

Étude des ouvertures des classiques d'animation Disney de
Blanche-Neige et les Sept Nains (1937) à *Vaiana* (2016)
La place de la musique

Mémoire réalisé par
Perrine Dumont

Promotrice
Brigitte van Wymeersch

Année académique 2017-2018
Master [120] en histoire de l'art et archéologie, orientation musicologie, à finalité
spécialisée (musique/musicologie)

**Étude des ouvertures des classiques d'animation Disney de
*Blanche-Neige et les Sept Nains (1937) à Vaiana (2016)***

La place de la musique

Merci à

Ma maman, pour son soutien infaillible et indéfectible à travers ses années d'étude universitaire, pour ses talents de relectrice et de traductrice, et pour son amour, tout simplement.

Merci à ma famille et à ma petite sœur pour leur soutien.

Merci à Brigitte van Wymeersch, qui a fait naître en moi la passion de l'analyse musicale et qui m'a permis de travailler sur ce sujet passionnant.

Merci à Delphine Clarinval pour ses conseils et corrections à toute heure du jour et de la nuit.

Merci à Jean-Michel Gillard et Reynald Sac pour leurs conseils avisés quant aux analyses musicales de ce travail.

Enfin, merci à Walt Disney, pour la féerie qu'il a su insuffler en ce monde, et merci à tous ces compositeurs qui ont marqué les classiques d'animation et la musique de film.

« It all started with a mouse ! »

Table des matières

Introduction	11
Première partie : Le générique de film	17
1. Définition	19
2. Constituants.....	22
2.1. « Livisaudible »	22
2.2. Logo, titre et crédits.....	22
2.2.1. Le logo.....	23
2.2.1.1. Origine et fonction.....	23
2.2.1.2. Le logo Disney.....	24
2.2.2. Le titre	26
2.2.3. Les crédits	27
3. Situation du générique d’ouverture dans le film	28
4. Le son dans le générique	30
4.1. La « bande-son ».....	30
4.2. Son <i>in/hors-champ/off</i> et musique diégétique/non diégétique	31
5. La musique dans le générique	32
5.1. Origine	32
5.3. Les fonctions de la musique de film	34
5.3.1. Le modèle de Michel Bosc	34
5.3.2. Le modèle de Claudia Gorbman.....	36
5.3.3. Résumé des fonctions de la musique de film	38
6. Classement des génériques.....	38
Deuxième partie : Walt Disney, la musique, et les génériques d’ouverture des classiques d’animation.....	41
1. Walt Disney et la musique	43
1.1. Tout commence avec une souris.....	43
1.2. Le long-métrage animé musical	46
2. Étude des ouvertures des classiques d’animation Disney	47
2.1. La période <i>Walt Disney</i> (1937-1967)	48
2.1.1. <i>Blanche-Neige et les Sept Nains</i> (1937).....	48
2.1.2. <i>Pinocchio</i> (1940).....	49
2.1.3. <i>Bambi</i> (1942).....	50

2.1.4.	Les autres classiques d'animation	51
2.1.5.	Conclusion sur les ouvertures de la période <i>Walt Disney</i>	52
2.2.	La période de <i>Tâtonnement</i> (1970-1988)	53
2.3.	La période <i>Renaissance</i> (1989-1999)	56
2.3.1.	Classiques dont la musique est composée par Alan Menken	57
2.3.2.	<i>Le Roi Lion</i> (1994), <i>Mulan</i> (1998) et <i>Tarzan</i> (1999)	59
2.4.	La période <i>Néo-Disney</i> (2000-2009)	60
2.5.	La période <i>Seconde Renaissance</i> (2009-2016)	63
2.6.	Conclusion	65
Troisième partie : Analyse des ouvertures de trois classiques d'animation..... 67		
1.	Méthode d'analyse	69
2.	<i>Blanche-Neige et les Sept Nains</i> (1937).....	70
2.1.	Le film et sa musique.....	70
2.2.	Analyse	71
2.2.1.	Analyse musicale.....	71
2.2.2.	Analyse de la syntaxe musicale et visuelle	73
2.2.3.	Interprétation	74
2.2.4.	Réurrences thématiques	75
2.3.	Conclusion	75
3.	<i>La Petite Sirène</i> (1989)	77
3.1.	Le film et sa musique.....	77
3.2.	Analyse	79
3.2.1.	Pré-générique : <i>Fathoms below - Dans les profondeurs de l'océan</i>	79
3.2.1.1.	Analyse musicale	79
3.2.1.2.	Analyse de la syntaxe musicale et visuelle.....	80
3.2.1.3.	Interprétation	81
3.2.1.4.	Réurrences thématiques	82
3.2.2.	Générique d'ouverture en surimpression de l'image mouvante : <i>Main Titles</i> ...	82
3.2.2.1.	Analyse musicale	82
3.2.2.2.	Analyse de la syntaxe musicale et visuelle.....	83
3.2.2.3.	Interprétation	84
3.2.2.4.	Réurrences thématiques	85
3.3.	Conclusion	86
4.	<i>La Reine des Neiges</i> (2013)	87
4.1.	Le film et sa musique	87
4.2.	Analyse	88

4.2.1.	Générique : <i>Vuelie</i>	89
4.2.1.1.	Analyse musicale.....	90
4.2.1.2.	Analyse de la syntaxe musicale et visuelle.....	91
4.2.1.3.	Interprétation.....	92
4.2.1.4.	Réurrences thématiques.....	92
4.2.2.	Post-générique : <i>Frozen heart – Le cœur de glace</i>	93
4.2.2.1.	Analyse musicale.....	93
4.2.2.2.	Analyse de la syntaxe musicale et visuelle.....	95
4.2.2.3.	Interprétation.....	96
4.2.2.4.	Réurrences thématiques.....	97
4.3.	Conclusion.....	97
5.	Comparaison entre les trois ouvertures.....	98
Conclusion.....		103
Bibliographie.....		107

Introduction

« Au cinéma, il est au moins une chose dont je suis assuré, c'est qu'il y a un moment où "ça" commence [...]. Je fais physiquement [...] l'expérience du début : la salle, après la clarté diffuse propre aux hors-d'œuvres variés (publicité, annonce des prochains programmes), s'obscurcit, plonge un instant dans la nuit avant que ne monte des ténèbres la brillance radieuse de l'écran. Ça vient de commencer. »¹

« Le film est une musique qui vous atteint par l'intermédiaire de l'œil. »²

Depuis que le cinéma existe, les films de fiction ont toujours été précédés d'un générique d'ouverture³. À valeur tantôt informative, portant sur la genèse de l'œuvre, tantôt narrative, générateur de l'œuvre, le générique est une réalité cinématographique mouvante, garant de l'entrée en fiction du spectateur⁴ et de son passage du monde réel au monde fictionnel, diégétique⁵. Le générique de film mêle en son sein le lisible, le visible et l'audible⁶. Bien que ses modalités paraissent différentes, elles se rejoignent par la recherche de sens que crée le générique, agissant comme une énigme sur la fiction à venir. La musique y a une place importante. Tradition issue de l'opéra⁷, la musique en ouverture « donne le ton du film »⁸, le situant dans un cadre spatio-temporel et établissant son atmosphère. Bien souvent, le générique

¹ André GARDIÈS, « Le descriptif inaugural », Liliane Louvel (éd.), *L'incipit*, Poitiers, Unité de Formation et de Recherche de langues et littératures, 1997, p. 347.

² Elie Faure cité dans Nicole de MOURGUES, *Le générique de film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1994, p. 93.

³ Laurence MOINEREAU, *Le générique de film. De la lettre à la figure*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 9 (Le spectaculaire. Série cinéma).

⁴ Roger ODIN, *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck, 2000, p. 77 (Arts et cinéma).

⁵ Nicole de MOURGUES, *Le générique de film*, op. cit. p. 82.

⁶ *Idem*, p. 43.

⁷ Alexandre TYLSKI, *Le générique de cinéma. Histoire et fonctions d'un fragment hybride*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2008, p. 30 (Amphi 7. Arts visuels).

⁸ Alain ARNAUD, « Par où commencer. Le générique, désir de récit ou récit du désir ? », *Les Cahiers du CIRCAV*, 9 (1997), p. 142.

introduit un ou plusieurs thèmes musicaux du film, qui, en parcourant celui-ci, en assurent l'unité.

L'importance de la musique, Walt Disney l'a bien comprise dès le cartoon *Steamboat Willie* en 1928, premier court-métrage animé sonore du cinéma. « La musique a un pouvoir fabuleux », dit-il, « à la minute même où elles sont soutenues par la musique, des images qui, sinon, traineraient en longueur et seraient ennuyeuses, s'animent et acquièrent une vitalité qu'elles ne pourraient avoir par nul autre moyen »⁹. Par une savante synchronisation du son et de l'image, Walt Disney s'ouvre les portes du succès. Près de dix ans après son premier cartoon sonore, il crée le premier long-métrage animé, *Blanche-Neige et les Sept Nains*, en 1937. Walt Disney a porté l'animation au plus haut degré de sophistication par d'innombrables innovations tant sur les plans de l'image et du son que du scénario¹⁰.

Blanche-Neige et les Sept Nains fait partie des classiques d'animation Disney, série de 56 longs-métrages produits par les Walt Disney Animation Studio, anciennement Walt Disney Feature Animation. Ces classiques véhiculent le message même de la société Disney et de son créateur : de la magie, de la féerie et des rêves. « Même si ton cœur a l'âme en peine, il faut y croire quand même », chante Cendrillon. Ou encore entendons-nous à l'ouverture de *Pinocchio* :

Quand on prie la bonne étoile
La Fée Bleue secoue son voile
Et vient accorder
Ce qu'on a demandé
Quand on prie de tout son cœur
Il n'y a pas de faveur
Qui ne soit bientôt une réalité

Cette magie qui parcourt l'univers Disney est largement véhiculée par la musique, qui possède une place importante dans tous les classiques d'animation. Le spectateur y est confronté dès les premières secondes du film. La musique agit différemment selon les classiques d'animation et les périodes, occupant la première place, ayant une valeur égale à l'image, ou étant secondaire à celle-ci.

⁹ Traduction libre de l'anglais « There's a terrific power to music. You can run any of these pictures and they'd be dragging and boring, but the minute you put music behind them, they have life and vitality they don't get in any other way. » - Thomas HISCHAK et Mark ROBINSON, *op. cit.* p. vii.

¹⁰ Michel BOSC, *L'art musical de Walt Disney. L'animation de 1928 à 1966*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 199.

Le présent mémoire s'attachera à étudier les ouvertures des classiques d'animation Disney et la place qui y est accordée à la musique. Cette recherche n'a, à notre connaissance, jamais été effectuée d'aucune sorte. Or ces ouvertures sont à l'amorce même du film, générant celui-ci et faisant entrer le spectateur dans la fiction, tandis que la musique y joue un rôle essentiel. De même, le générique de film en général n'a été que peu étudié, « lacune cruelle pour la mémoire même des films et, inévitablement, manque béant pour une meilleure connaissance et compréhension du cinéma », écrit Alexandre Tylski¹¹. L'étude du générique de film à travers les ouvertures des classiques d'animation en propose une application concrète à un corpus déterminé.

Le corpus étudié est celui des classiques d'animation Disney qui sont au nombre de 56. Ceux-ci sont, selon leur ordre chronologique : *Blanche-Neige et les Sept Nains* (1937), *Pinocchio* (1940), *Fantasia* (1940), *Dumbo* (1941), *Bambi* (1942), *Saludos Amigos* (1942), *Les Trois Caballeros* (1944), *La Boîte à Musique* (1946), *Coquin de Printemps* (1947), *Mélodie Cocktail* (1948), *Le Crapaud et le Maître d'École* (1949), *Cendrillon* (1950), *Alice au Pays des Merveilles* (1951), *Peter Pan* (1953), *La Belle et le Clochard* (1955), *La Belle au Bois Dormant* (1959), *Les 101 Dalmatiens* (1961), *Merlin l'Enchanteur* (1963), *Le Livre de la Jungle* (1967), *Les Aristochats* (1970), *Robin des Bois* (1973), *Les Aventures de Winnie l'Ourson* (1977), *Bernard et Bianca* (1977), *Rox et Rouky* (1981), *Taram et le Chaudron magique* (1985), *Basile Détective Privé* (1986), *Oliver et Compagnie* (1988), *La Petite Sirène* (1989), *Bernard et Bianca au Pays des Kangourous* (1990), *La Belle et la Bête* (1991), *Aladdin* (1992), *Le Roi Lion* (1994), *Pocahontas* (1995), *Le Bossu de Notre-Dame* (1996), *Hercule* (1997), *Mulan* (1998), *Tarzan* (1999), *Fantasia 2000* (1999), *Dinosaure* (2000), *Kuzco l'Empereur Mégalo* (2000), *Atlantide l'Empire Perdu* (2001), *Lilo et Stitch* (2002), *La Planète au Trésor* (2002), *Frère des Ours* (2003), *La Ferme se Rebelle* (2004), *Chicken Little* (2005), *Bienvenue chez les Robinsons* (2007), *Volt Star Malgré Lui* (2008), *La Princesse et la Grenouille* (2009), *Raiponce* (2010), *Winnie l'Ourson* (2011), *Les Mondes de Ralph* (2012), *La Reine des Neiges* (2013), *Les Nouveaux Héros* (2014), *Zootopie* (2016) et *Vaiana* (2016).

Nous écartons du corpus *Fantasia* (1940), étant donné qu'aucune musique originale n'a été composée pour ce film, lequel traduit en images animées de grandes œuvres de différents compositeurs, dont Beethoven et Stravinsky, ainsi que les classiques d'animation produits entre 1942 et 1949, soit *Saludos Amigos* (1942), *Les Trois Caballeros* (1944), *La Boîte à Musique*

¹¹ Alexandre TYLSKI, *op. cit.*, p. 8.

