Sorcières, Marâtres, Tyrans : Personnages de méchantes dans les longs-métrages d'animation Disney 1937-1989, ou l'incursion en dystopie masculiniste

Witches, stepmothers, tyrants: Evil female characters in Disney feature films 1937-1989, or the incursion into masculinist dystopia

Ariane Temkine

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cel/10212>

DOI : 10.4000/cel.10212

ISSN : 2262-208X

Éditeur

École du Louvre

Référence électronique

Ariane Temkine, « Sorcières, Marâtres, Tyrans : Personnages de méchantes dans les longs-métrages d'animation Disney 1937-1989, ou l'incursion en dystopie masculiniste », *Les Cahiers de l'École du Louvre* [En ligne], 15 | 2020, mis en ligne le 03 novembre 2020, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/cel/10212> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cel.10212>

Ce document a été généré automatiquement le 10 décembre 2020.

Les *Cahiers de l'École du Louvre* sont mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Sorcières, Marâtres, Tyrans : Personnages de méchantes dans les longs-métrages d'animation Disney 1937-1989, ou l'incursion en dystopie masculiniste

*Witches, stepmothers, tyrants: Evil female characters in Disney feature films
1937-1989, or the incursion into masculinist dystopia*

Ariane Temkine

- ¹ La violence est couramment définie comme l'usage de la force pour contraindre physiquement ou psychiquement une personne ou un groupe humain¹. Tout récemment l'ouvrage *Penser la violence des femmes* (Cardi Pruvost, 2012) a mobilisé le concept de genre, pour comprendre deux choses distinctes et pourtant imbriquées : la vulnérabilité de certains sujets face à la violence, ainsi que la capacité à exercer de la violence. De nombreux biais, tels que le genre, la race, la classe sociale mais aussi l'âge rendent difficilement perceptible la violence de certains groupes sociaux, quand d'autres sont au contraire saturés des marqueurs de violence. Coline Cardi et Geneviève Pruvost choisissent de se concentrer sur le facteur du genre pour penser l'accès et l'exposition asymétrique à la violence, en insistant sur la « sexuation implicite » du phénomène. Le système de bi catégorisation du genre trouve tout naturellement à s'incarner dans le schéma d'agresseur masculin et de victime féminine dès qu'il est question de violence. Un schéma si ancré qu'il rend nécessaire par contrecoup, la recherche et l'étude de la violence perpétrée par les femmes elles-mêmes, pour qu'à la violence subie par les femmes, ne se surimpose pas celle, symbolique et épistémologique, d'effacement de leurs résistances. Cette piste de recherche ne se substitue pas, mais vient au contraire compléter les connaissances sur le fonctionnement des violences patriarcales.

- 2 Si un pan de la recherche féministe s'est consacré à la compréhension des mécanismes d'enfouissement des violences subies par les femmes, de leur minorisation et relégation à la sphère domestique, un autre axe cherche à mettre en lumière les cas de violences féminines et/ou de violence féministe. Renversant l'image de femmes toujours victimes, cette autre approche examine les cas historiques de révoltes de femmes, ainsi que les représentations de violence des femmes.
- 3 Pour autant, si ces représentations existent, elles demandent un regard précautionneux avant de célébrer leur caractère subversif. Puisque l'existence, en marge des représentations hégémoniques, d'un type d'images ou de récits transgressant le schéma de bi catégorisation genré de la violence, ne se rattache pas nécessairement à un projet de subversion de la norme mais peut au contraire contribuer à la solidifier.
- 4 Les théories féministes de l'art² nous incitent à regarder au-delà de la surface de l'œuvre et à l'embrasser d'un regard périphérique en inscrivant les modes et les contextes de sa production, ainsi que le paysage socioculturel environnant, au programme de son étude. Pour élargir la compréhension de l'ambivalence des représentations de femmes violentes, je propose de revenir sur une imagerie particulière, développée dans les longs-métrages d'animation des studios Disney entre 1937 et 1989. Contrairement à leur réputation « d'innocence » (Giroux, 2001) les films des studios Disney crépitent d'une violence qui offre une large place aux femmes.
- 5 L'organisation du travail du célèbre studio d'animation, caractérisée par son racisme et son sexisme³, oblige à questionner d'un point de vue féministe la finalité émancipatrice de ces représentations de femmes violentes. Si la notoriété des studios se mesure à l'aune de leur capacité à promouvoir un idéal de famille hétérosexuelle blanche et bourgeoise, quel projet peut servir leurs productions d'images de femmes violentes ?
- 6 Je chercherai à questionner cette ambivalence de la violence des femmes dans le cinéma d'animation Disney selon le principe « d'image-écran » élaboré par Linda Williams, historienne féministe du cinéma états-unien, dans son ouvrage *Screening Sex* :
 « (...) il convient d'insister sur la double signification de l'expression "mettre à l'écran", indiquant à la fois dévoilement et occultation. Mettre à l'écran, c'est révéler sur un écran, mais aussi occulter, protéger, "faire écran"⁴. »
- 7 Fort de cette observation de Linda Williams, il nous faudra articuler à ces images de femmes violentes ce qu'elles dénotent autant que ce qu'elles occultent. Une première partie sera consacrée à la localisation de la violence dans le corpus Disney par l'analyse des schémas narratifs. Les deux parties suivantes s'attacheront à décortiquer le fonctionnement des images de méchantes, tantôt révélatrices, tantôt obstructives.

Localisation de la violence

- 8 Les studios Disney, entre leur premier long-métrage d'animation, *Blanche-Neige*, sorti en 1937 et *La Petite Sirène*, sorti en 1989, réalisent vingt-cinq de leurs « classiques d'animations ». Je n'ai retenu que vingt films, en laissant de côté les réalisations des années de guerre⁵.
- 9 La trame narrative de l'ensemble des films retenus est tirée d'œuvres préexistantes, contes de littérature européenne (Perrault, Grimm, Andersen) ou bien œuvres d'une littérature jeunesse débutante au tournant du siècle (Dickens, Collodi, Kipling, Smith). Ces œuvres suivent des schémas narratifs simples, voire manichéens, qui confortent le

goût du directeur des studios, Walt Disney, pour des histoires sans équivoque du point de vue moral. L'orthodoxie du directeur va jusqu'à lui faire annuler la production de certains projets, comme *Chanteclerc*, dont le héros, un voleur, était à son avis trop ambigu sur le plan moral. Bien que destinées aux enfants, ces œuvres sont emplies de violence et la violence de genre y est omniprésente. Les films Disney s'inscrivent bien dans une histoire culturelle elle-même structurée par des représentations sexistes. Pourtant, comme le souligne Jack Zipes⁶, il est difficile de statuer sur la nature intrinsèquement misogyne ou non de la littérature folklorique européenne préexistante, puisque le passage de l'oral à l'écrit n'a sans doute fait qu'entériner un processus de réécriture misogyne d'une littérature orale où les figures féminines positives (fées marraines, mères) sont transformées en antagonistes (sorcières, marâtres). Pour Jack Zipes, le passage à l'écrit des contes, en plus de modifier la partition des rôles de genre, opère aussi comme une confiscation par les couches lettrées et bourgeoises, d'une culture orale et paysanne. Il avance que l'adaptation sous forme de film d'animation voulue par les studios Disney permet un retour de cette littérature originellement populaire à un public élargi.

