressions de la sexualité ». *Sociétés contemporaines*, n°41-42 : 11-40.

Bozon Michel (2009). *Sociologie de la sexualité*. Paris : Armand Colin.

Broussard Michel, **Doopffer** Marie (1978). « L'enfant, le cinéma : approche psychologique ». *La Revue du Cinéma*, n°328.

Buck Chris (1989). *Croquis préparatoires d'Ariel*. Dans, Clements R., Musker J. (réa.). *La Petite Sirène* [DVD]. Studios Disney, 83 minutes.

Buck Chris, **Lima** Kevin (réa.) (1999). *Tarzan* [DVD]. Studios Disney, 88 minutes.

Buck Chris, **Lee** Jennifer (réa.) (2013). *La Reine des Neiges* [DVD]. Studios Disney, 102 minutes.

Canemaker John, **Disney** Roy, **Disney** Walter (com.) (2001). Commentaires audio. Dans, Hand D. (réa.) (1937). *Blanche-Neige et les Sept Nains* [DVD]. Studios Disney, 83 minutes.

Carof Solenn (2016). « Poids ». Dans, Rennes J. (dir.). *Encyclopédie critique du genre – Corps, sexualité, rapports sociaux*. Paris : La Découverte : 470-478.

Cervulle Maxime, **Quemener** Nelly (2015). *Cultural Studies – Théories et méthodes*. Paris : Armand Colin.

Clements Ron, **Musker** John (réa.) (1989). *La Petite Sirène* [DVD]. Studios Disney, 83 minutes.

Clements Ron, **Musker** John (réa.) (1992). *Aladdin* [DVD]. Studios Disney, 87 minutes.

Clements Ron, **Musker** John (réa.) (1997). *Hercule* [DVD]. Studios Disney, 89 minutes.

Clements Ron, **Musker** John (réa.) (2009). *La Princesse et la Grenouille* [DVD]. Studios Disney, 97 minutes.

Clouzot Henri-Georges (réa.) (1953). *Le Salaire de la peur* [DVD]. Vera Films, 141 minutes.

DeBlois Dean, **Sanders** Chris (réa.) (2002). *Lilo et Stitch* [DVD]. Studios Disney, 85 minutes.

Dehgan Lauren (2015). « Un état des lieux des représentations liées au genre dans la production animée orientée jeunesse (2010-2015) ». Les ateliers du genre de l'UCBN (Maison de la Recherche en Sciences Humaines de Caen, Mercredi 30 septembre 2015). *Genre et production audiovisuelles*.

Djavadzadeh Keivan (2016). « Culture populaire ». Dans, Rennes J. (dir.). *Encyclopédie critique du genre – Corps, sexualité, rapports sociaux*. Paris : La Découverte : 183-191.

Dubar Claude (2015). *La socialisation – Construction des identités sociales et professionnelles*. Paris : Armand Colin.

Ethis Emmanuel (2009). *Sociologie du cinéma et de ses publics*. Paris : Armand Colin (coll. Domaines et approches).

Gabriel Mike, **Goldberg** Eric (réa.) (1995). *Pocahontas : Une légende indienne* [DVD]. Studios Disney, 81 minutes.

Gagnon John (1973 et 2004). *Les scripts de la sexualité – Essais sur les origines culturelles du désir*. Trad. De l'anglais par Marie-Hélène Bourcier et Alain Giami (2008). Paris : Payot.

Gagnon John (1999). « Les usages explicites et implicites de la perspective des scripts dans les recherches sur la sexualité ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°128 : 73-78.

Gaté Juliette (2016). « Nudité ». Dans, Rennes J. (dir.). *Encyclopédie critique du genre – Corps, sexualité, rapports sociaux*. Paris : La Découverte : 409-417.

Geronimi Clyde, **Jackson** Wilfred, **Luske** Hamilton (réa.) (1950). *Cendrillon* [DVD]. Studios Disney, 74 minutes.

Geronimi Clyde (réa.) (1959). *La Belle au Bois Dormant* [DVD]. Studios Disney, 75 minutes.

Geronimi Clyde, **Reitherman** Wolfgang, **Luske** Hamilton (réa.) (1961). *Les 101 Dalmatiens* [DVD]. Studios Disney, 79 minutes.

Ghigi Rossella (2016). « Beauté ». Dans, Rennes J. (dir.). *Encyclopédie critique du genre – Corps, sexualité, rapports sociaux*. Paris : La Découverte : 77-86.

Goffman Erving (1977). « La ritualisation de la féminité ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°14 : 34-50.

Greno Nathan, **Howard** Byron (réa.) (2010). *Raiponce* [DVD]. Studios Disney, 100 minutes.

Hand David (réa.) (1937). *Blanche-Neige et les Sept Nains* [DVD]. Studios Disney, 83 minutes.