(1946), *Coquin de Printemps* (1947), *Mélodie cocktail* (1948) et *Le Crapaud et le Maître d'Ecole* (1949). *Saludos Amigos* et *Les Trois Caballeros* sont deux films documentaires sur l'Amérique latine mêlant images en prise de vues réelles et images animées. Les quatre autres films écartés sont une combinaison de plusieurs courts-métrages. Sont également écartés *Bernard et Bianca au Pays des Kangourous*, qui est le second opus de *Bernard et Bianca* (1977), et *Fantasia 2000* (1999).

Les classiques d'animation retenus peuvent être regroupés en cinq périodes : la période où Walt Disney lui-même supervisait ses classiques, de 1937 à 1967, sera dénommée ci-après la période *Walt Disney* (de *Blanche-Neige et les Sept Nains* au *Livre de la jungle*). Les années 1970 à 1988, qui ont suivi la mort de Walt Disney, sont marquées par un certain flottement et une certaine recherche de la place à accorder à la musique dans le générique d'ouverture. Cette période sera appelée la période de *Tâtonnement* (des *Aristochats* à *Oliver et Compagnie*). 1989 marque le grand retour des studios Disney sur les devants de la scène du cinéma d'animation, et ce sur bien des plans. Cette période, qui s'étend de 1989 à 1999, sera la période dite *Renaissance* (de *La Petite Sirène* à *Tarzan*). La période comprise entre 2000 et 2009, marquée par une certaine expérimentation de la part des Studios, sera la période *Néo-Disney*, ainsi que la nomme Chris Pallant¹². Elle englobe les classiques allant de *Fantasia 2000* à *Volt*. Enfin, les classiques plus récents, à partir de 2009 (*La Princesse et la Grenouille*), appartiendront à la période dite de *Seconde Renaissance*. Nous arrêterons notre étude à *Vaiana*, dernier classique d'animation des studios en date. Les cinq périodes sont donc les suivantes : la période *Walt Disney* (1937-1967), la période de *Tâtonnement* (1970-1988), la période *Renaissance* (1989-1999), la période *Néo-Disney* (2000-2009) et enfin la période *Seconde renaissance* (2009-2016¹³).

Notre étude comprendra trois parties. Nous examinerons d'abord le générique de film proprement dit. Après l'avoir défini, nous étudierons ses composantes, et plus particulièrement le rôle de la musique, afin d'effectuer un classement des différentes compositions possibles du générique et des ouvertures de film. La seconde partie sera consacrée à Walt Disney et aux classiques d'animation. Nous décrirons d'abord l'importance que la musique revêt dans les cartoons et classiques d'animation de Walt Disney, et comment la fusion du son et de l'image, déterminante dans l'histoire du cinéma, a pu être réalisée. Ensuite, nous nous pencherons sur

¹² Chris PALLANT, « Neo-Disney. Recent developments in Disney feature animation », *New Cinemas. Journal of Contemporary Film*, 8/2 (2010), p. 103-117.

¹³ L'année 2016 est donnée à titre indicatif pour délimiter l'étude jusqu'à *Vaiana*, mais ce film ne clôture pas cette période.

les ouvertures de ces classiques d'animation. Nous en décrirons la composition et le rôle de la musique au sein de chaque classique et pour chacune des périodes, considérées en nous appuyant sur le classement des génériques et de la musique établi dans la première partie. Pour une analyse plus pointue et précise, nous sélectionnerons trois ouvertures représentatives, à savoir celles de *Blanche-Neige et les Sept Nains* (1937), de *La Petite Sirène* (1989) et de *La Reine des Neiges* (2013). Nous avons à cet effet développé notre propre méthode d'analyse, qui est la suivante. Après avoir décrit le film et sa musique, l'analyse sera constituée de trois parties. Nous procéderons d'abord à l'analyse musicale pure sur partition, afin de relever les principes de composition à l'œuvre dans chacune de ces trois ouvertures et leurs effets. Puisque le générique combine musique et image, nous analyserons ensuite, sous la forme d'une ligne du temps associant ces deux modalités, la syntaxe musicale et visuelle de l'ouverture, afin de voir comment musique et image interagissent. Nous interpréterons ces résultats. Enfin, la dernière étape de l'analyse, et non la moindre, consistera à étudier les récurrences des thèmes et/ou motifs entendus et analysés dans l'ouverture, afin de relever leur importance à travers le film. Une fois les trois ouvertures analysées, nous les comparerons sur base de notre méthode d'analyse et des différents aspects théoriques étudiés dans la première partie de ce travail.

Nous espérons, à travers la présente étude, poser les jalons d'une recherche mêlant génériques de film, musique et films d'animation.

Première partie : Le générique de film

Une fiction est « un tout qui est organisé en fonction d'un début et d'une fin [...] »¹⁴. Ce début et cette fin sont encadrés par un générique, lequel situe le début (générique d'ouverture) et la fin (générique de fin) de la fiction. C'est ainsi qu'a toujours fonctionné le cinéma, l'apparition du générique coïncidant avec celle du cinématographe¹⁵. N'offrant comme information, aux premiers temps du cinéma, que le titre et éventuellement le nom du producteur, le générique fournit au cours de l'histoire du cinéma de plus en plus d'informations concernant la genèse du film. En effet, le terme « générique » vient du mot « *genos* », qui signifie générer. Le générique génère le film et informe de sa genèse.

Nous étudierons et définirons dans ce premier chapitre les principaux aspects du générique de film.

1. Définition

Le terme « générique », apparu à la fin du XVI^e siècle, vient du latin *genus-generis* qui signifie « genre »¹⁶. Le substantif « générique » apparaît peu après la naissance du cinéma et désigne d'emblée la « partie du film où sont indiqués les noms du producteur, du metteur en scène, des acteurs »¹⁷. Bon nombre de dictionnaires du cinéma en donnent la même définition¹⁸. Le générique peut être rapproché des termes « genèse », « générer », portant en lui dès le départ l'idée de création¹⁹. Il présente en effet la liste des personnes ayant participé à la création, à la genèse du film (« crédits » du film).

Si le générique présente la genèse du film, il génère également celui-ci. Nicole de Mourgues insiste sur le générique en tant que matrice, « engendrant la fiction à venir »²⁰. Le

¹⁴ François JOST, *Introduction à l'analyse de la télévision*, Paris, Ellipses, 1999, p. 104 (Infocom).

¹⁵ Laurence MOINEREAU, *op. cit.*, p. 9.

¹⁶ Nicole de MOURGUES, *Le générique de film*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ « Séquence filmique qui comporte des inscriptions indiquant le titre du film et les noms des participants à la réalisation (acteurs, producteurs, techniciens) » - Jacques AUMONT et Michel MARIE (dir.), *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Fernand Nathan, 2001, p. 90 (Analyse/théorie). ; « Partie du film où sont indiqués le titre du film, les noms des principaux acteurs, les noms des principaux artisans de la fabrication du film (auteurs, réalisateur[s], techniciens, producteur[s], etc.) et diverses informations : studio de tournage, procédé de cinéma en couleurs, etc. » - PASSEK Jean-Louis (dir.) *et. al.*, *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Larousse, 2001, p. 330-331. ; « The list of those responsible for making a film, including actors and crew, that appears at the start (opening credits, front credits) and/or the end (closing credits, end credits of the film). » - Annette KUHN et Guy WESTWELL, *A dictionary of film studies*, Oxford, Oxford University Press, 2012, p. 99-100 (Oxford paperback reference). ; « Séquence présentant la liste des créateurs et collaborateurs d'un film. » - Cécile GITEAU, *Dictionnaire des arts du spectacle (français, anglais, allemand). Théâtre, cinéma, cirque, danse, radio, marionnettes, télévision, documentologie*, Paris, Dunod, 1970, p. 202.

¹⁹ Nicole de MOURGUES, *Le générique de film*, *op. cit.*, p. 12.

²⁰ Alexandre TYLSKI, *op. cit.* p. 13.

générique peut être comparé aux incipits de la littérature, mot dérivé du latin *incipire* qui signifie « il commence », ou plus exactement, selon Gérard Genette, « ci-commence »²¹. Le générique de film fonctionne précisément comme l'incipit littéraire en ce qu'il met en mouvement la fiction, l'embraye²².

Le générique, en ouvrant et fermant le film, l'encadre et le désigne « comme discours tout en se désignant lui-même comme un discours autre »²³. Il tient un discours sur le film en signalant celui-ci comme tel et est ainsi une configuration énonciative²⁴, l'énonciation étant « l'acte sémiologique par lequel certaines parties du texte nous parlent de texte comme d'un acte »²⁵. André Gardiès parle d'un conflit entre le film et son générique. Alors que le premier parle de tout sauf de lui-même, le second ne parle que du film²⁶. Le générique est alors une « figure réflexive » et « le lieu d'un "dédoublement métafilmique (métadiscursif) [...] interne" »²⁷. Ce statut énonciatif de métadiscours fait occuper au générique une position complexe au sein du film. « Il est dans l'œuvre et en même temps hors de l'œuvre puisqu'il réfère au processus de fabrication du film »²⁸. Pour Roger Odin, il est une « séquence singulière qui appartient au film mais qui fait semblant de n'être pas encore lui »²⁹. Ou encore, en comparaison avec le « paratexte » de Gérard Genette, le générique « n'est ni à l'intérieur ni à l'extérieur, il est l'un et l'autre »³⁰. Il parle du film tout en étant déjà le film³¹.

Le générique est un « seuil »³², « situé à l'orée du film, il est le lieu du passage obligé d'un monde à l'autre, du monde du réel - qui est à la fois l'espace de fabrication du film et son espace de réception (la salle de cinéma) - au monde fictionnel, à l'univers diégétique. »³³ Il est « passeur de monde »³⁴ et permet en cela « l'entrée en fiction »³⁵ du spectateur³⁶, mais également sa sortie dans le cas du générique de fin, le générique étant un « processus de passage

²¹ Nicole de MOURGUES, *Le générique de film*, *op. cit.*, p. 37.

²² *Idem*, p. 38.

²³ *Idem*, p. 20-21.

²⁴ *Idem*, p. 27.

²⁵ Christian METZ cité dans *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Idem*, p. 21.

²⁹ Roger ODIN, *op. cit.* p. 77.

³⁰ Nicole de MOURGUES, *Le générique de film*, *op. cit.*, p. 22.

³¹ *Idem*, p. 28.

³² Nicole de MOURGUES, « Le générique de film », *Les Cahiers du CIRCAV*, 2 (1992), p. 103.

³³ Nicole de MOURGUES, *Le générique de film*, *op. cit.*, p. 82.

³⁴ Alexandre TYLSKI, *op. cit.*, p. 82.

³⁵ Roger ODIN, *op. cit.*, p. 76.

³⁶ Alexandre TYLSKI, *op. cit.*, p. 82.

dans et hors de la diégèse »³⁷. Le générique agit comme interrupteur³⁸, comme embrayeur³⁹ de la fiction, et cela passe par le consentement du spectateur au jeu de la fiction, nommé « suspension volontaire d'incrédulité » par Coleridge⁴⁰. Alain Arnaud écrit ceci :

« Le générique amène de plein pied le spectateur au cœur de la fiction. Il a lui-même une structure fictive et illusionniste. Le générique est un grand escamoteur. Pour rentrer dans la fiction il faut jouer à faire semblant. Il faut jouer à faire semblant que l'on rentre dans la fiction, alors que nous sommes déjà dans la fiction. Et faire semblant, c'est déjà consentir à la fiction. »⁴¹

Le générique a de plus pour fonction « de donner au spectateur les consignes de lecture qui lui permettront d'adopter un mode de production de sens et d'affects adaptés »⁴². Il établit avec le spectateur un contrat, une promesse⁴³, lui annonçant de quoi va retourner la fiction. Ainsi, « au moment où il va se déployer, le monde diégétique m'est déjà familier puisque je l'ai côtoyé durant le générique »⁴⁴, écrit André Gardiès, « entre ce dernier et les images suivantes, pas de rupture ; l'un et l'autre relèvent de la même stratégie narrative : impliquer le spectateur dans le jeu de la fiction et lui fournir les cartes nécessaires au déroulement optimum de la partie ». Le générique fournit au spectateur des pistes de lecture du film et lui propose une énigme, un jeu de devinettes, lui présentant des indices sur la fiction à venir sans révéler quelle importance ces éléments revêtiront dans le film. Roger Odin, prenant l'exemple de la séquence d'ouverture du film *Partie de campagne* de Jean Renoir, explique que « [p]uisque l'eau intervient en ce début, je suis quasiment assuré que cet élément jouera un rôle important dans l'histoire racontée mais quel rôle, je l'ignore ; je suis face à un symbole à élucider, face à une énigme à résoudre »⁴⁵. À l'instar de l'incipit littéraire, les premiers plans du film peuvent fournir des indications sur le lieu, le temps et le thème du film⁴⁶. « Ils sont des segments introductifs à forte valeur descriptive qui, souvent, ancrent la fiction dans son espace-temps diégétique »⁴⁷.

³⁷ Nicole de MOURGUES, *Le générique de film*, op. cit., p. 19.

³⁸ Philippe MARION, *Information et communication*, Notes du cours LCOMU1124, « Information et communication », dispensé à l'UCL, Faculté des sciences économiques, sociales, politiques et de communication, Louvain-la-Neuve, 2013.

³⁹ Alain ARNAUD, op. cit., p. 132.

⁴⁰ Philippe MARION, op. cit.

⁴¹ Alain ARNAUD, op. cit., p. 132.