- 10 Dans ces histoires, la violence, qui prend souvent la forme d'une tentative de meurtre ou d'enlèvement, fait irruption par le truchement d'un personnage : le méchant ou la méchante. Celui-ci est âgé, puissant et cherche à nuire à une jeune et innocente victime, qui se confond généralement avec le personnage principal. L'irruption de la violence permet aux studios Disney de polariser les valeurs du vice ou de la vertu, en les incarnant dans des personnages ennemis (héros/méchants).
- 11 La persécution subie débouche parfois sur une rébellion ou sur une riposte de la victime et donne à voir ce que j'appellerai par convention la « violence juste ». Je m'appuierai dans cette première partie sur l'analyse sérielle du schéma narratif des vingt films d'animation retenus de mon corpus pour comprendre ce que la violence dit des rapports de genre dans l'univers Disney. L'analyse de la violence se noue ici dans l'axe formé entre le méchant ou la méchante et sa victime. Les autres formes de violence (politique, économique, coloniale, religieuse, etc.) sont rarement évoquées par les studios Disney, qui préfèrent une peinture interpersonnelle.

Une apparente parité

- 12 Afin de mener une étude sérielle j'ai recensé dans le tableau suivant les principaux personnages de méchants des films, soit les méchant(e)s décidant de l'action (et non ceux qui les secondent) ainsi que les personnages de victimes. Les victimes se confondant souvent avec le héros ou l'héroïne du film, ils ne sont distingués que lorsque nécessaire. Certains films dérogent à la règle du méchant principal et adoptent des méchants multiples ou parfois seulement une série d'antagonistes. Les personnages en gras représentent les personnages féminins.
>

Fig. 1

Titre	Année	Héros/héroïne/ cible	Méchante/Méchant	Réalisateurs

<i>Blanche-Neige</i>	1937	Blanche-Neige	La Reine-Sorcière	Hand, Cottrel, Jackson, Morey, Pearce, Sharpensteen
<i>Pinocchio</i>	1940	Pinocchio	Gédéon et Grand Coquin / Stromboli / Le Cocher / Monstro	Sharpensteen, Luske
<i>Dumbo</i>	1941	Dumbo	Antagonistes : Les Éléphantes	Sharpensteen, Luske
<i>Bambi</i>	1942	Bambi Cible : Mère de Bambi	Le chasseur (hors-champ)	Hand
<i>Cendrillon</i>	1950	Cendrillon	Lady Tremaine	Geronimi, Jackson, Luske
<i>Alice au Pays des Merveilles</i>	1951	Alice	La Reine des Cœurs	Geronimi, Jackson, Luske
<i>Peter Pan</i>	1953	Peter Pan, Wendy	Capitaine Crochet et Fée Clochette (rédemption)	Geronimi, Jackson, Luske, Kinney
<i>La Belle et le Clochard</i>	1955	Le Clochard Cible : La Belle	Antagonistes : fourrière, Tante Sarah , le Rat	Geronimi, Jackson, Luske
<i>La Belle au Bois Dormant</i>	1959	Aurore	Maléfique	Clark, Geronimi, Larson, Reitherman
<i>Les 101 Dalmatiens</i>	1961	Les dalmatiens (mixte)	Cruella D'Enfer	Geronimi, Luske, Reitherman
<i>Merlin l'Enchanteur</i>	1963	Merlin Cible : Moustique	Antagonistes : Sir Kay, Madame Mim	Reitherman
<i>Le Livre de la Jungle</i>	1967	Mowgli	Shere Kahn	Reitherman
<i>Les Aristochats</i>	1970	Thomas O'Malley Cible : Duchesse et chatons (mixte)	Edgard	Reitherman
<i>Robin des Bois</i>	1973	Robin	Prince Jean	Reitherman
<i>Les Aventures de Bernard et Bianca</i>	1977	Bianca et Bernard Cible : Penny	Médusa	Reitherman, Stevens, Lounsbury
<i>Rox et Rouky</i>	1981	Rox	Amos Slade	Berman, Rich, Stevens

<i>Taram et le Chaudron Magique</i>	1985	Taram	Le Seigneur des Ténèbres	Rich, Berman
<i>Basil, détective privé</i>	1986	Basil Cible : Mr Flaversham	Ratigan	Clements, Mattinson, Michener, Musker
<i>Oliver et Compagnie</i>	1988	Oliver	Skyes	Scribner
<i>La Petite Sirène</i>	1989	Ariel	Ursula	Clements, Musker

Tableau des couples Héros/Méchants dans les films animés Disney (1937-1989), réalisé par l'auteur en 2020.

© Ariane Temkine

- 13 Sur vingt de ces longs-métrages d'animation produits entre 1937 et 1989, onze films présentent des personnages de femmes dans le rôle de la méchante principale, et onze des personnages d'hommes comme méchant principal. Le cas de la Fée Clochette, bien qu'ambigu, m'intéresse ici du fait de sa haine spécifique du personnage de Wendy, qui la fait collaborer avec le Capitaine Crochet.
- 14 Un premier regard sur le corpus permet de constater une forme de parité entre personnages de méchants et personnages de méchantes et témoigne donc d'une apparente égalité dans l'accès à la violence.
- 15 Ce constat se doit d'être contrasté tout d'abord par le facteur du temps. Les premiers personnages de méchants des studios sont en grande majorité des femmes. Entre 1937 et 1963, les studios accouchent de neuf des onze personnages évoqués précédemment, dont certaines de leurs méchantes les plus emblématiques. Au contraire, les vingt-cinq années suivantes ne voient la création que de deux personnages de méchantes : Madame Médusa (*Les Aventures de Bernard et Bianca*, Lounsbery, Reitherman, 1977) et Ursula (*La Petite Sirène*, Ashman et al., 1989), tendance illustrant une diminution générale des personnages féminins dans les films d'animation Disney.
- 16 Entre 1964 et jusqu'en 1989, les personnages féminins n'occupent guère plus les rôles principaux et se trouvent relégués à des rôles subalternes, au point de disparaître presque complètement, comme dans *Le Livre de la Jungle* (Reitherman, 1967) ou *Merlin L'Enchanteur* (Reitherman, 1963). La disparition des personnages de méchantes semble moins révélatrice d'une prise de conscience tardive de la misogynie avec laquelle les studios ont constamment recours aux femmes pour incarner le mal, que d'un désintérêt machiste pour les personnages féminins en général, qui s'accroît lors la direction de Wolfgang Reitherman (1961-1980), qui succède à Walt Disney peu avant sa mort en 1966.
- 17 La parité des rôles de méchants et de méchantes pourrait faire croire à une égalité des personnages masculins et féminins face à la violence. De nombreux critères pourraient tempérer cette donnée, tels que par exemple les différences existant entre les personnages de méchantes et de méchants dans leurs films respectifs, mais en raison de sa complexité cette comparaison n'aura pas sa place dans cet article. Cependant, on peut tout de même mettre en avant que les méchants des films étudiés se distinguent