Jacquin Philippe (2012). « Etaient-ils les premiers écologistes ? ». *L'Histoire (Les Collections)*, n°54 : 20-21. Paris : Sophia Publications

Leroy Alexander María (2014). *Fantasme sexuel – Social par nature*. Université de Caen Basse-Normandie.

Leroy Alexander María (2015). « Lolita ou le concept de l'adolescente fatale ». *RITA*, n°8, 17 juin 2015. [URL : <http://www.revue-rita.com/dossier8/lolita-ou-le-concept-de-l-adolescente-fatale.html>. Consulté le 13 février 2019].

Mardon Aurélia (2005). « 'Comment la parure vient aux jeunes filles' – Socialisation corporelle et lingerie ». Dans, Le Gall D. (dir.) *Genres de vie et intimités – Chroniques d'une autre France*. Paris : L'Harmattan (coll. Sociologies et Environnement) : 221-235.

Mary Bertrand (2004). *Walt Disney et nous – Plaidoyer pour un mal-aimé*. Paris : Calmann-Lévy

Massei Simon (2017). « L'esquisse du genre ». *Genre, sexualité & société*, n°17, 01 juin 2017. [URL : <http://journals.openedition.org/gss/4015>. Consulté le 10 février 2019].

Mattelart Michèle (1978). « Disney chez les Gallo-Ricains ». *La Revue du Cinéma*, n°334 : 34-43.

Molinier Pascale (2013). *Le travail du care*. Paris : La Dispute.

Monteil Lucas (2016). « Scripts sexuels ». Dans, Rennes J. (dir.) *Encyclopédie critique du genre – Corps, sexualité, rapports sociaux*. Paris : La Découverte : 584-595.

Murphy Robert (1987). *Vivre à corps perdu – Le témoignage et le combat d'un anthropologue paralysé*. Trad. De l'anglais par Paul Alexandre (1993). Paris : Presses Pocket.

Paris Hugues, **Dupont** Sébastien (dir.) (2013). *L'adolescente et le cinéma – De Lolita à Twilight*. Toulouse : Ed. Erès.

Poulin Richard (2013). « Pornographisation : Adocentrisme, juvénilisation des femmes et adultisation des filles ». Dans, Paris H., Dupont S. (dir.) *L'adolescente et le cinéma – De Lolita à Twilight*. Toulouse : Ed. Erès : 145-162.

Reitherman Wolfgang (réa.) (1973). *Robin des Bois* [DVD]. Studios Disney, 83 minutes.

Rennes Juliette (dir.) (2016). *Encyclopédie critique du genre – Corps, sexualité, rapports sociaux*. Paris : La Découverte.

Rennes Juliette (2016). « Âge ». Dans, Rennes J. (dir.) *Encyclopédie critique du genre – Corps, sexualité, rapports sociaux*. Paris : La Découverte : 42-53.

Sainte-Foi Stéphane (2002). *Croquis préparatoires de Nani*. Dans, DeBlois D., Sanders C. (réa.). *Lilo et Stitch* [DVD]. Studios Disney, 85 minutes.

Spencer Clark *et al.* (com.) (2010). « Le graphisme de *Lilo & Stitch* ». Dans, DeBlois D., Sanders C. (réa.) (2002). *Lilo et Stitch* [DVD]. Studios Disney, 85 minutes : Bonus.

Spielberg Steven (réa.) (1989). *Indiana Jones et la Dernière Croisade* [DVD]. Lucasfilm, 127 minutes.

Trousdale Gary, **Wise** Kirk (réa.) (1991). *La Belle et la Bête* [DVD]. Studios Disney, 87 minutes.

Trousdale Gary, **Wise** Kirk (réa.) (1996). *Le Bossu de Notre-Dame* [DVD]. Studios Disney, 87 minutes.

Trousdale Gary, **Wise** Kirk (réa.) (2001). *Atlantide, l'empire perdu* [DVD]. Studios Disney, 91 minutes.

Verdrager Pierre (2013). *L'enfant interdit – Comment la pédophilie est devenue scandaleuse*. Paris : Armand Colin (coll. Individu et société).

Vidor Charles (réa.) (1946). *Gilda* [DVD]. Columbia Pictures, 110 minutes.

Vidor King (réa.) (1946). *Duel au soleil* [DVD]. The Selznick Studio, 129 minutes.

Zapperi Giovanna (2016). « Regard et culture visuelle ». Dans, Rennes J. (dir.). *Encyclopédie critique du genre – Corps, sexualité, rapports sociaux*. Paris : La Découverte : 549-558.

Pour citer cet article

Alexander María Leroy, « Les femmes désirables dans le répertoire Disney », *RITA* [en ligne], N°12 : septembre 2019, mis en ligne le 12 septembre 2019. Disponible en ligne: <http://revue-rita.com/dossier-12/les-femmes-desirables-dans-le-repertoire-disney-alexander-maria-leroy.html>