⁴² Roger ODIN, op. cit., p. 76.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ André GARDIÈS, op. cit., p. 349.

⁴⁵ Roger ODIN, op. cit., p. 76.

⁴⁶ Nicole de MOURGUES, *Le générique de film*, op. cit., p. 38-43.

⁴⁷ *Idem*, p. 43.

Ces premiers plans peuvent ou non être constituer le générique, ou être accompagnés par celui-ci.

2. Constituants

2.1. « Livisaudible »

Le générique de film mêle le lisible, le visible et l'audible, ce que Nicole de Mourgues désigne par le néologisme « livisaudible »⁴⁸. Les crédits constituent la modalité du lire, l'image du voir et la musique de l'entendre. Il existe une proximité certaine entre le lire et le voir, « dans la mesure où les mots, dès qu'ils apparaissent sur l'écran, deviennent images »⁴⁹. « Le scriptural et l'iconique semblent voir leurs différences s'estomper, l'opposition traditionnelle entre lire et voir se neutralise au profit d'une même opération de déchiffrement [...] »⁵⁰. Modalités de l'œil et de l'oreille ne sont cependant pas aussi disjointes qu'il y paraît. Michel Chion emploie le néologisme « audio-vision » pour désigner le phénomène audio-visuel. Il en donne cette définition : « type de perception propre au cinéma et à la télévision [...] dans lequel l'image est le foyer conscient de l'attention, mais où le son apporte à tout moment une série d'effets, de sensations, de significations [...] »⁵¹. Plus précisément, « une perception influence l'autre et la transforme : on ne “voit” pas la même chose quand on entend ; on “n'entend” pas la même chose quand on voit »⁵². La combinaison du son et de l'image est plus que la somme de ces deux systèmes, qui interfèrent entre eux pour donner un résultat exponentiel et non une simple addition⁵³. De plus, l'œil qui lit des mentions et qui voit une image « cherche à en entendre le sens »⁵⁴. « Lire, c'est aussi entendre », écrit Jean-François Lyotard⁵⁵. Nicole de Mourgues reprend cette idée : « L'œil non seulement voit, regarde, déchiffre le lisible et le visible mais encore “l'œil écoute”, l'œil entend : parallèlement l'oreille écoute attentivement la pluralité du sonore apportant par la même sa contribution au voir. »⁵⁶

2.2. Logo, titre et crédits

⁴⁸ Nicole de MOURGUES, *Le générique de film*, op. cit., p. 43.

⁴⁹ Nicole de MOURGUES, « Le générique de film », *Les Cahiers du CIRCAV*, op. cit., p. 106.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Michel CHION, *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, 4e édition revue et augmentée, Paris, Armand Colin, 2017, p. 243 (Cinéma/Arts Visuels).

⁵² Nicole de MOURGUES, *Le générique de film*, op. cit., p. 96.

⁵³ Philippe MARION, op. cit.

⁵⁴ Jean-François LYOTARD, *Discours, Figure*, Paris, Édition Klincksieck, 1971, p. 217.

⁵⁵ Nicole de MOURGUES, *Le générique de film*, op. cit., p. 97.

⁵⁶ *Ibidem*.

Le générique de film est généralement constitué de trois parties : le logo de la société de production et/ou de distribution, le titre du film, et les crédits.

2.2.1. Le logo

2.2.1.1. Origine et fonction

Le générique naît peu après la naissance du cinématographe. Produits d'un art nouveau encore non institutionnalisé, les films sont victimes de contrefaçons alors légales s'ils ne sont pas protégés par un brevet⁵⁷. Pour lutter contre cela, l'industrie cinématographique crée les « emblèmes »⁵⁸ ou « marques de fabriques »⁵⁹, prémices des génériques, dont le but est d'« afficher visuellement la propriété des films »⁶⁰. Il s'agit de petits logos, tels que le coq pour Pathé ou la marguerite pour Gaumont. Ils sont intégrés dans le film, insérés par exemple en bas de l'image, sur un mur du décor du film, etc.⁶¹ Une autre option est encore d'apposer sa marque sur chaque plan du film, sur « toute la longueur de la pellicule »⁶².

Les années 1920 voient l'industrie cinématographique se développer et le nombre de sociétés de production augmenter, à l'instar du nombre de marques emblématiques, qui n'apparaissent plus que sur « les bords du film, surtout à l'ouverture »⁶³. Nicole de Mourgues indique que cette position inaugurale « souligne évidemment l'importance de la société de production dans le processus de fabrication du film »⁶⁴. Ce qui était la marque de « protection » du film devient la marque de sa production. De plus cette position confie au logo la fonction phatique d'établir le contact entre le film et le spectateur, « tout premier sas dans le sas plus vaste qu'est le générique »⁶⁵.

Les logos, tout comme le générique dans lequel ils s'inscrivent, sont « livisaudibles ». Les trois modalités se présentent différemment à travers l'histoire du cinéma. Les premiers logos ne sont constitués que du nom ou des initiales de la société de production et sont seuls ou accompagnés d'un dessin représentatif qui puise largement dans le répertoire des animaux

⁵⁷ Alexandre TYLSKI, *op. cit.*, p. 23.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Nicole de MOURGUES, *Le générique de film, op. cit.*, p. 177.

⁶⁰ Alexandre TYLSKI, *op. cit.*, p. 23.

⁶¹ *Idem*, p. 24-25.

⁶² Nicole de MOURGUES, *Le générique de film, op. cit.*, p. 178.

⁶³ *Idem*, p. 182-183.

⁶⁴ *Idem*, p. 183.

⁶⁵ *Idem*, p. 178.

(MGM, Pathé), du « bloc terrestre » (Universal, RKO) et de la lumière (Columbia, Lux)⁶⁶. « Au fil du temps et de plus en plus », les logos s'animent et s'accompagnent de son⁶⁷.

Les logos sont en principe « constants d'un film à l'autre »⁶⁸. Il arrive cependant qu'ils soient « détournés » pour s'intégrer directement à la diégèse du film. Ce sont les décennies 1970-2000 qui mènent à cette pratique du jeu de logo⁶⁹. Fragment autonome du générique, il arrive que le logo soit déjà couvert par la musique du générique et ainsi intégré dès le départ à celui-ci. Les logos peuvent être détournés visuellement et/ou au niveau sonore.

2.2.1.2. Le logo Disney

Le logo de « Walt Disney Pictures » apparaît pour la première fois dans *Taram et le Chaudron Magique* en 1985⁷⁰. Sur un fond bleu, un château luminescent se dévoile peu à peu depuis sa tour la plus élevée jusqu'à sa fondation. Du centre du château apparaissent comme dans un halo de lumière les lettres « Walt Disney », auxquelles se rajoutent le mot « Pictures ». Enfin, un arc de cercle lumineux entoure le château⁷¹. Celui-ci représente l'univers de Disney, un univers de magie et de contes de fée⁷². Au niveau musical, le logo est accompagné d'une courte version instrumentale de la chanson *When you wish upon a star - Quand on prie la bonne étoile* qui ouvre le film *Pinocchio* en 1940. Cette chanson exprime le fait que nos rêves peuvent se réaliser si nous avons la force d'y croire, soit le message même de Disney. Plus précisément, nos rêves se réalisent si nous prions la bonne étoile. La lumière employée pour le logo représente alors la lumière de l'étoile. Plus encore, l'arc de cercle qui entoure le château peut être assimilé à la traînée d'une étoile filante⁷³. Le fond bleu représenterait alors le ciel dans laquelle s'inscrit l'étoile. Ainsi le logo désigne à lui seul, visuellement et musicalement, tout l'univers de Disney. Inaugurant le film, il indique au spectateur que ce qu'il s'apprête à voir appartient aux contes de fée dans lesquels les rêves se réalisent.

⁶⁶ Nicole de MOURGUES, *Le générique de film*, op. cit., p. 183-186.

⁶⁷ *Idem*, p. 186-187.

⁶⁸ *Idem*, p. 188.

⁶⁹ Alexandre TYLSKI, op. cit., p. 52.

⁷⁰ Julien INVERNO, « Walt Disney Pictures : l'évolution du logo à travers les âges (et les films) », *IGN France*, <https://fr.ign.com/entertainment/3533/news/walt-disney-pictures-levolution-du-logo-a-travers-les-ages-e>, consulté le 09 août 2018.

⁷¹ Voir annexe 1.

⁷² Martha BAYLESS, « Disney's Castles and the Work of the Medieval in the Magic Kingdom », Tison Pugh et Susan Aronstein (éd.), *The Disney Middle Ages. A Fairy-tale and Fantasy Past*, New York, Palgrave Macmillan, 2012, p. 40.

⁷³ *Ibidem*.

En 2006, un nouveau logo est introduit⁷⁴. Véhiculant le même message, il bénéficie des technologies récentes pour offrir un visuel plus développé en 3D⁷⁵. Partant du ciel rempli d'étoiles, dont une brille plus fort que les autres (la bonne étoile), la caméra nous fait descendre pour découvrir un paysage bucolique, dans lequel nous voyons au loin un bateau, un train traversant un pont, ainsi qu'un village de part et d'autre d'un cours d'eau. La caméra arrive ensuite au fameux château qui se dévoile, à l'instar du premier logo, depuis le sommet jusqu'à sa base. Derrière le château sont projetés des feux d'artifice dont le son est diégétique. Une fois parvenue à la base, une étoile filante fait le tour du château tandis qu'arrivent sur fond de cuivres les inscriptions « Walt Disney Pictures ». Au niveau musical, nous retrouvons de nouveau une version instrumentale de *When you wish upon a star - Quand on prie la bonne étoile*. Le message est le même, si ce n'est que la projection de feux d'artifices ajoute un côté grandiose et festif à la scène. Le château est un mélange entre les châteaux de *Cendrillon* et de *La Belle au Bois Dormant*⁷⁶. Le spectateur y est habitué, ces châteaux étant les emblèmes de respectivement Walt Disney World Resort et de Disneyland Paris. Cette nouvelle version du logo est suivie d'un second logo qui propose un extrait de *Steamboat Willie* (1928), premier cartoon sonore de Walt Disney. L'animation part de quelques feuilles de papier et de quelques traits au crayon qui, en s'animant révèlent la souris, rappelant l'origine d'une part de l'animation et d'autre part des Studios Disney, suivie des mentions « Walt Disney Animation Studios ». Rappelons que le générique est générateur du film et en désigne la genèse. Au-delà de désigner la genèse d'un film en particulier, ce second logo désigne la genèse même des Studios Disney. Au niveau musical, le logo est accompagné de la mélodie, sifflée par Mickey, caractéristique du cartoon, à savoir l'air de *Steamboat Bill* d'Arthur Francis Collins, mélodie populaire américaine⁷⁷.

Ces deux versions du logo de Disney connaissent des variations selon les classiques d'animation⁷⁸. En ce qui concerne le premier logo, le visuel reste identique de *Taram et le Chaudron Magique* (1985) à *Tarzan* (1999). Il est ensuite adapté aux couleurs du film dans *Dinosaure* (2000), *Atlantide l'Empire Perdu* (2001), *Lilo & Stitch* (2002), *Frère des Ours*

⁷⁴ Maria Sachiko CECIRE, « Reality Remixed : Neomedieval Princess Culture in Disney's Enchanted », Tison Pugh et Susan Aronstein (éd.), *The Disney Middle Ages. A Fairy-tale and Fantasy Past*, New York, Palgrave Macmillan, 2012, p. 245.

⁷⁵ Voir annexe 1.

⁷⁶ Maria Sachiko CECIRE, *op. cit.*, p. 245.

⁷⁷ Michel BOSC, *op. cit.* p. 20.

⁷⁸ Voir tableau en annexe 2 - Nous ne considérerons pas les logos accompagnant les classiques de *Blanche-Neige et les Sept Nains* (1937) à *Rox et Rouky* (1981) dans la mesure où ceux-ci ont été ajoutés ultérieurement aux classiques.

(2003) et *La Ferme se Rebelle* (2004). La musique accompagnant le logo connaît elle aussi des variations. Elle est remplacée par la musique du générique qui couvre alors déjà le logo, du *Roi Lion* (1994) à *Chicken Little* (2005)⁷⁹, lequel propose en visuel le même logo en 3D, annonçant déjà la seconde version du logo. De telles variations permettent au logo d'être déjà intégré au générique et au récit⁸⁰. La seconde version du logo, à partir de *Bienvenue chez les Robinsos* (2007), connaît quant à elle peu de variations. Le classique d'animation *Les Mondes de Ralph* (2012) propose une version « 8-bits » du logo *Steamboat Willie*. Au niveau musical, il n'y a que dans *La Reine des Neiges* (2013) et *Vaiana* (2016) que la musique du générique couvre le logo.

2.2.2. Le titre

Le titre fonctionne comme annonce du film⁸¹. Pratique non spécifique au cinéma, le titre peut être défini de la sorte : « Ensemble de signes linguistiques [...] qui peuvent figurer en tête d'un texte pour le désigner [...] et pour allécher le public visé. »⁸² Le titre, à l'instar du générique, possède un statut ambigu. Il désigne le texte filmique tant à l'intérieur de celui-ci, donnant des pistes de lecture quant à son interprétation, qu'à l'extérieur, étant diffusé dans des catalogues, publicités et autres, précédant le film qu'il désigne⁸³.

Le titre revêt différentes fonctions. Il a d'abord une fonction publicitaire grâce à sa fonction référentielle, qui permet d'« identifier l'œuvre hors de son contexte »⁸⁴. Il nomme le film par sa fonction désignative, tandis qu'il annonce le texte filmique par sa fonction descriptive⁸⁵. Tout comme le générique dans son ensemble fournit au spectateur des pistes de lecture du film, le titre à lui seul apporte des informations sur le film à venir. Ces informations étant concises, le titre devant être court, elles offrent au spectateur plus d'interrogations que d'indices précis. Néanmoins, selon Umberto Eco, « un titre est déjà [...] une clé interprétative »⁸⁶. Par ailleurs, le titre doit être suffisamment descriptif et alléchant pour

⁷⁹ À l'exception d'*Hercule* (1997).