aisément par leur masculinité⁷ : certains méchants masculins incarnent la masculinité hégémonique, d'autres sont efféminés. Les deux types coexistent sur l'ensemble de la période, les méchants « masculins » sont le chasseur de *Bambi* (Hand, 1942), Sir Kay (*Robin des Bois*, Reitherman, 1973), Amos Slade (*Rox et Rouky*, Berman, Rich Stevens, 1981), Skyes (*Oliver et Compagnie*, Scribner, 1988). Chasseurs (le chasseur, Amos Slade), chevalier (Sir Kay), ou homme d'affaire véreux (Skyes), ces méchants occupent des fonctions traditionnellement masculines. Les méchants efféminés dérogent quant à eux aux normes de la masculinité hégémonique, que ce soit dans leurs caractéristiques physiques, leurs costumes et accessoires, leurs occupations, leurs postures ou leurs voix ainsi que l'ont démontré Li-Vollmer et LaPointe⁸. Gédéon et Grand Coquin ainsi que Stromboli dans *Pinocchio* (Sharpensteen, Luske, 1941), le Capitaine Crochet (*Peter Pan*, Geronimi et al., 1953), Shere Kahn (*Le Livre de la Jungle*, Reitherman 1967), le Prince Jean (*Robin des Bois*, Reitherman, 1973), Ratigan (*Basil, détective privé*, Clements et al. 1986) démontrent tous des marques d'efféminement. Seul Edgard (*Les Aristochats*, Reitherman, 1970) et le Seigneur des Ténèbres (*Taram et le Chaudron Magique*, Rich, Berman, 1985) semblent échapper à ces catégories, le Seigneur des Ténèbres parce qu'en tant que créature fantastique il n'entre pas dans cette typologie des masculinités, Edgard incarnant quant à lui une forme de masculinité subordonnée due à son statut social (domestique), plutôt qu'à son genre. Le temps de présence à l'écran des méchants « masculins » est généralement court, inférieur voire inexistant comparé à celui des méchantes ou des méchants efféminés ; le chasseur dans *Bambi* est symptomatiquement hors-champ. Seuls les méchants « efféminés » ont des temps de présence importants à l'écran, et « font spectacle » à l'écran comme leurs homologues féminins. Ainsi les méchants masculins n'ont par exemple jamais de chanson, alors que Gédéon et Grand Coquin, Le Capitaine Crochet ou Ratigan ont de longues scènes chantées et dansées où ils se révèlent être des virtuoses de la mise en scène d'eux-mêmes. Ainsi à l'intérieur même du groupe des méchants, les qualités féminines d'un méchant vont de pair avec une exhibition de leur violence, quand celles des méchants masculins sont renvoyées hors-champ ou aux marges du récit (Sir Kay et Skyes sont des personnages mineurs). L'analyse des victimes et de l'expérience de la violence viendra contraster encore l'apparente parité.

Les cibles et les proies

- 18 Filles et garçons sont également attaqués par les méchants. Sur vingt films, on dénombre deux proies « mixtes » au niveau du genre (les chiots Dalmatiens et les Aristochats) neuf filles et dix garçons. Cependant les capacités de résistance des victimes face à la violence opèrent rapidement une distinction. Lorsque les personnages féminins sont en danger, ils se révèlent incapables de se sortir eux-mêmes du danger et sont toujours sauvés par des tiers masculins, à la seule exception de Penny, sauvée par le duo mixte Bianca et Bernard (*Les Aventures de Bernard et Bianca*, 1977), où Bianca se révèle plus héroïque que Bernard à maints égards. Ainsi, au niveau narratif, le genre opère comme un facteur segmentant deux catégories, héros masculins et proies féminines. L'expérience de la violence révèle les capacités guerrières du personnage masculin, ainsi transformé en héros, et agent de l'histoire. Dans le cas des personnages féminins, ils demeurent victimes et font stagner le récit, conformément aux conventions cinématographiques d'un genre dominé alors par le « regard masculin » théorisé par Laura Mulvey (*male gaze*, 1975). Si sur la fin de la

période les proies telles Penny la malheureuse orpheline des *Aventures de Bernard et Bianca* (1977), Olivia Flaversham, (*Basil détective privé*, 1988), ou Ariel (*La Petite Sirène*, 1989) manifestent davantage de capacité de résistance et tentent d'échapper à leur condition, leur tentative de révolte se solde toujours par un échec ; Penny s'enfuit, mais elle est systématiquement rattrapée par Snoops, Olivia qui prend une part active au sauvetage de son père finit tout de même par être capturée par Ratigan, Ariel est supplantée par Vanessa, le double humain d'Ursula.

- 19 En cinquante-six ans, aucun personnage féminin d'importance n'est mis en position d'exercer une « violence juste », au contraire des personnages masculins habilités à se défendre ainsi qu'à défendre les autres.
- 20 En dehors des méchantes et des proies, il existe de rares personnages féminins exerçant une violence juste selon les termes du studio : Madame Dumbo (*Dumbo*, Sharpsteen, Jackson, 1941), l'écureuil femelle (*Merlin l'Enchanteur*, 1963) et enfin Lady Kluck (*Robin des Bois*, 1973). Cependant ces personnages s'avèrent d'importance mineure et ils sont tous anthropomorphisés⁹. L'écureuil est d'ailleurs un personnage peu anthropomorphisé, comme en témoigne son absence de nom, et son incapacité à s'exprimer en langage humain. La riposte de Madame Dumbo, de Lady Kluck et de l'écureuil ne concerne jamais une violence qu'elles subiraient elles-mêmes. Elles agissent pour protéger leurs proches ou des personnages dont elles ont la charge. La mère de Dumbo défend son fils des moqueries de garçonnets en visite au zoo, Lady Kluck couvre Lady Marianne, l'écureuil sauve Moustique, momentanément métamorphosé en écureuil, des griffes d'un loup. Le temps occupé par leur riposte à l'écran ne dépasse jamais la dizaine de secondes quand les combats du héros contre les forces du mal occupent généralement plusieurs minutes¹⁰. Aucun personnage féminin n'est donc montré en position de se défendre lui-même entre 1937 et 1989.
- 21 Loin d'être opératrice d'une quelconque parité, la violence révèle finalement la structuration très sexiste du corpus Disney. Les possibilités des personnages féminins face à la violence sont restreintes en comparaison de celles allouées aux personnages masculins, seuls aptes à démontrer un exercice juste de la violence et donc un contrôle de leur pouvoir. Après avoir établi la disparité des personnages face à la violence, je vais concentrer mon analyse sur les méchantes, les seuls personnages féminins substantiels représentés exerçant de la violence.