⁸⁰ Nicole de MOURGUES, *Le générique de film*, op. cit., p. 188.

⁸¹ Gilles MENEGALDO, « Texte, image, voix dans les incipit de films fantastiques », Liliane Louvel (éd.), *L'incipit*, Poitiers, Unité de Formation et de Recherche de langues et littératures, 1997, p. 335.

⁸² Nicole de MOURGUES, *Le générique de film*, op. cit., p. 192.

⁸³ *Idem*, p. 192-193.

⁸⁴ *Idem*, p. 193-194.

⁸⁵ *Idem*, p. 194.

⁸⁶ Umberto ECO, *Apostille au Nom de la Rose*, Paris, Grasset, 1985, p. 510 cité dans *Ibidem*.

convaincre le spectateur de visionner le film. Il s'agit de la fonction conative, laquelle peut mener à la fonction pragmatique qui établit un contrat avec le spectateur. Enfin, le titre a une fonction poétique, pouvant proposer des jeux sur les codes linguistiques et iconiques tout en pouvant être connotatif⁸⁷.

Vu son importance et son rôle d'enseigne du film, le titre est le plus souvent situé en amont du film et du générique, après le logo⁸⁸. Il arrive cependant que le titre n'apparaisse qu'à la fin du générique (*La Reine des Neiges*) ou plus loin encore dans le film, voire à la toute fin de celui-ci (*Vaiana*). Le titre est ainsi mis en valeur de par son emplacement. Le choix du graphisme, la « mise en représentation »⁸⁹ du titre, peut également participer à cette mise en valeur⁹⁰.

2.2.3. Les crédits

Les crédits désignent l'ensemble des informations concernant la production du film, sa genèse.

Le cinéma des premiers temps ne présente au départ, en plus du logo et du titre du film, que le nom du producteur, soit la personne qui rassemble l'argent pour la réalisation du film⁹¹. Les acteurs, venant essentiellement du théâtre, ne souhaitent pas voir leur nom associé au film dans la mesure où le cinéma est considéré comme un art de foire⁹². Progressivement, alors que le cinéma s'institutionnalise, ils veulent avoir leur nom à l'affiche, au générique du film. Maintenant pratique courante, cela est alors vécu comme un « coup d'état »⁹³.

Aujourd'hui, les crédits présentent toutes les informations relatives à la production du film, du réalisateur aux acteurs en passant par les techniciens et maquilleurs. Cette liste est longue et peut parfois défiler durant plus de 10 minutes à l'écran. Pour ne pas ennuyer le spectateur et retarder son entrée en fiction, le générique se divise de nos jours en deux parties. Le générique de début présente les informations principales (producteur, réalisateur, acteurs) tandis que le générique de fin reprend toutes les informations⁹⁴.

⁸⁷ Nicole de MOURGUES, *Le générique de film*, op. cit., p. 195.

⁸⁸ *Idem*, p. 222.

⁸⁹ Gilles MENEGALDO, op. cit., p. 335.

⁹⁰ Nicole de MOURGUES, *Le générique de film*, op. cit., p. 222.

⁹¹ *Idem*, p. 239.

⁹² *Idem*, p. 232.

⁹³ *Idem*, p. 222.

⁹⁴ *Idem*, p. 229.

Les crédits se caractérisent par une certaine hiérarchie. Les producteurs et réalisateurs apparaissent le plus souvent au début de ceux-ci. Il arrive que les acteurs principaux précèdent le titre de film⁹⁵, selon la logique de « star system »⁹⁶ hollywoodienne (dans *Pretty Woman* par exemple⁹⁷).

Alors que le titre a valeur descriptive et narrative sur le film, les crédits n'ont que valeur informative⁹⁸. Il arrive qu'ils ne soient pas présents dans le générique d'ouverture qui les relègue au générique de fin⁹⁹, le générique d'ouverture ne présentant alors que le logo de la société de production et le titre du film.

3. Situation du générique d'ouverture dans le film

Bien que situé au début du film, le générique d'ouverture n'est pas toujours la première séquence à laquelle le spectateur est confronté. Il y a plusieurs possibilités de localisation du générique, renvoyant à la question de son intégration, de son ancrage dans la diégèse. Le générique peut, en effet, participer ou non à la narration.

Dominique Sipièrè propose trois « schémas types » selon le tableau suivant.

(1)	Générique
(2)	Générique
(3)(G)..	... (G)....	(G).....
	..(G)..	.(G).....	(G).....

Fig. 1 - Dominique Sipièrè, « J'entends des voix : préambules, préludes et prologues au cinéma », Liliane Louvel (éd.), *L'incipit*, Poitiers, Unité de Formation et de Recherche de langues et littératures, 1997, p. 308.

La première possibilité (1), et la première historiquement, est le générique d'ouverture comme première séquence du film sur fond inanimé. Aucune intrigue ni évènement narratif ne

⁹⁵ Annette KUHN et Guy WESTWELL, *op. cit.*, p. 99-100.

⁹⁶ Alexandre TYLSKI, *op. cit.*, p. 32.

⁹⁷ Monique CRESCI, « Variations sur une entrée en fiction », Liliane Louvel (éd.), *L'incipit*, Poitiers, Unité de Formation et de Recherche de langues et littératures, 1997, p. 319-328.

⁹⁸ Patrick LOUGUET, « Génériques, intertitres, accessoires et décors. L'entrelacement cinématographique des images, des lettres et des sons. », *Les Cahiers du CIRCAV*, 8 (1996), p. 94.

⁹⁹ Nicole de MOURGUES, *Le générique de film*, *op. cit.*, p. 225.

sont présentés. La véritable narration commence lors de la séquence post-générique qui, comme son nom l'indique, suit directement le générique. C'est le cas des classiques d'animation supervisés par Walt Disney, de *Blanche-Neige et les Sept Nains* (1937) au *Livre de la Jungle* (1967). Le générique d'ouverture est ici extra-diégétique, c'est-à-dire qu'il n'appartient pas à la diégèse du film. Il peut cependant introduire cette dernière en lui empruntant des éléments visuels ou sonores¹⁰⁰, tels que les couleurs utilisées pour la graphie du générique de *Pinocchio* qui renvoient à la tenue de ce dernier, ou l'énonciation d'un thème musical qui reviendra dans le film.

Le second schéma-type (2) est le pré-générique comme première scène du film, suivi du générique d'ouverture. Le pré-générique apparaît vers les années 1950¹⁰¹ et est à la mode depuis lors¹⁰². L'avantage du pré-générique est de capter immédiatement l'attention du spectateur et de le plonger directement au sein du récit même. Il peut se décliner de différentes manières. Il peut s'agir d'une scène qui lance le film mais ne participe pas au récit à proprement parler (*La Petite Sirène* (1989), *La Reine des Neiges* (2013)), d'une scène antérieure au récit qui permet la compréhension de celui-ci, souvent sous la forme d'un prologue dans lequel un narrateur externe ou interne au film (un des personnages) narre l'évènement (par exemple, *Taram et le Chaudron Magique* (1985) et *La Belle et la Bête* (1991)), ou tout simplement de la première scène du récit (*Bernard et Bianca* (1977), *Basile Détective Privé* (1986) ou encore *Pocahontas* (1995)).

Le générique n'est pas non plus forcément un « bloc » de plans inanimés qui présentent les crédits. Il peut se superposer à la première scène « en surimpression de l'image mouvante »¹⁰³ (3). Les déclinaisons sont également multiples. Les crédits peuvent s'animer, présentant un générique plus dynamique¹⁰⁴ (*Les 101 Dalmatiens* (1961), *Les Aristochats* (1970)). Le générique peut aussi se superposer à une scène narrative¹⁰⁵ (*Rox et Rouky* (1981), *Oliver et Compagnie* (1988)).

¹⁰⁰ Gilles MENEGALDO, *op. cit.*, p. 334.

¹⁰¹ Alexandre TYLSKI, *op. cit.*, p. 42-43.

¹⁰² Nicole de MOURGUES, *Le générique de film, op. cit.*, p. 230.

¹⁰³ Monique CRESCI, *op. cit.*, p. 321.

¹⁰⁴ Anna MATALEMA et Pilar ORERO, « Opening Credit Sequences. Audio Describing Films within Films », *International Journal of Translation*, 23/2 (2011), p. 42.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

Ces trois modèles peuvent évidemment se combiner entre eux. La séquence d'ouverture de *La Petite Sirène* (1989), par exemple, est constituée d'un pré-générique et d'un générique d'ouverture en surimpression de l'image mouvante.

4. Le son dans le générique

Comme nous l'avons vu, le générique combine les mots, les images et les sons¹⁰⁶. La musique appartient à cet ensemble plus vaste qu'est le son, qui regroupe également les bruits et la parole.

4.1. La « bande-son »

La bande-son d'un film est composée de trois éléments : la parole, les bruits et la musique¹⁰⁷. La parole est l'élément le plus aisément reconnaissable et distinguable en raison « de certains traits qui semblent universels : présence d'une articulation dans une séquence de sons identifiés comme vocaux »¹⁰⁸. La musique vocale est par ailleurs constituée d'« une parole [...] sous forme musicale ». La distinction entre le bruit et la musique est quant à elle contextuelle¹⁰⁹ et dépend souvent du type de film. Le bruit est souvent identifié comme tel par « élimination »¹¹⁰, n'étant ni parole ni musique.

Il existe une hiérarchie entre ces trois catégories de sons. Le cinéma « met en vedette la voix, la met en évidence et la détache des autres sons »¹¹¹. Cette préséance de la voix est appelée « voco-centrisme » par Michel Chion, qui en donne cette définition : « processus par lequel, dans un ensemble sonore, la voix attire et centre spontanément notre attention, de la même façon que pour l'œil, dans un plan de cinéma, le visage humain »¹¹². Les bruits et la musique passent au second plan afin que la voix puisse clairement être entendue et comprise, pour une communication sans bruit, selon le modèle mathématique de la communication de Shannon et Weaver¹¹³.

¹⁰⁶ Nicole de MOURGUES, *Le générique de film*, op. cit., p. 137.

¹⁰⁷ Philippe John VAN TIGGELEN, *Sociologie et diffusion de la musique du 19e siècle à nos jours et musicologie des médias*, Notes du cours LMUSI1527, « Sociologie et diffusion de la musique du 19e siècle à nos jours et musicologie des médias », dispensé à l'UCL, Faculté de Philosophie, Arts et Lettres, Louvain-la-Neuve, 2015.

¹⁰⁸ Michel CHION, *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, op. cit., p. 38.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ *Idem*, p. 14.

¹¹² *Idem*, p. 38.

¹¹³ Philippe MARION, op. cit.

4.2. Son *in*/hors-champ/*off* et musique diégétique/non diégétique

Il existe trois modalités d'ancrage entre le son et l'image : le son *in*, le son hors-champ et le son *off*. Le son *in* est un son « dont la source apparaît dans l'image, et appartient à la réalité que celle-ci évoque »¹¹⁴. Sa source est visible et diégétique¹¹⁵. Il s'agit du cas le plus courant au cinéma. Le son hors-champ appartient également à la diégèse, mais sa source est invisible. Michel Chion le définit comme « le son acousmatique¹¹⁶ relativement à ce qui est montré dans le plan, c'est-à-dire dont la source est invisible à un moment donné, temporairement ou définitivement »¹¹⁷. Enfin, le son *off* est invisible et non diégétique. Il émane d'une source qui n'est pas visible et qui n'appartient pas à la diégèse, « située en un autre temps et un autre lieu que la situation directement évoquée »¹¹⁸. Ces trois modalités d'ancrage du son par rapport à l'image forment un cercle, ou « tri-cercle »¹¹⁹, dont chaque zone communique avec les deux autres¹²⁰, dans la mesure où un son peut passer d'une modalité à une autre. Le son *in* peut devenir hors-champ, si la source quitte l'image mais est toujours audible, tout comme le son hors-champ peut à l'inverse devenir *in*. Le son peut également passer du *off* au *in* et inversement.

Au cinéma, il est également d'usage de distinguer la musique diégétique et non diégétique, que Michel Chion nomme respectivement musique d'écran et musique de fosse¹²¹. La musique diégétique, ou d'écran, appartient au film, à l'action. Il s'agit d'une « musique clairement entendue comme émanant d'une source présente ou suggérée dans l'action »¹²², selon les modalités du son *in* et hors-champ. Il s'agira par exemple d'un morceau entendu à la radio ou sur un tourne-disque, d'un orchestre jouant à l'occasion d'un bal, etc. La musique non diégétique, ou de fosse, provient quant à elle d'une source externe au film, elle se situe en position *off*, « en dehors du lieu et du temps de l'action »¹²³. Les personnages ne l'entendent pas, contrairement au public. Michel Chion lui donne la dénomination « de fosse » en référence à un orchestre imaginaire qui se situe en dehors du film¹²⁴. Tout comme le son peut aisément

¹¹⁴ Michel CHION, *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, op. cit., p. 83.

¹¹⁵ Philippe John VAN TIGGELEN, op. cit.

¹¹⁶ « Acousmatique » se dit d'un son que l'on entend sans en voir la cause, par opposition au son « visualisé » - *Ibidem*.

¹¹⁷ Michel CHION, *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, op. cit., p. 82.

¹¹⁸ *Idem*, p. 83.

¹¹⁹ Voir annexe 3.

¹²⁰ Michel CHION, *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, op. cit., p. 83.

¹²¹ *Idem*, p. 88.

¹²² Michel CHION, *La musique au cinéma*, Paris, Fayard, 1995, p. 189 (Les chemins de la musique).

¹²³ Michel CHION, *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, op. cit., p. 88.

¹²⁴ *Ibidem*.

changer de position entre *in*, hors-champ et *off*, la frontière entre la musique diégétique et la musique non diégétique est poreuse. La musique non diégétique peut par exemple s'incarner à l'écran par l'instrument de musique d'un personnage qui en jouerait la mélodie. À l'inverse, quelques notes jouées ou chantées par un personnage peuvent être reprises par tout l'orchestre non diégétique, auquel cas musiques diégétique et non diégétique sont présentes simultanément, ce que Rick Altman appelle « fondu sonore »¹²⁵ et qui est typique des films musicaux, catégorie filmique qui consiste à « unir la parole, le chant, l'instrument et la danse »¹²⁶ et dans laquelle les numéros musicaux sont intégrés à l'histoire¹²⁷.

La musique des génériques d'ouverture est largement non diégétique. Mais ces distinctions sont intéressantes lorsqu'il s'agit d'analyser la musique d'un pré-générique ou d'un générique en surimpression de l'image mouvante.

5. La musique dans le générique

5.1. Origine

La musique en ouverture vient d'une tradition plus ancienne. Nous pouvons songer aux *Préludes* du *Clavier bien tempéré* de Bach, voire aux *Introïts* de messe. La musique en ouverture telle que nous le retrouvons au cinéma vient plus précisément de la tradition opératique¹²⁸, et remonte plus exactement aux opéras du début du XIX^e siècle dans lesquels « les ouvertures musicales annoncent [...] déjà le thème principal ou la structure de l'œuvre, selon le cas, jusqu'au condensé des thèmes »¹²⁹. Il en existe plusieurs variantes, dont le « pot-pourri »¹³⁰ de Verdi, dans lequel sont cités des thèmes qui seront réentendus dans l'opéra¹³¹, et le « prélude » de Wagner où « un jeu de motifs et de *leitmotifs* fusionne narrativement avec l'orchestre et l'action »¹³².

¹²⁵ Michel CHION, *La musique au cinéma*, *op. cit.*, p. 190.

¹²⁶ *Idem*, p. 285.

¹²⁷ Richard TRAUBNER *et al.*, « Film musical », *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/49103>, consulté le 27 février 2018.

¹²⁸ Alexandre TYLSKI, *op. cit.*, p. 30.

¹²⁹ *Idem*, p. 58.

¹³⁰ *Idem*, p. 30.

¹³¹ Patrick FAVRE-TISSOT-BONVOISIN, *Giuseppe Verdi*, Paris, Bleu Nuit Éditeur, 2013, p. 33 (Horizons).

¹³² Alexandre TYLSKI, *op. cit.*, p. 58.

5.2. Rôle

La musique apparaît très tôt dans les génériques de films. Elle y est jouée en live dans les films muets et s'y installe à l'ère du cinéma sonore¹³³ où « les génériques deviennent [...] des moments cruciaux où les thèmes musicaux annoncent ceux employés pendant le film, posant souvent l'atmosphère générale d'un film, et peut-être aussi, vendant, déjà, chanson-titre et vedette »¹³⁴.

La musique participe du dispositif d'accroche qu'est le générique d'ouverture¹³⁵.

« Quelle que soit sa nature, la musique joue un rôle essentiel dans les ouvertures filmiques. Elle est, avec les mentions écrites, un élément déterminant de la séquence-générique. Elle donne le ton du film. »¹³⁶

Plus précisément,

« Les toutes premières mesures de la musique du générique sont [...] d'une importance capitale. Ce sont elles qui, immédiatement, donnent le ton du film, renseignent éventuellement sur le genre [...], l'époque [...], suscitent l'angoisse [...] ou au contraire dénotent une atmosphère chaleureuse, conviviale [...], marquent un personnage. »¹³⁷

La musique du générique donne le ton du film. Elle peut indiquer les paramètres spatiaux et temporels du film (une musique exotique ou ethnique fera penser à l'étranger par exemple), suggérer le genre, et établir l'atmosphère du film.

La musique a un rôle différent selon le générique dans lequel elle intervient. Elle a le rôle principal lors d'un générique classique sur fond de plans inanimés, assurant la dynamique alors que l'image est immobile et fait défiler les crédits du film. Dans un générique en surimpression de l'image mouvante ou dans un pré-générique, elle accompagne la scène plus qu'elle ne vaut pour elle-même, selon les fonctions classiques qui sont attribuées à la musique du cinéma, mais cela dépend bien évidemment des cas.

¹³³ Anna MATALEMA et Pilar ORERO, *op. cit.*, p. 36-37.

¹³⁴ Alexandre TYLSKI, *op. cit.*, p. 29-30.

¹³⁵ Alain ARNAUD, *op. cit.*, p. 128.

¹³⁶ Nicole de MOURGUES, *Le générique de film, op. cit.*, p. 142.

¹³⁷ *Idem*, p. 141.

À partir des années 1930-1940, un modèle récurrent dans les génériques est l'utilisation de « fanfares » lors de l'apparition du logo¹³⁸. Ces fanfares, ou ensemble de cuivres, ont pour fonction de prévenir le public que le film commence¹³⁹.

Souvent, la musique du générique d'ouverture introduit le thème musical dominant ou plusieurs thèmes musicaux du film¹⁴⁰. Ce ou ces thèmes musicaux peuvent être issus de chansons du film ou bien de thèmes. Nicole de Mourgues précise que de nombreuses comédies musicales « énoncent dès l'ouverture la mélodie de la chanson centrale, qui est souvent la chanson-titre en proposant une version orchestrée »¹⁴¹. Les thèmes en ouverture fonctionnent de manière symbolique, dimension par laquelle « un signifiant en vaut pour un autre »¹⁴². Un thème musical représente, signifie quelque chose, que ce soit un personnage, une scène, un objet, etc. Mais dans le générique, les thèmes font fonction d'énigme, signifiants privés de leur signifiés. Plus particulièrement lorsqu'il s'agit d'un « pot-pourri » de thèmes musicaux, soit autant de thèmes qui constituent chacun une énigme.

Le générique d'ouverture peut également proposer une chanson, laquelle peut être ou non diégétique.

5.3. Les fonctions de la musique de film

Les différentes fonctions attribuées à la musique de film ont été étudiées par de nombreux auteurs. Nous nous pencherons sur les modèles de, respectivement, Michel Bosc et Claudia Gorbman, lequel a été repris par de nombreux auteurs.

5.3.1. Le modèle de Michel Bosc

Michel Bosc attribue sept fonctions à la musique de film.

En premier lieu, la musique permet le marquage de l'image. Elle « souligne un mouvement, un bruit, l'émotion d'un protagoniste, rappelle un lieu ou une époque, accompagne

¹³⁸ Alexandre TYLSKI, *op. cit.*, p. 29.

¹³⁹ Roger HICKMAN, *Reel music, exploring 100 years of film music*, New York, Norton, 2005, *op. cit.*, p. 36.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ Nicole de MOURGUES, *Le générique de film*, *op. cit.*, p. 150.

¹⁴² Alain ARNAUD, *op. cit.*, p. 128.

un son réel »¹⁴³. Michel Bosc précise que cette fonction est largement utilisée dans les cartoons où la musique dynamise l'image et ponctue les gags¹⁴⁴.

Michel Bosc attribue comme deuxième fonction à la musique le fait de pouvoir être diégétique, mais oublie par-là même qu'elle peut également être non diégétique et que la frontière entre les deux est poreuse. Pour nous, cette distinction entre diégétique et nondiégétique ne relève pas d'une fonction de la musique mais de ses propriétés, de sa « qualité d'intervention »¹⁴⁵.

La musique peut jouer un rôle de contradiction, par une opposition ou un décalage avec l'image¹⁴⁶. Ainsi, une musique joyeuse peut venir se superposer à une scène triste. Une bonne illustration de ce contrepoint est à voir au début de l'épisode final de la saison 6 de *Game of Thrones* où une musique au tempo lent jouée au piano accompagne la scène. Tout de suite le spectateur sent le décalage avec l'image, car il est habitué à des musiques plus épiques. Cette musique annonce d'emblée qu'il va se passer quelque chose d'inhabituel grâce à son décalage avec l'image.

Ensuite, la musique agit comme guide émotionnel¹⁴⁷, en indiquant au spectateur ce qu'il doit ressentir par une partition triste, joyeuse, romantique, etc.

La musique est symbolique, en ce qu'elle fonctionne selon des thèmes associés à des personnages, des lieux, des ambiances. Elle va symboliser ces éléments, agissant comme un leitmotiv, lequel est « un thème [...] dont le but est de représenter ou de symboliser une personne, un objet, un endroit, une idée, un état d'esprit ou tout autre élément dans une œuvre dramatique ¹⁴⁸ ». Il suffit au spectateur d'entendre le thème pour immédiatement visualiser ce à quoi il est associé. Il s'agit par exemple du thème du chasseur dans *Bambi*. Sa seule audition permet d'imaginer le danger du chasseur pour les animaux de la forêt¹⁴⁹.

¹⁴³ Michel BOSC, *op. cit.*, p. 16.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵ Alain POIRIER, « Les fonctions de la musique au cinéma », Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques du XXe siècle, 4. Histoires des musiques européennes*, volume 1, Arles, Actes sud, 2003, p. 757 (Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle).

¹⁴⁶ Michel BOSC, *op. cit.*, p. 17.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ Arnold WHITTALL, « Leitmotiv », *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000016360?rkey=6hjNaC&result=7>, consulté le 13 février 2018.

¹⁴⁹ Le symbolisme de la musique va encore plus loin dans ce long-métrage d'animation, car jamais le chasseur n'est montré à l'image, seul son thème musical véhicule son personnage.

La musique peut également jouer un rôle d'anticipation ou de retard sur le récit visuel, ce qui « facilite le montage et permet d'enchaîner plus facilement deux séquences, en limitant les problèmes de différentiels rythmiques »¹⁵⁰. La musique permet ici d'effacer les discontinuités visuelles dues au montage, elle en assure la continuité.

Enfin, la musique a comme fonction le traçage de la structure formelle, en signalant par exemple la présence d'un générique ou d'un interlude¹⁵¹.

5.3.2. Le modèle de Claudia Gorbman

Le modèle présenté par Claudia Gorbman¹⁵² a marqué l'étude de la musique de film et a été repris par Michel Chion, Gilles Mouëllic et Raphaël Roth. Ce modèle se base sur les films sonores hollywoodiens de la fin des années 1930, période dite du « "classicisme" hollywoodien »¹⁵³. Il est composé de six principes dont certains sont ambigus ou à revoir par rapport à la réalité cinématographique actuelle. En effet, le modèle date de 1987 et décrit un univers cinématographique musical plus ancien.

Principe n° 1 : L'appareillage de production de la musique est invisible

Claudia Gorbman établit par ce principe un parallèle entre l'appareillage de production de la musique et les autres appareillages technologiques du film tels que les caméras. Elle écrit que ces différents appareillages ne doivent pas être visibles à l'écran¹⁵⁴. Mais cela peut concerner tout autant la musique non diégétique *off*, dont l'appareillage est invisible au spectateur, que la musique diégétique hors-champ, dont l'appareillage est invisible aux personnages.

Principe n° 2 : La musique n'est pas conçue pour être consciemment entendue

Ce deuxième principe sous-tend que la musique n'est pas donnée à entendre consciemment. Elle est secondaire au visuel¹⁵⁵, l'accompagne sans que le spectateur n'y prête attention. Ce principe est à revoir, car le spectateur peut être conscient de ce qu'il entend sans empêcher le film de fonctionner¹⁵⁶. Max Steiner affirme justement qu'une musique de film est inutile si nous

¹⁵⁰ Michel BOSCH, *op. cit.*, p. 17.

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² CLAUDIA GORBMAN, *Unheard melodies. Narrative Film Music*, Bloomington, Indiana University Press, 1987, p. 70-98.

¹⁵³ Raphaël ROTH, *À l'écoute de Disney. Une sociologie de la réception de la musique au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2017, p. 47 (Champs visuels).

¹⁵⁴ CLAUDIA GORBMAN, *op. cit.*, p. 74.

¹⁵⁵ Raphaël ROTH, *op. cit.*, p. 48.

¹⁵⁶ Michel CHION, *La musique au cinéma, op. cit.*, p. 120.

ne la remarquons pas¹⁵⁷. Théodore Adorno et Hanns Eisler nuancent cela, affirmant que « la musique doit être entendue [...] mais ne doit pas pour autant être écoutée »¹⁵⁸. En effet, « la musique de cinéma est une musique qu'on n'écoute pas avec attention », elle a « une valeur propre » mais doit pouvoir être comprise « de manière accessoire, comme en passant »¹⁵⁹. Selon nous, l'attention accordée consciemment ou non à la musique dépendra du spectateur lui-même.

Principe n° 3 : La musique traduit les émotions

La musique peut créer une émotion, soutenir l'émotion montrée à l'image, ou encore indiquer quelle émotion ressentir à un moment donné du film. Raphaël Roth, s'appuyant sur Léonard Meyer, explique que ce principe repose sur une musique cinématographique « dont la connaissance est suffisamment forte et partagée pour susciter une émotion collective »¹⁶⁰. Cela repose sur une connaissance préalable des auditeurs, et plus précisément sur les connotations émotives que la musique peut véhiculer (notamment par l'emploi de « clichés » musicaux, comme par exemple des cordes pour une scène romantique). Ce principe correspond à la fonction de guide émotionnel de Michel Bosch.