Violence des méchantes : une représentation des femmes de pouvoir

- 22 L'analyse sérielle des vingt films d'animation retenus a permis d'établir une relation d'équivalence entre violence et rôle de la méchante dans le cas des personnages féminins, puisque les trois personnages féminins à faire usage de « violence juste » sont relégués à des rôles marginaux.
- 23 De nombreuses caractéristiques esthétiques et narratives lient les différents personnages de méchantes du corpus Disney et façonnent un archétype de la méchante que je reconstituerais ici, en ne m'intéressant plus qu'aux onze films contenant des méchantes.

Des femmes supérieures

- 24 Que l'espace soit domestique ou politique, toutes les méchantes régissent un domaine. Elles exercent un pouvoir, souvent matérialisé par un titre (reine ou sorcière) et/ou une relation de commandement sur des proches et/ou des subordonnés ; ainsi la Reine-Sorcière (*Blanche-Neige*, Hand et al, 1937), Lady Tremaine (*Cendrillon*, Jackson, Luske, 1950) qui exerce une autorité dans sa demeure sur ses filles Javotte et Anastasie et sa belle-fille servante, Tante Sarah qui garde la maison durant le départ du couple Darling en vacances a autorité sur la chienne cocker Belle (*La Belle et le Clochard*, Geronimi, Jackson, Luske, 1955), Cruella qui emploie Jasper et Horace pour kidnapper des chiots (*Les 101 Dalmatiens*, Geronimi, Luske, Reitherman, 1961), Madame Médusa terrifie Snoops (*Les Aventures de Bernard et Bianca*, 1977)... Ce pouvoir est lié soit à un statut social élevé (Cruella, *Les 101 Dalmatiens*, 1961) soit à un pouvoir magique. Ainsi on dénombre parmi les méchantes, quatre sorcières : la Reine-Sorcière, Madame Mim (*Merlin l'Enchanteur*, 1963), Maléfique (*La Belle au Bois Dormant*, Clark et al, 1959), Ursula (*La Petite Sirène*, 1989) ; une fée (*Peter Pan*, 1973) et deux reines : la Reine-Sorcière toujours et la Reine des Cœurs (*Alice au Pays des Merveilles*, Geronimi, Jackson, Luske, 1951).
- 25 Les personnages de méchantes sont socialement et symboliquement supérieurs aux autres personnages du film. Dans le cas des reines, c'est à l'ensemble des autres personnages du film qu'elles sont supérieures. Parfois leur pouvoir entre en rivalité avec d'autres personnages puissants auxquels elles cherchent à se mesurer, particulièrement dans le cas des sorcières. Maléfique maudit Aurore l'enfant du Roi Philippe, Madame Mim entame un duel de magie avec Merlin, Ursula prend Ariel en otage pour se venger du roi Triton.
- 26 D'un point de vue narratif, ce pouvoir est représenté par leur capacité à prendre des décisions et à lancer des actions. Ainsi, leur statut les place en position d'inversion de « la division genrée des fonctions narratives » (Mulvey, 1975, Massei, 2017). En tant que personnages actifs, elles se démarquent de la passivité des autres personnages féminins et tout particulièrement des proies. Leur position d'indépendance sociale est encore signalée par leur célibat, qui rend leurs initiatives indépendantes d'un aval masculin (père, ou mari, ou promis), au contraire des autres femmes de l'univers Disney. Seule la Reine des Cœurs (*Alice au Pays des Merveilles*, 1951) est dotée d'un petit mari, clairement dépourvu de pouvoir.
- 27 D'un point de vue visuel, leur supériorité est créée par un travail des animateurs sur les échelles, sur un jeu de disproportion entre leur taille élevée et les enfants ou animaux minuscules qu'elles persécutent. Ainsi lorsque Madame Mim trouve Moustique métamorphosé en moineau, il tient dans le creux de sa main (*Merlin l'Enchanteur*, 1963). Cette impression de supériorité physique est encore renforcée par les nombreuses scènes tournées depuis le point de vue des proies qui regardent ces femmes par en dessous. Ce jeu d'échelle est souvent renforcé par un travail sur les ombres menaçantes des méchantes qui accentuent encore leur importance dans l'espace et les nombreux vêtements et accessoires qui les parent contribuent à étendre leur champ d'influence. La plupart sont dotées d'une stature imposante via leurs costumes : longues robes, capes, manteaux, couronnes, bijoux, qui matérialisent leur statut social, tout contribue à augmenter leur importance à l'écran. Canes, sceptres ou porte-cigarettes prolongent

les mains de Lady Tremaine, de Maléfique ou de Cruella et soulignent leur emprise sur le monde.

- 28 Les studios emploient des actrices possédant des voix graves, qui se voient attribuer principalement des rôles de méchantes, emploi qui contribue à créer une continuité entre les différentes méchantes de la filmographie animée Disney. L'actrice Verna Felton prête sa voix tant à l'éléphante matriarche (*Dumbo*, 1940) qu'à la Reine des Cœurs (*Alice au Pays des Merveilles*, 1950) ou à la Tante Sarah (*La Belle et le Clochard*, 1955). Eleanor Audley interprète quant à elle Lady Tremaine (*Cendrillon*, 1950) puis Maléfique (*La Belle au Bois Dormant*, 1959).

Des femmes tyranniques

- 29 Leur position de domination est encore accentuée par le contrôle qu'elles exercent sur les hommes qui leur sont subordonnés. Les ordres qu'elles leur donnent sont exprimés de manière abrupte, voire insultante. La Reine des Cœurs ordonne des décapitations à la moindre vexation, Maléfique tyrannise son armée des ombres, Cruella injurie copieusement ses sbires Horace et Jasper, Madame Médusa rabroue Snoops sans ménagement. Ces représentations de femmes dirigeant des hommes constituent des images rares dans l'univers de l'animation et du cinéma états-unien de cette période. Elles offrent une véritable transgression des rapports de genre institué dans une société patriarcale, transgression renforcée encore par leur indépendance sexuelle. En effet aucune de ces femmes ne manifestent d'intérêt romantique ou sexuel pour des hommes, à l'exception de la Fée Clochette. Elles sont veuves ou célibataires ce qui les rapproche, pour Elizabeth Bell, des femmes fatales du film noir¹¹. Cruella et Ursula émettent même devant d'autres femmes à différents endroits des remarques ou des actions qui démontrent une perception critique et moqueuse des hommes. Ainsi on entend Cruella dire à Anita :

« Modeste et charmante Anita... Je sais que malgré sa laideur cette maison est à tes yeux un palais (dit-elle en enfonçant sa cigarette rose dans un cupcake rose) et que Roger est pour toi Roger un Prince des Mille et une nuits ! » (grand éclat de rire)

- 30 Lors de l'achat des chiots, Cruella qui agite son stylo-plume éclabousse même Roger, le mari d'Anita, d'une encre noire qui reproduit le motif du pelage des dalmatiens et le désigne donc momentanément comme une proie de la colère de Cruella. J'aimerais souligner pour ma part la connotation sexuelle du jet dont Cruella asperge Roger, dans ce qui m'apparaît comme une parodie féminine du *dripping* séminale de Pollock.
- 31 Dans la scène où Ursula prend la voix d'Ariel en échange de jambes, l'ironie qu'Ursula manifeste à l'égard des hommes est plus marquée encore. Elle indique tout d'abord à Ariel que son mutisme ne sera pas un obstacle à sa conquête du Prince puisque les hommes s'intéressent peu à la conversation des femmes. Le couplet de la chanson « Pauvres Ames en perdition » est à cet égard explicite :
- « Ah, je peux dire que les Humains n'aiment pas les pipelettes,
Qu'ils pensent que les bavardes sont assommantes !
Que lorsqu'une femme sait tenir sa langue,
Elle est toujours bien plus charmante,
Qu'après tout à quoi ça sert d'être savante ?

En plus, ils ont une sainte horreur de la conversation,
Un gentleman fait tout pour l'éviter.

Mais ils se roulent et rampent aux pieds de la femme réservée,
C'est la Reine du silence qui se fait aimer¹² ! »

- 32 Si le terme « humain » pourrait désigner le groupe des humains indifféremment du genre, le reste du couplet indique que le terme désigne bien la classe des hommes (ce que confirme par la suite le terme de « gentleman »), par opposition à la classe des femmes (« lorsqu'une femme sait tenir sa langue / Elle est toujours bien plus charmante »). Ursula caricature ici les codes de la séduction hétérosexuelle et non les us et coutumes de la conversation en générale. L'attitude misogyne des hommes qui préfèrent une plastique à un échange est ici ridiculisée par Ursula, qui entend effrayer en même temps qu'avertir Ariel. Cette scène donne à entendre une critique des codes de la séduction hétérosexuelle et tout particulièrement de la position de domination des hommes qui réduit la classe des femmes au mutisme. Le scénario inflige bien sûr un démenti au cynisme d'Ursula du fait de l'existence d'une histoire entre le Prince Éric et Ariel. Par ailleurs, sur le plan narratif, c'est Ursula qui se retrouve en position de réduire Ariel au silence et donc d'exercer sur elle la violence qu'elle entend dénoncer chez les hommes. Cette position de complicité envers les normes de pouvoir patriarcales réduit la portée de sa critique et la « masculinise » en retour.
- 33 À travers ces personnages, les studios Disney se livrent manifestement à une représentation des femmes de pouvoir, dans une relative autonomie face au pouvoir patriarcal. La violence autorise plusieurs transgressions et en fait des personnages féminins plus libres que leurs consœurs. Mais avant de statuer sur le potentiel émancipateur de ces représentations, il faut désormais examiner comment elles s'exercent dans l'économie du film.

Méchantes et proies

- 34 Si les cibles sont à presque parité garçons et filles, on constate aussi que les méchants persécutent des victimes du même genre qu'elles. Sur l'ensemble du corpus aucun méchant n'est montré s'attaquant directement à une jeune fille, mais l'inverse n'est pas vrai¹³. Les méchantes s'attaquent à des personnages féminins (humains, animaux, ou encore sirène), ou indéterminé au niveau du genre comme les chiots (*Les 101 Dalmatiens*, 1963). *Peter Pan* (1953) est emblématique de cette tendance, le héros Peter et l'héroïne Wendy ayant chacun des ennemis attirés selon leur genre, le Capitaine Crochet pour Peter, La Fée Clochette (ainsi que les sirènes) pour Wendy, cette dernière pâtissant d'une violence directement ancrée dans son genre¹⁴.
- 35 Si les méchantes tyrannisent épisodiquement leur sous-fifre, le pouvoir dont elles disposent s'exerce avant tout au détriment des autres personnages féminins. De la jalousie (la Reine-Sorcière, Lady Tremaine, la Fée Clochette) à la vengeance (Maléfique, Ursula), en passant par la cupidité/volonté de pouvoir (la Reine des Cœurs, Tante Sarah, Cruella, Madame Médusa), la relation des femmes de pouvoir aux jeunes filles est dépeinte sous un jour particulièrement cruel.
- 36 La palette des violences endurées par les héroïnes est extrêmement variée, de la maltraitance domestique (Blanche-Neige, Cendrillon, La Belle, Penny) à la tentative de meurtre (Blanche-Neige, Alice, Aurore) en passant par la séquestration (Belle, les dalmatiens, Penny). Les sévices physiques et sexuels ne sont pas non plus épargnés aux jeunes proies. La chienne Belle se voit imposer une muselière par la Tante Sarah (*La Belle et Le Clochard*, 1955). Deux scènes d'une rare violence, celle où Javotte et Anastasie

frappent et déchirent la robe de bal de Cendrillon (*Cendrillon*, 1950), ainsi que celle où Ursula sépare la queue de sirène d'Ariel pour la doter de jambes (*La Petite Sirène*, 1989), sont assimilables à des scènes de viol.

« Enfin, les deux belles sœurs s'engagent dans une agression physique qui solidifie leur masculinité cachée. [...] Dans ce qui est sans doute une crypto scène de viol, Javotte d'abord attrape puis brise le collier de Cendrillon, tandis qu'Anastasie tire sur la robe de Cendrillon. Les demies-sœurs déchirent sa robe, découvrant ainsi son corps, tandis que Cendrillon essaye de se protéger, de couvrir son cou et son visage de ses mains. »¹⁵

- 37 Il est intéressant de noter que, jusqu'en 1989, les représentations de violences subies par les femmes sont infligées par d'autres femmes, même lorsqu'il s'agit de violences sexuelles. Les violences misogynes et les tentatives de féminicides sont chez Disney exclusivement une affaire de femmes entre elles. Le chasseur de Blanche-Neige, pris de pitié pour la jeune fille ne parvient pas, au contraire, à exécuter l'ordre de sa marâtre de poignarder la jeune fille.
- 38 Ce constat permet d'invalider bien sûr toute forme de prétention des méchantes des studios Disney à un imaginaire émancipateur, étant donné l'usage spécifiquement misogyne de leur pouvoir. Quoique les méchantes aient sous leur ordre des personnages masculins, leurs actions visent d'abord les personnages les plus vulnérables et les jeunes femmes.

Violence-écran et naturalisation de l'hétérosexualité

- 39 Apparemment abstraites de l'économie de la violence patriarcale de par leur position sociale, les méchantes révèlent pourtant dans le choix de leur proie, leur inscription dans une circulation misogyne de la violence. Il s'agira désormais de comprendre ce que dénote pour les studios ce portrait des femmes violentes.