Principe n° 4 : La musique ponctue la narration

Gilles Mouëllic résume cette fonction de la musique comme suit : « La musique signale les niveaux de la narration tout en les connotant émotionnellement »¹⁶¹. Ce rôle se subdivise en deux parties. Tout d'abord, la musique « renvoie le spectateur aux démarcations et aux niveaux de la narration »¹⁶². Elle intervient en ouverture et en conclusion du film pour définir le genre et établir une ambiance générale, participe aux paramètres spatio-temporels du film (au début du film ou dans une scène) et peut souligner, voire imposer le point de vue d'un personnage. Ensuite, elle « illustre, souligne, accuse et pointe » selon une « ponctuation de connotation »¹⁶³.

¹⁵⁷ François NICOLAS, « La généalogie wagnérienne de la musique de film », Frédéric Gimello-Mesplomb (éd.), *Analyser la musique de film. Méthodes, pratiques, pédagogie*, 1^{ère} édition, Paris, Books on Demand, 2017, p. 61 (Le manuel des Arts du Spectacle).

¹⁵⁸ *Idem*, p. 62-63.

¹⁵⁹ *Idem*, p. 63.

¹⁶⁰ Raphaël ROTH, *op. cit.*, p. 48-49.

¹⁶¹ Gilles MOUËLLIC, *La musique de film. Pour écouter le cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2006, p. 31 (Les petits cahiers).

¹⁶² Michel CHION, *La musique au cinéma, op. cit.*, p. 121.

¹⁶³ *Ibidem*.

Principes n° 5 et n° 6 : La musique est facteur de continuité et d'unité

La musique permet d'homogénéiser les discontinuités du montage visuel, tel que déjà défini par Michel Bosc, et contribue à l'unité du film de différentes manières, dont la principale est l'emploi de thèmes et de motifs musicaux. Selon Claudia Gorbman, les meilleurs moyens d'assurer l'unité d'un film sont les répétitions, interactions et variations des thèmes musicaux à travers le film¹⁶⁴, lesquels peuvent être déjà énoncés lors du générique d'ouverture.

5.3.3. Résumé des fonctions de la musique de film

Si les auteurs abordent les fonctions de la musique de film de diverses façons, ce sont les mêmes qui sont évoquées. Il en ressort que la musique remplit quatre grandes fonctions. La première, et la plus importante, est qu'elle assure l'unité du film, à l'aide des différents thèmes et motifs qui peuvent intervenir dès le générique d'ouverture. La musique assure ensuite la ponctuation du film, marquant les différents niveaux de narration et illustrant ou soulignant des actions. Elle agit comme guide émotionnel et traduit les émotions du film. Enfin, elle permet d'effacer les discontinuités du montage visuel.

6. Classement des génériques

L'étude des paramètres visuels et sonores du générique nous permet d'établir un classement qui servira à l'analyse des ouvertures des classiques d'animation Disney.

Comme nous l'avons vu, le générique d'ouverture consiste d'abord une liste de noms sur fond inanimé. Par la suite, le fond s'anime. Soit les crédits sont animés, à la manière des classiques *Les 101 Dalmatiens* ou *Les Aristochats*, soit le générique se superpose à une scène et est alors appelé « générique en surimpression de l'image mouvante ». Rappelons que le générique est constitué du logo de la société de production, du titre du film et des crédits. Vers les années 1950, le générique se fragmente et est souvent précédé d'un pré-générique. Celui-ci peut être constitué d'une scène qui lance le film mais qui n'appartient pas à la narration ou d'une scène qui appartient à la narration, celle-ci pouvant être la première scène du film ou narrer un événement antérieur au récit, souvent sous la forme d'un prologue.

¹⁶⁴ Michel CHION, *La musique au cinéma, op. cit.*, p. 121.

La musique se décline également de différentes manières. Elle peut être introduite par une fanfare et présenter un ou plusieurs thèmes musicaux issus soit de chansons soit de thèmes musicaux du film. Il peut également s'agir d'une chanson diégétique ou non. Enfin, elle peut être secondaire à l'image et l'accompagner selon les modèles des fonctions de la musique de film.

**Deuxième partie : Walt Disney, la musique, et
les génériques d'ouverture des classiques
d'animation**

1. Walt Disney et la musique

Walt Disney, bien que n'étant pas musicien et n'ayant pas reçu de formation musicale¹⁶⁵, a très tôt compris l'importance de la musique et la place à lui accorder dans ses dessins animés : « La musique a un pouvoir fabuleux », dit-il, « à la minute même où elles sont soutenues par la musique, des images qui, sinon, traineraient en longueur et seraient ennuyeuses, s'animent et acquièrent une vitalité qu'elles ne pourraient avoir par nul autre moyen »¹⁶⁶. La musique donne vie aux personnages et à l'action. Pour cela, elle n'est pas pensée ou ajoutée après que les images ont été dessinées. Elle est bien au contraire intégrée dès le départ. Images et musique sont pensées et conçues conjointement et simultanément.

1.1. Tout commence avec une souris

Alors qu'en 1927 le cinéma quitte le muet pour le sonore avec *Le chanteur de jazz*, Walt Disney, visionnaire, s'empare du son pour l'incorporer dans ses cartoons. *Steamboat Willie* marque en 1928 un tournant dans l'histoire des Studios Disney ainsi que dans le monde du cinéma. Pour la première fois, musique et animation s'emmêlent pour proposer une bande son synchronisée¹⁶⁷. Dans ce premier cartoon sonore, dialogues, bruits, musique et images forment un tout continu et homogène. L'action est rendue fluide par la musique tandis que tous les éléments sonores se fondent dans la trame musicale. Michel Bosc écrit plus précisément que « tous les éléments produisant un son [...] se fondent dans la trame musicale sans que jamais la pulsation rythmique ne soit interrompue, ce qui évite tout ralentissement de l'action »¹⁶⁸. « Le rythme est devenu visuel »¹⁶⁹, écrit-il. Plus loin dans le court-métrage, tout devient prétexte à la musique. Une chèvre ayant avalé une partition devient un orgue de barbarie, les casseroles sont jouées comme un xylophone alors que la poubelle devient un instrument de percussion, etc. La musique et les effets sonores sont au cœur de court-métrage tandis que les dialogues sont minimes, voire inexistant¹⁷⁰. Les deux thèmes instrumentaux sont tirés de deux chansons populaires, *Steamboat Bill* et *Turkey in the Straw*. C'est dans cette seconde mélodie que Mickey

¹⁶⁵ David TIETYEN, *The musical World of Walt Disney*, Milwaukee, Hal Leonard Publishing Corporation, 1996, p. 9.

¹⁶⁶ Traduction libre de l'anglais « There's a terrific power to music. You can run any of these pictures and they'd be dragging and boring, but the minute you put music behind them, they have life and vitality they don't get in any other way. » - Thomas HISCHAK et Mark ROBINSON, *op. cit.* p. vii.

¹⁶⁷ Michel BOSC, *op. cit.*, p. 18.

¹⁶⁸ *Idem*, p. 20.

¹⁶⁹ *Idem*, p. 19.

¹⁷⁰ *Idem*, p. 20.

devient un véritable inventeur musical en créant des sons à partir de tout ce qui est présent sur le bateau. Avec *Steamboat Willie*, Walt Disney, âgé de seulement vingt-six ans¹⁷¹, fait une entrée fracassante dans le cinéma sonore, en ne se contentant pas de simplement incorporer le sonore dans ces cartoons, mais en inventant la synchronisation du son et de l'image.

En 1928, personne ne sait comment mettre en œuvre cette synchronisation inédite. Walt Disney est convaincu qu'image et musique peuvent fonctionner de concert, mais personne ne sait comment. C'est Wilfred Jackson, jeune animateur nouvellement arrivé aux Studios, qui trouve la solution : le métronome¹⁷². Il part du postulat qu'il y a 24 images par seconde et que la musique peut être calculée en battements par minute¹⁷³. Le métronome permet alors de calculer le nombre d'images par battement. Par exemple, si un musicien choisit un tempo de 60 battements par minute, l'animation étant de 24 images par seconde, cela donnera un tempo de « 24 battements », soit un battement toutes les 24 images¹⁷⁴. Une animation de « 16 battements » correspondrait à un tempo de 90 battements par minute, etc.¹⁷⁵

Un nouveau langage est ainsi né¹⁷⁶, mêlant dessin et musique dès le début de la création d'un cartoon. Le réalisateur sait quelle musique sera jouée pendant l'action et le musicien sait ce qui se déroulera à l'écran quand il jouera sa musique¹⁷⁷. Musique et action sont conçues conjointement dès le départ. En témoigne l'illustration en annexe 4. Il s'agit d'une feuille de croquis de l'histoire (*story sketches*) réalisée par l'animateur Ub Iwerks en 1928 pour *Steamboat Willie*¹⁷⁸. Nous y voyons trois croquis accompagnés chacun de la description de ce qui doit se passer au niveau sonore. Toute l'action est décrite en s'accordant à la musique pour qu'animation et musique ne fassent qu'un. La feuille de croquis décrit de plus les actions sonores de Mickey, dont le corps tout entier est synchronisé avec la musique, y compris sa respiration. Nous observons une réelle fusion entre l'animation et la musique. Wilfred Jackson dit d'ailleurs ceci :

¹⁷¹ Michel BOSCH, *op. cit.*, p. 21.

¹⁷² Frank THOMAS et Ollie JOHNSTON, *The Illusion of Life: Disney Animation*, New York, Disney Editions, 1981, p. 287.

¹⁷³ Hal LEONARD (éd.), *Walt Disney's Snow White and the Seven Dwarfs Masterscore Limited Edition*, Milwaukee, Disney Music Legacy Libraries, 2015 [fac-similé], p. 4.

¹⁷⁴ *Ibidem*.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁷⁶ Frank THOMAS et Ollie JOHNSTON, *op. cit.*, p. 287.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁷⁸ Jean-Jacques LAUNIER (commissaire d'exposition), *L'art des studios d'animation Walt Disney. Le mouvement par nature*, cat. expo., Paris, Art Ludique - Le Musée (14 octobre 2016 - 5 mars 2017), Paris, Art Ludique - Le Musée, 2016, p. 16.

« Je ne crois pas que la musique et l'animation étaient pensées indépendamment l'une de l'autre. Selon moi, nous les avons conçues comme des éléments que nous avons essayé de réunir pour former un tout complètement nouveau, qui serait davantage qu'une simple addition du mouvement et du son »¹⁷⁹.

Cette synchronisation se réalise en plusieurs étapes. En premier lieu, les musiciens proposent la musique pendant que le réalisateur visualise et planifie l'action. Ces idées sont ensuite écrites sur une « feuille de mesures »¹⁸⁰, également inventée par Wilfred Jackson. Cette feuille fournit tous les renseignements sur à la fois la musique (moment où elle débute, couplet, refrain, répétitions, etc.) et l'action¹⁸¹. Les mesures de musique sont remplacées par des rectangles, lesquels représentent chacun une mesure. L'exemple fourni en illustration¹⁸² propose deux battements de 12 images par mesure, soit 24 images par mesure. Une fois que ce rapport est établi, le début et la coupure de la scène sont déterminés, permettant de savoir combien il y a d'images avant ou après une mesure. L'action est ensuite écrite et mise en relation avec les battements. Finalement, les dialogues et effets sonores sont ajoutés. Un tel suivi synchrone de l'action par la musique a été nommé la technique du *mickey-mousing*, du nom de la célèbre souris¹⁸³. Il s'agit d'une « ponctuation narrative des mouvements des personnages ou des objets à l'écran par l'utilisation d'une musique synchronisée »¹⁸⁴.

Le métronome est ainsi à la base de toute la création. C'est significatif de l'importance que Walt Disney accorde à la musique dans ses films et cartoons. Sans la musique, il n'y a pas d'animation, et sans l'animation, il n'y a pas de musique. C'est pourquoi Walt Disney demandait que ses animateurs aient une bonne connaissance de la musique :

« Je pense qu'une bonne étude de la musique est indispensable aux animateurs - pour réaliser à quel point la musique est primordiale, à quel point il est naturel pour toute personne de vouloir aller vers la musique - une étude du rythme, de la danse - les différents rythmes que nous rencontrons tous les jours »¹⁸⁵.

¹⁷⁹ Traduction libre de l'anglais « I do not believe there was much thought given to the music as one thing and the animation as another. I believe we conceived of them as elements which we were trying to fuse into a whole new thing that would be more than simply movement plus sound. » - Frank THOMAS et Ollie JOHNSTON, *op. cit.*, p. 288.

¹⁸⁰ « Bar sheet » - *Idem*, p. 288.

¹⁸¹ *Ibidem*.

¹⁸² Voir annexe 5.

¹⁸³ Michel CHION, *La musique au cinéma*, *op. cit.*, p. 123.

¹⁸⁴ Raphaël ROTH, *op. cit.*, p. 59.

¹⁸⁵ Traduction libre de l'anglais « I think a good study of music would be indispensable to the animators - a realization on their part of how primitive music is, how natural it is for people to want to go to music - a study of the rhythm, the dance - the various rhythms that enter into our lives everyday » - David TIETYEN, *op. cit.*, p. 10.

Walt Disney travaille ensuite sur des mises en musique encore plus sophistiquées et complexes¹⁸⁶ avec la série des *Silly Symphonies*, terrain d'expérimentation tant sur le plan de l'image que de la musique. Le premier de ces courts-métrages musicaux est *Skeleton Dance*¹⁸⁷, lequel met en musique des squelettes qui dansent sur *La marche des Nains* de la *Pièce lyrique n° 3 opus 54 pour piano* de Grieg¹⁸⁸. Nous y retrouvons les mêmes éléments musicaux qui ont fait le succès de *Steamboat Willie*. Les squelettes se servent de leur corps pour produire des sons musicaux, toujours selon la technique du *mickey-mousing*¹⁸⁹. Michel Bosc écrit au sujet de cette première des *Silly Symphonies* que, malgré un sujet un peu lugubre, « la drôlerie de l'animation et l'efficacité de la musique remportèrent la mise »¹⁹⁰. Les cartoons des *Silly Symphonies* sont principalement sans dialogues ni chansons, pour laisser libre court à l'exploitation de la musique, mais nous rencontrons quand même des chansons dans certains de ces courts-métrages, notamment dans *Les Trois Petits Cochons* de 1933¹⁹¹.

1.2. Le long-métrage animé musical

L'étape suivante répond à la volonté de Walt Disney de toujours relever de nouveaux défis. Il décide de produire le tout premier long-métrage animé¹⁹², *Blanche-Neige et les Sept Nains* (1937). Le film s'inscrit dans la suite de l'intégration du film et de la musique¹⁹³ et est conçu comme une comédie musicale. Walt Disney veut que les chansons soient incorporées dans la trame de l'histoire et ne soient pas de simples interludes musicaux insérés çà et là au hasard¹⁹⁴, la critique habituellement formulée à l'égard des comédies musicales de l'époque étant que les chansons gèlent l'action¹⁹⁵. Pour Walt Disney, « la seule finalité d'une chanson est de saisir le tempo de l'histoire et de raconter celle-ci autrement, tout en ajoutant quelque chose au contenu émotionnel de la séquence. Une bonne chanson devrait permettre au public de ressentir la situation plus intensément »¹⁹⁶. Jon Newsom exprime à quel point les chansons

¹⁸⁶ Roger HICKMAN, *op. cit.*, p. 116.

¹⁸⁷ *Idem.*

¹⁸⁸ Michel BOSC, *op. cit.*, p. 32.

¹⁸⁹ Roger HICKMAN, *op. cit.*, p. 116.

¹⁹⁰ Michel BOSC, *op. cit.*, p. 32.

¹⁹¹ Roger HICKMAN, *op. cit.*, p. 116.

¹⁹² David TIETYEN, *op. cit.*, p. 36.

¹⁹³ *Ibidem.*

¹⁹⁴ *Idem*, p. 37.

¹⁹⁵ Claudia GORBMAN, *op. cit.*, p. 19.

¹⁹⁶ Traduction libre de l'anglais « The only use for a song would be to pick up the tempo of the story and to tell it in another way, while adding to the emotional content of the sequence. A good song should make the audience feel more deeply about the situation » - Frank THOMAS et Ollie JOHNSTON, *op. cit.*, p. 297.

sont intégrées en prenant l'exemple de la chanson *Whistle while you work - Sifflez en travaillant*, dans laquelle le dialogue cède doucement la place au chant parlé, puis au chant véritable, avec l'accompagnement orchestral qui établit progressivement l'atmosphère musicale¹⁹⁷. La chanson apparaît comme la continuation naturelle du dialogue, dans laquelle le sifflement, soit précisément le titre de la chanson, permet la transition entre la parole et le chant. Cette continuité est de plus permise grâce au choix de la chanteuse Adriana Caselotti dans le rôle de Blanche-Neige, dont « la voix chantée est vraiment une extension très naturelle de sa voix parlée »¹⁹⁸. Walt Disney garde de plus sa recette de l'action construite autour de la musique, telle qu'il l'a établie dans ses cartoons¹⁹⁹. David Tietyen prend comme exemple la scène de la chanson *Heigh-Ho* dans laquelle les nains, leurs coups de pioches et chacun de leurs pas sont en parfaite synchronisation avec la musique²⁰⁰.

Blanche-Neige et les Sept Nains remporte un succès fulgurant, avec une recette de 8 millions de dollars pour un coût de 1,5 million de dollars²⁰¹, comédie musicale la plus fructueuse de son temps²⁰². Le ton est donné, *Blanche-Neige et les Sept Nains* sera suivie d'une longue série de classiques d'animation.

2. Étude des ouvertures des classiques d'animation Disney

Avant de procéder à l'étude des ouvertures des classiques d'animation Disney, nous rappelons au lecteur que les classiques peuvent être regroupés sous cinq périodes : la période *Walt Disney* (1937-1967), la période de *Tâtonnement* (1970-1988), la période *Renaissance* (1989-1999), la période *Néo-Disney* (2000-2009) et pour finir la période actuelle *Seconde renaissance* (2009-2016).

Le lecteur trouvera en annexe 6, afin de faciliter sa lecture, les séquences d'ouvertures de tous les classiques d'animation étudiés, classés par période. Nous proposons de plus en annexe 7 une typologie des ouvertures croisant les données constitutives visuelles et sonores, telle que définie au point 6 de la première partie consacrée au générique de film.

¹⁹⁷ David TIETYEN, *op. cit.*, p. 40.

¹⁹⁸ *Idem*, p. 69.

¹⁹⁹ *Ibidem*.

²⁰⁰ *Ibidem*.

²⁰¹ *Idem*, p. 42.

²⁰² Roger HICKMAN, *op. cit.*, p. 138.

2.1. La période *Walt Disney* (1937-1967)

Écartant de notre corpus les classiques *Fantasia* (1940), *Saludos Amigos* (1942), *Les Trois Caballeros* (1944), *La Boite à Musique* (1946), *Coquin de Printemps* (1947), *Mélodie cocktail* (1948) et *Le Crapaud et le Maître d'École* (1949), les classiques d'animation analysés pour cette période sont : *Blanche-Neige et les Sept Nains* (1937), *Pinocchio* (1940), *Dumbo* (1941), *Bambi* (1942), *Cendrillon* (1950), *Alice au Pays des Merveilles* (1951), *Peter Pan* (1953), *La Belle et le Clochard* (1955), *La Belle au Bois Dormant* (1959), *Les 101 Dalmatiens* (1961), *Merlin l'Enchanteur* (1963), et enfin, *Le Livre de la Jungle* (1967).

Aux fins de notre étude, nous allons nous attarder sur les ouvertures de *Blanche-Neige et les Sept Nains*, de *Pinocchio* et de *Bambi*, ces classiques établissant des formules qui seront réutilisées dans les génériques des autres classiques d'animation de cette période.

2.1.1. *Blanche-Neige et les Sept Nains* (1937)

Blanche-Neige et les Sept Nains présente une ouverture en deux parties. Introduits par des cuivres, les crédits défilent par-dessus un fond inanimé sur une version instrumentale de *One song – Un chant*. La seconde partie de l'ouverture montre à l'image un livre de conte qui s'ouvre, livre dont le spectateur peut lire les deux premières pages sur fond d'une interprétation instrumentale plus dynamique et virevoltante de *Someday my prince will come – Un jour mon prince viendra*. Dans cette seconde partie, le visuel apporte plus de significations que la musique en ce qu'il ancre le récit. Le livre occupe une place particulière dans le générique d'ouverture et est un « objet récurrent dans l'histoire du générique »²⁰³. Il indique qu'il s'agit d'une adaptation²⁰⁴ et « marque l'entrée dans l'espace du récit »²⁰⁵.

Au niveau musical, le générique se divise également en deux parties. *One song – Un chant* est joué de manière très sonore pour avertir le spectateur que le film commence, tandis que le rythme rapide de *Someday my prince will come – Un jour mon prince viendra* emporte le spectateur dans la fiction. De plus, ces deux chansons sont respectivement associées au prince et à la princesse, installant dès le départ l'anneau central du film, à savoir leur histoire d'amour²⁰⁶.

²⁰³ Laurence MOINEREAU, *op. cit.*, p. 53.

²⁰⁴ *Ibidem*.

²⁰⁵ *Idem*, p. 55.

²⁰⁶ Michel BOSCH, *op. cit.*, p. 70.

Cette ouverture remplit musicalement les rôles de la musique en ouverture décrits par Roger Hickman²⁰⁷ : les cuivres en introduction préviennent le public que le film commence, les deux thèmes musicaux centraux du film sont introduits, et l'ouverture dans son ensemble établit l'atmosphère du film, à savoir un univers de conte de fée.

2.1.2. *Pinocchio* (1940)

L'ouverture de *Pinocchio* se compose également de deux parties, mais dans des proportions différentes de l'ouverture de *Blanche-Neige et les Sept Nains*. L'entrée pimpante aux cuivres est remplacée par des accords à la harpe, rejointe par des instruments à vents, plaçant d'emblée le spectateur dans un climat plus poétique. Nous entendons ensuite le thème instrumental de la chanson *Little wooden head – Un pantin de bois*. La première partie de ce thème est jouée par des instruments à vents et des cuivres, tandis que la deuxième partie est interprétée par des piccolos et des instruments sonnante comme des jouets. Cette première partie d'ouverture, courte, introduit le monde fantastique dans lequel Pinocchio va naître, un monde rempli de jouets et de sculptures en bois. Par ailleurs, la chanson *Little wooden head – Un pantin de bois* intervient tôt dans le film pour exprimer l'amour filial entre Gepetto et son pantin animé. Ce thème introduit alors à la fois le monde des jouets et l'amour filial. Un passage modulant intervient ensuite pour mener à *When you wish upon a star – Quand on prie la bonne étoile*, deuxième partie de l'ouverture, interprétée par Cliff Edwards, grand acteur et chanteur américain²⁰⁸. Alors que dans *Blanche-Neige et les Sept Nains*, les deux thèmes instrumentaux de l'ouverture sont tirés de deux chansons du film, la chanson-titre de *Pinocchio* apparaît en ouverture et ne réapparaîtra dans le film que sous forme instrumentale²⁰⁹. Cette chanson deviendra l'emblème de Disney, le « symbole même de tout l'univers Disneyen »²¹⁰, « par ce que le texte véhicule de rêve et de poésie, mais aussi par l'originalité de la ligne mélodique »²¹¹. Cette chanson exprime le fait que nos rêves peuvent se réaliser si nous avons la force d'y croire, soit le message même de Disney. Au niveau mélodique, le texte est truffé de chromatismes pour surprendre le spectateur, tandis que la hauteur de certaines notes donne une impression de légèreté et sert les paroles et le message de la chanson, donnant l'impression « d'atteindre les étoiles »²¹².

²⁰⁷ Roger HICKMAN, *op. cit.*, p. 36.

²⁰⁸ Tim HOLLIS et Greg EHRBAR, *Mouse tracks. The story of Walt Disney Records*, Jackson, University Press of Mississippi, 2006, p. 24-25.

²⁰⁹ À part dans le final du film où elle apparaît dans sa version chantée.

²¹⁰ Michel BOSC, *op. cit.*, p. 79.

²¹¹ *Ibidem.*

²¹² Thomas HISCHAK et Mark ROBINSON, *op. cit.*, p. 224.

Au niveau visuel, il s'agit également d'un générique d'ouverture sur fond inanimé. Mais alors que le fond sur lequel les crédits de *Blanche-Neige et les Sept Nains* défilent est un simple fond brunâtre, le visuel des crédits de *Pinocchio* introduit réellement l'atmosphère du film. Sur un fond brun évoquant le bois sculpté, les titres sont colorés de rouge, de jaune et de bleu, soit les couleurs de la tenue du protagoniste de l'histoire, tandis que les lettres paraissent comme gravées dans du bois. Cette esthétique évoque le monde de la sculpture auquel appartient le héros. Après les crédits, la caméra nous fait découvrir un livre de contes, à l'instar de *Blanche-Neige et les Sept Nains*, pour ensuite zoomer progressivement sur le personnage de Jiminy Cricket juché en haut du livre, éclairé à l'aide d'une poursuite, identifié alors comme l'interprète de la chanson qui était jusqu'alors acousmatique. Les choix du livre et de la poursuite renvoient respectivement à l'univers du conte et du spectacle, alors que Pinocchio est précisément une marionnette.

Visuel et sonore se combinent ainsi entre eux pour annoncer l'univers du film : un univers de bois et de pantin convié porté par un message de rêve et d'espoir.

2.1.3. *Bambi* (1942)

Le film *Bambi* s'ouvre sur la chanson *Love is a song – L'amour est éternel*, introduite par des cuivres. Le message est, ici encore, très poétique. L'amour est comparé à la musique, dans la mesure où tous deux sont éternels. La chanson est interprétée par Donald Novis, autre acteur et chanteur américain, et un chœur. Une modulation fait place au thème instrumental de la chanson, ensuite repris par le chœur qui chante le dernier refrain sur un tempo plus lent, donnant à la chanson un côté solennel et éternel. À l'instar de *Pinocchio*, la chanson installe le climat poétique du film, *Bambi* étant une ode à la nature.

Le chœur joue un rôle essentiel. Devenant par la suite un élément clé des chansons d'ouverture des classiques d'animation de la période *Walt Disney*, le chœur est d'autant plus primordial dans *Bambi* que le film ne comporte que peu de dialogues. « Les chœurs sont les voix de la nature, de la vie et de l'amour »²¹³, héros à leur manière du film et du message d'ode à la nature.

²¹³ Michel BOSC, *op. cit.*, p. 114.

Les images présentent à leur tour une certaine poésie, de nouveau sous la forme d'un générique d'ouverture présentant les crédits. Dans chaque tableau, la flore de la forêt se détache en clair-obscur d'un fond plus lumineux, dans une grande homogénéité des couleurs.

Ainsi, dans ces trois classiques, musique et image agissent ensemble au service d'un même objectif : installer l'atmosphère du film et en annoncer les différents aspects. Les images accompagnent la musique, tout comme la musique accompagne les images.