Caricaturer

- 40 Les méchantes se révèlent être, entre 1937 et 1989, les seules femmes indépendantes et puissantes de l'univers Disney comme l'a mis en évidence la seconde partie.
- 41 Cependant la fonction de méchante, chargée sur le plan moral, place ces personnages dans une position particulière ; celle de contre-modèles. La violence de leur caractère et de leurs actions les rend effrayantes (*La Reine Sorcière*, *Lady Tremaine*, *Maléfique*) si ce n'est effrayantes et ridicules (*La Reine des Cœurs*, *Cruella*, *Madame Mim*, *Madame Médusa*). Leur personnage injecte les sentiments forts comme la peur et/ou le rire dans la trame du récit. La mort (*la Reine-Sorcière*, *Maléfique*, *Ursula*, etc) ou l'échec de leur projet maléfique (*Cruella*, *Madame Mim*), qui signe leur éviction de l'écran, jette un discrédit global sur leur pouvoir et leurs ambitions.
- 42 La position répulsive qu'elles occupent dans le récit comme à l'écran, le rire et l'horreur qu'elles sont faites pour susciter, minent de l'intérieur leur personne et surtout leurs attributs. La violence n'est chez elles que la marque d'un mauvais exercice du pouvoir, d'un pouvoir qu'elles sont incapables d'exercer parce que femmes. J'aimerais alors formuler l'hypothèse que l'ensemble de ces personnages, que ce soit par l'horreur ou le rire qu'elles inspirent, tombent sous le coup d'une tradition littéraire et visuelle de caricatures antiféministes. Antiféministes¹⁶ davantage que

misogynes, puisque ces personnages posent, en filigrane de la violence, la question féministe des femmes au pouvoir, qui se révèlent incapables d'exercer.

- 43 Le juste exercice du pouvoir ou de la violence est l'apanage, chez Disney, des héros et des rois. Le pouvoir et sa recherche constitueraient même la cause du dérèglement des méchantes.
- 44 Dans le cas des méchantes comiques, telles que Cruella, Madame Mim ou Médusa, leur méchanceté est liée à un manque de contrôle de leurs humeurs, des crises de colère, série de syndromes qui les apparentent à des hystériques. L'ensemble de ces personnages de méchantes semble répondre à une tentative de la part des studios de caricaturer la possession et/ou la recherche de pouvoir par les femmes.

Alice au Pays des Merveilles, 1951

- 45 La Reine des Cœurs d'*Alice au Pays des Merveilles*, constitue un cas frappant de caricature de femme de pouvoir, puisqu'il se greffe sur un sous-texte déjà présent dans le roman de Lewis Carroll (1865). La souveraine du pays des Merveilles apparaît aux yeux de certains contemporains comme une caricature de la monarchie anglaise. Dans le dessin animé, sa volonté de couper des têtes à tour de bras, sa stature imposante et la taille minuscule de son mari composent une image de femme castratrice. Son mari et elle forment un couple inversé, elle cumulant les attributs de la masculinité (pouvoir, voix grave, musculature, colère), lui ceux de la féminité (douceur, petite taille, voix fluette, médiation, éventail en forme de cœur). Le duo comique illustre le motif psychanalytique de la femme castratrice, et par ricochet celui de l'homme castré. Il s'inscrit dans l'une des veines les plus prisées de l'antiféminisme comme l'analyse Christine Bard :

« L'émancipation des femmes a le plus souvent été ridiculisée par la fiction d'une inversion des rôles : les femmes y sont militaires ou avocates, épouses plantureuses accablant de coups leur mari chétif ou fumant au salon pendant qu'il fait la vaisselle... Les antiféministes [...] savent mettre les rieurs de leur côté¹⁷. »

- 46 Le couple d'invertis du Royaume des Merveilles adresse un avertissement – plus ou moins subtil – aux spectateurs et aux spectatrices des années 1950 sur les dangers de la recherche du pouvoir par les femmes, lors d'une période de *backlash*¹⁸ antiféministe, de retour au foyer après l'activité salariale en usine exercée par les femmes durant la guerre. La masculinité de la reine et l'efféminement du roi matérialisent dans l'ordre sexuel un problème politique contemporain : la possession du pouvoir par les femmes aboutit à la castration, physique et symbolique des hommes. Le motif, traité de manière outrée par les animateurs, renseigne sur la part de contrôle des animateurs sur les formes de féminités acceptables ou non dans les États-Unis des années 1950. Heureusement, le Royaume des Merveilles, mal gouverné par la virile Reine des Cœurs se révèle n'être qu'un cauchemar d'Alice qui réintègre la société victorienne à son réveil, pour son (et notre supposé) soulagement.
- 47 Lorsque Cruella élabousse Roger de l'encre de son stylo-plume ou qu'Ursula cherche à ravir son trône au Roi Triton, la peur masculine de la castration est jouée par les animateurs sur le mode mineur (Cruella) et majeur (Ursula). Laura Sells proposait dans un article empruntant à Hélène Cixous dès 1995 une telle lecture du personnage d'Ursula :

« Ce n'est pas une coïncidence qu'Ursula soit un poulpe, une Méduse¹⁹ inversé. Au tout début du film nous apprenons que le roi Triton l'a exilé du monde des Sirins. Elle représente ce qui est en dehors, en dehors même du dehors domestiqué du patriarcat, en dehors bien sûr de la langue patriarcale. [...] Ursula est le féminin symbolique, encodé par le langage patriarcal comme grotesque et monstrueux ; elle représente la monstruosité du pouvoir féminin²⁰. »

- 48 La mort de la Reine-Sorcière et le mariage de Blanche Neige au Prince Charmant restaurent un pouvoir patriarcal dans un royaume jusque-là dirigé par une femme. Les échecs de Madame Mim, Cruella, Madame Médusa illustrent en définitive leur médiocrité.

Caricatures masculinistes

- 49 Les caricatures formées par les méchantes répondent à une double fonction, de ridiculisation des prétentions des femmes au pouvoir et de délimitation de la forme de la féminité acceptable. Le rapport entre la méchante et sa proie constitue bien souvent le seul contact entre les personnages féminins dans les films d'animation. S'il existe de rares personnages d'adjuvants féminins (la Fée Marraine, *Cendrillon*, 1950), l'axe principal demeure le lien avec la persécutrice, à l'exception des trois fées qui gardent Aurore dans *La Belle au Bois Dormant* (1959).
- 50 Le rapport duel entre la jeune fille et la méchante recouvre un antagonisme des féminités, qui se joue en termes d'âge, de rapport à la sexualité et à l'autonomie. La féminité martyre, virginale et dépendante des jeunes filles est plébiscitée par le système des studios Disney par opposition à celle autonome, mais castratrice, des méchantes. Dans cet antagonisme, les possibilités de solidarité féminine sont abolies. La mise en compétition et la hiérarchisation claire des féminités dans le système des valeurs Disney concourent à une discipline des féminités. La féminité passive des proies est de manière sérielle affirmée par le film comme la féminité appropriée et désirable.
- 51 En outre, il ressort de l'ensemble des arcs narratifs que ce sont les autres personnages féminins et/ou les personnages les plus vulnérables (chiots, moineaux) qui sont le plus menacés par la possession du pouvoir par d'autres femmes. Menace souvent dotée d'une dimension sexuelle parfois directe comme nous l'avons vu à propos de *Cendrillon* et de *La Petite Sirène*, ou plus insidieuse comme dans le cas de *Blanche-Neige*.
- 52 La conséquence logique de cette guerre entre les personnages féminins, de la mise en danger des jeunes filles sans défense par des femmes de pouvoir est la nécessité du prince ou d'un tiers masculin rédempteur. Car il ressort de manière systématique que, pour les femmes, le plus grand danger vient des autres femmes. Seuls les personnages masculins apparaissent capables de protéger les personnages féminins vulnérables.
- 53 Le triomphe des princes ou des adjutants masculins sur les méchantes permet de résoudre la crise et précipite le *happy end* sous la forme d'un mariage entre la jeune fille et son sauveur. La violence régnant entre femmes (et tout particulièrement de la part des femmes de pouvoir sur celles qui en sont dépourvues) discrédite toute tentative d'émancipation collective, de prétention féministe, et permet, au contraire, de rendre le couple hétérosexuel et l'accaparement du pouvoir par les hommes désirables, du point de vue des femmes elles-mêmes (selon la logique masculine et misogyne des studios). En s'appuyant sur l'essai de la théoricienne féministe Gayatri Chakravorty Spivak, *Les subalternes peuvent-elles parler ?* (1988)²¹ et en déplaçant bien sûr le cadre d'analyse, de

l'Inde sous colonisation britannique aux films produits par les studios Disney, on peut conclure que dans cet univers, les hommes « sauvent » (Spivak) les femmes des autres femmes, ou plus précisément que les hommes blancs sauvent les femmes blanches innocentes de la misogynie des autres femmes blanches²² puissantes/viriles (et donc violentes). La violence des femmes fait dans l'univers Disney écran à celles des hommes, elle permet d'enchanter le patriarcat d'un parfum de refuge dans un monde où la guerre entre femmes fait rage.

- 54 Si l'abondance d'images de femmes violentes et indépendantes agit comme une dissonance dans un paysage filmique marqué par des relations de pouvoir asymétriques et peut à première vue apporter une respiration, leur cruauté envers les autres personnages féminins les inscrit en continuité d'une économie misogyne de la violence, dont elles sont des relais d'autant plus puissants qu'inattendus. Les personnages de méchantes, qui concentrent la violence contre les femmes, obstruent la structure patriarcale du monde environnant et édifient l'exercice du pouvoir par les hommes, soit le patriarcat, en refuge : c'est là le tour de magie des studios, pour les femmes, qui y seraient protégées.
- 55 S'il est évident qu'entre 1937 et 1989 nul ne cherchait à jauger la production des studios Disney à l'aune du féminisme, il n'en demeure pas moins que ces représentations des femmes violentes avaient pour fonction de désigner le pouvoir des hommes blancs et l'hétérosexualité comme ordre politique le plus protecteur pour les femmes sans défense. Si les pères et les maris apparaissent comme les garants de la protection des jeunes filles, on pourrait pousser le paradoxe jusqu'à avancer que, dans le monde Disney, le patriarcat est le plus féministe des régimes de pouvoir, le seul à protéger les femmes minorisées que les autres femmes tyrannisent. Cet enchantement du patriarcat se borne toutefois au patriarcat occidental/blanc, puisque dans les années 1990 les studios mettront pour la première fois en scène la résistance d'héroïnes racisées usant d'une juste violence comme *Mulan* (*Mulan*, Bancroft, Cook 1988) et dans une moindre mesure *Jasmine* (*Aladdin*, Clements, Musker, 1992) mais dans des pays non-occidentaux. « L'exotisation du patriarcat » (Massei, 2017, 21) ou sa racialisation ouvre, dans les années 1990, la voie à l'instrumentalisation impérialiste des formes de révoltes féministes.

NOTES

1. L'emploi de l'écriture inclusive a ici été retiré à la demande du comité éditorial. Nous nous plions à cette demande, sans pour autant y adhérer.
2. Pour un panorama assez complet on peut se référer à l'anthologie dirigée par Hilary Robinson, *Feminism-Art-Theory. An anthology 1968-2000*, Oxford, Blackwell Publishers, 2001.
3. Les écrits documentant les pratiques racistes et sexistes de l'entreprise Disney sont nombreux, même si depuis une vingtaine d'années la politique de Disney évolue. Je rappellerai ici brièvement le *blackface* de Mickey dans *Mickey's Melodrama* (Jackson, 1933), ou le *Cannibal Capers* (Gillett, 1930), qui représente des Africains, aux lèvres soulignées, sauvages et anthropophages, ainsi que le film hybridant prise de vue réelle et animation *La Mélodie du Sud* (Jackson, 1946)

complainte sudiste désormais censurée. De même, les studios n'emploient leur premier animateur noir, Floyd Norman, qu'en 1956, soit plus de trente ans après la création des studios en 1923. Pour l'organisation sexiste, on peut notamment se référer à l'article d'Elizabeth Bell : « Somatexts at the Disney Shop: Constructing the Pentimentos of Women's Animated Bodies », *From Mouse to Mermaid, the politics of Film, Gender and Culture*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1995.

4. Linda Williams, *Screening Sex. Une histoire de la sexualité sur les écrans américains depuis les années 1960*, Paris, Capprici, 2014, p. 12. Traduction française Raphaël Nieuwjaer.

5. Du fait de difficultés financières et de la mobilisation de travailleurs du studio, les films des années de guerre se distinguent du reste des autres classiques d'animation. Ainsi sont laissés de côté soit les « films compilation » qui assemblent des courts (*Coquin de Printemps*, *Melody Times*, *Les aventures d'Ichabod et Mr Toad*) ou de segments, comme *Fantasia* (1940), ainsi que les films mélangeant animation et prise de vue réelle (*Saludos Amigos*, *Les trois Caballeros*).

6. Jack Zipes, « Breaking the Disney Spell », *From Mouse to Mermaid*, op. cit. note 3, pp. 21-41.

7. Cette typologie reprend celle théorisée par Raewyn Connell dans son ouvrage *Masculinités, Enjeux sociaux de l'hégémonie*, Paris, Amsterdam, 2014 (1995). Dans cet ouvrage, désormais classique des études de genre elle distingue quatre types de masculinité, hégémonique, complice, subordonnées et marginalisées.

8. Li-Vollmer et LaPointe, « Gender Transgression and Villainy in Animated Films », *Popular Communication* 1(2), pp. 89-109, 2003. Si leur analyse se concentre sur des films d'animation des années 1990, les critères qu'ils mettent en place pour comprendre l'efféminement des personnages de méchants fonctionne pour la période antérieure.

9. L'animalité pouvant expliquer ici le recours à une violence interdite aux humaines.

10. Pour exemple, la séquence de riposte la plus longue des trois, celle où Lady Kluck défie, avec succès, les forces du terrible Shérif de Nottingham, dure 48 secondes, quand le combat final entre Robin et Le Prince Jean s'étend sur quatre minutes. La révolte de Madame Dumbo est domptée en 40 secondes, l'écureuil met le loup hors de danger en 15 secondes.

11. E. Bell, art. cité note 3, p. 115.

12. Si la traduction française de la chanson emploie le terme humain, neutre au niveau du genre, elle affaiblit le sens de la version originale qui désigne les hommes. Ici, la version anglaise :

« The men up there don't like a lot of blabber
They think a girl who gossips is a bore !
Yes, on land it's much preferred
for ladies not to say a word
And after all, dear, what is idle prattle for ?

Come on, they're not all that impressed with conversation

True gentlemen avoid it when they can !

But they dote and swoon and fawn

on a lady who's withdrawn

It's she who holds her tongue who gets a man ».

Elle est en ligne ici : https://disney.fandom.com/wiki/Poor_Unfortunate_Souls [site consulté le 23/07/2020].

13. Certaines méchantes persécutent des jeunes garçons même si les cas sont rares (*Dumbo*, 1940, *Merlin l'Enchanteur*, 1963).

14. Selon ladite « rivalité féminine » d'un point de vue masculin, en réalité féroce mise en compétition des femmes sur le marché matrimonial.

15. Ma traduction. Amanda Putnam « Mean Ladies: Transgendered Villains in Disney Films », *Diversity in Disney Films: Critical Essays on Race, Ethnicity, Gender, Sexuality, Disability*, Jefferson, McFarland & Co, 2013, pp. 161-162. « Finally, both stepsisters participate in a physical assault that

solidifies a hidden masculinity. [...]. In what arguably a pseudo rape-scene, Javotte first grabs and breaks Cinderella's necklace, while Anastasia pulls at Cinderella's dress. The stepsisters tear at the other girl clothing, ripping it from her body while Cinderella attempts to shield herself, covering her body, neck and face with her hands ». Si l'analyse de cette scène me semble pertinente, la démarche globale d'Amanda Putnam dans cet article demanderait à être repensée en raison de présupposés cissexistes.

16. Le champ des études sur l'antiféminisme est malheureusement très restreint. En France on peut consulter Christine Bard, *Un siècle d'antiféminisme*, Paris, Fayard, 1999, et plus récemment Christine Bard, Méliissa Blais, Francis Dupuis-Déri, *Antiféminismes et masculinismes d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Presses Universitaires de France, 2019, et pour ce qui concerne les États-Unis, Kim E. Nielsen, *Un-American Womanhood, Antiradicalism, Antifeminism and the First Red Scare*, Columbus, The Ohio State University Press, 2001.

17. C. Bard, *op. cit.* note 16.

18. « Retour de bâton » en anglais, terme souvent employé pour désigner les effets de violence contre les minorités après une parenthèse de plus grande tolérance, ou d'émancipation.

19. On se souvient que dans la chronologie des méchantes, Madame Médusa (*Les Aventures de Bernard et Bianca*, 1977) précède directement Ursula (*La Petite Sirène*, 1989).

20. Ma traduction. Laura Sells, « Where Do the Mermaids stand ? », *From Mouse to Mermaid*, *op. cit.* note 3, p. 184 : « It is no accident that Ursula is an octopus, an inverted Medusa figure. Very early in the film we learn that she is exiled by King Triton from the world of Merepeople. She represents that which is outside, even the patriarchally domesticated outside, and hence outside patriarchal language. [...] Ursula is the female symbolic encoded in patriarchal language as grotesque and monstrous : she represents the monstrosity of feminine power. »

21. Gayatri Chakravorty Spivak, *Les Subalternes peuvent-elles parler ?*, Paris, 2009. Traduction française, Jérôme Vidal.

22. Toutes les méchantes ici étudiées sont blanches, à l'exception sans doute d'Ursula, qui est très probablement racialement codée comme noire pour des raisons que je n'aurais pas le temps de développer ici.

RÉSUMÉS

Cet article entreprend une cartographie de la violence dans les long-métrages d'animation produits par les studios Disney entre 1937 et 1989, au prisme du genre. La question de la violence, l'exposition à celle-ci ou la capacité à en faire usage pour se défendre ou protéger les autres, se révèlent être une ligne de fracture importante entre personnages masculins et personnages féminins chez Disney. Les femmes qui font usage de la violence sont de manière quasi systématique rangées du côté du mal. Tyranniques, ridicules ou les deux à la fois, les méchantes livrent un piètre tableau de leur capacité à gérer le pouvoir. Toutefois le nombre et l'importance narrative de ces personnages permettent de mieux comprendre les mécanismes de caricature mis en place par le genre dominant pour caricaturer les aspirations rebelles du genre dominé.

This study maps violence, seen through the prism of gender, in the animated feature films produced by Disney Studios between 1937 and 1989. Violence, whether exposure to it or its use to defend oneself or others, turns out to be a major marker in the representation of Disney's male and female characters. Women who use violence are almost systematically ranged on the side of

evil. Tyrannical, ridiculous or both at once, female villains are depicted as poor in their ability to manage power. However, their number and narrative importance help to elucidate the mechanisms implemented by the dominant gender to caricature the rebellious aspirations of the gender that is dominated.

INDEX

Keywords : Animation cinema, Disney Studios, feminism, masculinism, evil female characters, gender, violence

Mots-clés : cinéma d'animation, studio Disney, féminisme, masculinisme, personnage de méchant, genre, violence

AUTEUR

ARIANE TEMKINE

Ariane Temkine est doctorante à l'EHESS (CRAL/CETHA) où elle poursuit une thèse intitulée « Encoder les sexualités dans les long-métrages d'animation des studios Disney 1937-1999 », sous la direction d'Anne Lafont. Elle est également chargée d'étude et de recherche à l'Institut National d'Histoire de l'Art pour le programme Histoire de l'Art Mondialisé sous la direction de Zahia Rahmani.

Ariane Temkine is a doctoral student at EHESS (CRAL/CETHA), where she is working on a dissertation titled "Encoding sexualities in animated feature films from Disney Studios 1937-1999" under the direction of Anne Lafont. She is also a study and research fellow at the Institut National d'Histoire de l'Art on the programme Histoire de l'Art Mondialisé directed by Zahia Rahmani.