2.1.4. Les autres classiques d'animation

Cendrillon (1950), *Alice au Pays des Merveilles* (1951), *Peter Pan* (1953) et *La Belle et le Clochard* (1955) présentent en ouverture une chanson introduite par une sonnerie aux cuivres, à l'instar de *Bambi*. Cependant, au contraire de ce dernier, c'est uniquement le chœur qui interprète la chanson, avec parfois une courte partie confiée à un ou une soliste. Le chœur devient l'élément central et primordial de l'ouverture.

Ensuite, *La Belle au Bois Dormant* (1959), *Les 101 Dalmatiens* (1961) et *Merlin l'Enchanteur* (1963) comportent chacun un pot-pourri de thèmes musicaux issus de thèmes ou de chansons du film. *La Belle au Bois Dormant* et *Les 101 Dalmatiens* présentent à l'instar de *Blanche-Neige et les Sept Nains* les deux thèmes principaux du film, associés aux deux protagonistes de l'histoire, à savoir respectivement la princesse Aurore et les fées dans *La Belle au Bois Dormant* et les dalmatiens et la méchante Cruella dans *Les 101 Dalmatiens*. Ce dernier classique d'animation rompt avec les classiques d'animation précédents²¹⁴ par ses dessins plus réalistes, son scénario plus proche du quotidien, quittant l'univers du conte de fée, et son générique d'ouverture qui mêle pour la première fois animation et crédits. De plus, la musique est jazzy.

Alors que la sonnerie aux cuivres est utilisée pour avertir le spectateur, elle réapparaît dans *La Belle au Bois Dormant* et *Merlin l'Enchanteur* à la fin du générique d'ouverture pour mener au livre de conte. Cette deuxième sonnerie indique que cette fois le film commence vraiment, le livre servant de support à l'entrée en fiction.

Enfin, *Le Livre de la Jungle* (1967) présente un thème instrumental non issu d'une chanson, toujours introduit par une sonnerie aux cuivres. Le thème résonne de couleurs exotiques, étrangères, lointaines, rendus par les inflexions de la flûte basse et par les

²¹⁴ *Ibidem*.

percussions²¹⁵. Alors que la musique des autres classiques instaure un climat fantastique et hors du temps, gommant toute localisation et temporalité pour exprimer l'univers du conte de fée, la musique d'ouverture du *Livre de la Jungle* situe le lieu du film dans un ailleurs étranger, appuyé par l'image qui, partant d'un livre, montre différents lieux de la jungle.

Tous ces génériques défilent également sur fond inanimé, à l'exception de celui de *Les 101 Dalmatiens* qui propose pour la première une animation parmi les crédits (les chiens se promènent entre les titres) et *Le Livre de la Jungle* qui permet par un traveling latéral de découvrir différents paysages de la jungle.

2.1.5. Conclusion sur les ouvertures de la période *Walt Disney*

Plusieurs caractéristiques des ouvertures se détachent à l'étude des classiques d'animation de la période *Walt Disney* (1937 – 1967).

La caractéristique la plus importante est que musique et images valent pour elles-mêmes. Elles évoluent en contrepoint dans l'objectif commun d'installer l'atmosphère du film. Le générique d'ouverture est constitué d'images, ou plus précisément de tableaux, aux couleurs du film, pour d'emblée situer le cadre, ou du moins l'ambiance. La musique, quant à elle, revêt plusieurs fonctions, dont la principale est de contribuer à l'unité du film. En effet, comme nous l'avons vu dans le modèle des fonctions de la musique de film de Claudia Gorbman, la musique d'ouverture insère le film dans une enveloppe musicale, annonçant le genre, l'atmosphère et le cadre du film²¹⁶. Les couleurs visuelles et sonores du film sont établies dans le générique d'ouverture, établissant dès le départ l'ambiance du film comme un tout²¹⁷.

Le classique d'animation est, à cette fin, introduit par une chanson, un thème ou un mélange de thèmes que l'on retrouvera dans le film, assurant cette fonction d'unité. Walt Disney voit vraiment la musique comme le ciment du film²¹⁸. De plus, comme nous l'avons vu, ces thèmes sont des énigmes qu'il s'agira de résoudre à travers le film. Ces douze ouvertures sont par ailleurs introduites par une sonnerie aux cuivres souvent rejoints par un chœur, à l'exception de *Pinocchio* qui introduit l'ouverture par des glissandi de harpe. Cet élément, caractéristique

²¹⁵ Michel BOSC, *op. cit.*, p. 243.

²¹⁶ Claudia GORBMAN, *op. cit.*, p. 90-91.

²¹⁷ Roger HICKMAN, *op. cit.*, p. 41.

²¹⁸ Michel BOSC, *op. cit.*, p. 11.

des ouvertures, aurait pour fonction, selon Roger Hickman, de prévenir le spectateur que le film commence²¹⁹.

Enfin, outre le fait d'installer l'atmosphère propre à chaque film, la musique installe un climat poétique, fantastique et intemporel. Elle amène une touche magique, féérique, entraînant le spectateur dans l'univers des contes de fée de Walt Disney. L'usage d'un chœur y contribue grandement de par ses harmonies rondes et chaleureuses. Ainsi, la musique efface toute localisation et temporalité pour placer tous les films dans l'univers des contes de fée, à l'exception de *Les 101 Dalmatiens*, dont la musique jazzy semble situer le film dans un monde plus contemporain et actuel, et *Le Livre de la Jungle*, que la musique situe dans un ailleurs exotique.

2.2. La période de *Tâtonnement* (1970-1988)

Les années 1970 à 1988 suivent la mort de Walt Disney. Les classiques d'animation sont bien différents de ceux du grand maître de l'animation. Celui-ci disparu, les Studios sont plongés dans la perplexité et le flou, tentant tant bien que mal de survivre, et traversent une période de flottement qui prendra fin en 1989 avec *La Petite Sirène*, qui marque le grand retour des Studios²²⁰.

Les classiques d'animation produits durant cette période sont *Les Aristochats* (1970), *Robin des Bois* (1973), *Les Aventures de Winnie l'Ourson* (1977), *Bernard et Bianca* (1977), *Rox et Rouky* (1981), *Taram et le Chaudron magique* (1985), *Basile Détective Privé* (1986) et *Oliver et Compagnie* (1988). Ces classiques d'animation sont très différents les uns des autres. Ils font la part belle aux animaux. Ainsi, si ce ne sont pas des contes de fée à proprement parler, nous sommes dans un univers de fable, lequel reste proche du conte. Leurs ouvertures respectives sont également très différentes l'une de l'autre. Il n'y a pas de *modus operandi* type, chaque film présentant son propre mode d'ouverture. L'animation est désormais ancrée dans l'ouverture.

²¹⁹ Roger HICKMAN, *op. cit.*, p. 36.

²²⁰ Ross CARE, « Disney music during the classic era », *The cue sheet*, 18/3-4, (2002), p. 8.

Le classique *Les Aristochats* s'ouvre sur une chanson aux couleurs françaises et parisiennes, avec des accordéons et la voix de Maurice Chevalier. Cette chanson décrit les héros du film : les Aristochats. Les chats se promènent à travers les images du générique d'ouverture, jusqu'à ce que l'un d'entre eux, Toulouse, jette de la peinture sur un tableau, permettant la transition sur les rues de Paris et le passage du générique d'ouverture animé au générique en surimpression de l'image mouvante, les crédits continuant de défiler par-dessus la scène. Ce générique installe donc l'atmosphère du film et ses paramètres spatio-temporels. Il n'y a pas de sonnerie aux cuivres en introduction.

Robin des Bois, mélange de la légende de *Robin des Bois* et du *Roman de Renart*, s'ouvre sur une sonnerie aux cuivres, dans la tradition des précédents classiques d'animation. Les cuivres mènent au livre de *Robin des Bois*, clin d'œil aux génériques d'ouverture des classiques d'animation de la période *Walt Disney*, narré dans un prologue dans un style très solennel. Adam de la Halle, le coq, prend la relève en narrant ce qu'il appelle « la vraie histoire » de Robin des Bois, prenant le contrepied du prologue traditionnel. S'ensuit une mélodie sifflée et mimant des instruments, qui présente les différents acteurs du récit et les crédits. Tous les personnages sont présentés et paradent. Après quoi les « gentils » sont poursuivis par les « méchants », présentant déjà l'intrigue du récit, les instruments prenant le relais de la voix. Ne faisant pas encore partie de la narration même, ce générique en dit déjà énormément, avec un côté ludique apporté par les sifflements et imitations d'instruments.

Le classique d'animation suivant, *Les Aventures de Winnie L'Ourson*, est introduit par un générique en surimpression de l'image mouvante dans lequel la caméra, en prise de vues réelles, fait le tour d'une chambre d'enfants, où nous découvrons successivement un ensemble de livres et les héros du film sous la forme de peluches. Ce générique est suivi d'un prologue durant lequel le narrateur emmène le spectateur à l'intérieur du livre d'histoire. Un chœur reprend alors le thème instrumental avec des paroles pour présenter les différents protagonistes du récit dans une animation très dynamique. L'ouverture est donc complexe, passant d'un générique en surimpression de l'image mouvante, à un prologue, à une scène de présentation des personnages.

Bernard et Bianca est le premier film à s'ouvrir sur un pré-générique, d'une durée d'une minute, faisant passer le générique d'ouverture à la seconde place et amenant plus vite le spectateur dans la fiction. Le pré-générique introduit la jeune héroïne qui lance une bouteille à la mer, comportant un appel à l'aide. Nous comprenons dès le départ que l'héroïne est en péril.

Nous suivons la bouteille à travers le générique d'ouverture dans une succession de plans inanimés montrant son trajet périlleux à travers les océans tantôt calmes tantôt déchainés sur la chanson *The journey (Who will rescue me) – Qui veut me sauver*, avec quelques sons diégétiques. Si la scène n'est pas animée, elle participe quand même à la narration et situe le générique d'ouverture en surimpression de l'image mouvante.

Rox et Rouky procède encore différemment. Les titres apparaissent d'abord à l'image sans musique. La caméra nous fait découvrir la forêt silencieuse, uniquement ponctuée par des cris d'oiseaux et de grenouilles, tandis que défile le générique d'ouverture. Des percussions se font menaçantes alors que nous entendons au loin des aboiements de chien. La première scène nous fait comprendre pourquoi la musique est à ce point menaçante : une maman renarde portant son bébé est poursuivie par des chasseurs. Le générique d'ouverture continue d'accompagner cette première scène mais l'encombre presque, les mentions écrites prenant beaucoup de place à l'image. *Rox et Rouky* marque à nouveau une rupture. La musique est absente des premières secondes du film et n'a pour seule fonction d'accompagner la scène.

Taram et le Chaudron Magique propose un prologue dans lequel la musique est secondaire, après lequel le titre du film est présenté sur fond de cuivres pour mener à la première scène. Les crédits ont disparu et n'apparaîtront qu'en clôture du film.

Basile Détective Privé s'ouvre sur un pré-générique de plus de deux minutes avant de laisser la place à un générique d'ouverture classique court se superposant à des plans qui dépeignent un ciel nuageux dans lequel les nuages sont animés, avec un thème musical rythmé suggérant l'aventure.

Enfin, *Oliver et Compagnie* s'ouvre sur une chanson jouée simultanément à un générique d'ouverture en surimpression de l'image mouvante qui nous fait parcourir la ville de New-York pour arriver à la première scène. Nous y voyons des chatons placés dans une caisse afin d'être adoptés. Tous sont adoptés sauf Oliver, qui seul, doit affronter les périples de la ville la nuit. Les crédits se limitent au nom de Walt Disney, au titre du film, et à la production. Ce film amorce le retour à la comédie musicale qui marquera le grand retour des Studios avec *La Petite Sirène*, une année plus tard. Le réalisateur du film explique en effet qu'« après quelques années de films Disney non-musicaux, *Oliver & Compagnie* fut le premier film de sa décennie

à proposer véritablement des chansons fortes qui impliquent les personnages et permettent à l'histoire de progresser »²²¹.

Ainsi, les ouvertures des classiques d'animation de cette période marquent une rupture par rapport aux classiques de Walt Disney. Progressivement, l'animation et la narration prennent le pas sur le générique d'ouverture. Les crédits sont de plus en plus courts, ne comportant que trois titres seulement dans *Oliver et Compagnie*, alors qu'ils duraient toute l'ouverture dans les classiques d'animation précédents. Au niveau musical, il s'agit d'une chanson (*Les Aristochats*, *Robin des Bois*, *Bernard et Bianca*, *Les Aventures de Winnie l'Ourson*, et *Oliver et Compagnie*) ou bien d'une musique secondaire à l'image qui accompagne un pré-générique ou un prologue (*Bernard et Bianca*, *Rox et Rouky*, *Taram et le Chaudron Magique*, *Basile Détective Privé*). Ainsi, musique, narration et crédits se livrent bataille dans les ouvertures de ces classiques d'animation. C'est finalement le modèle d'*Oliver et Compagnie* qui l'emporte, s'annonçant comme modèle de la prochaine période des classiques : la période *Renaissance* (1989 - 1999).

2.3. La période Renaissance (1989-1999)

La période *Renaissance* renoue avec le style des classiques d'animation produits sous la supervision de Walt Disney, à savoir la comédie musicale. Ce tournant est déjà amorcé dans *Oliver et Compagnie*. Le compositeur clé de cette période est Alan Menken, lequel a lui-même fait ses armes dans le milieu de la comédie musicale²²². Alan Menken écrit la musique de *La Petite Sirène* (1989), qui marque le retour en force des Studios Disney, *La Belle et la Bête* (1991), *Aladdin* (1992), *Pocahontas* (1995), *Le Bossu de Notre Dame* (1996) et *Hercule* (1997). Les trois autres classiques de cette période, *Le Roi Lion* (1994), *Mulan* (1998) et *Tarzan* (1999), qui clôturent cette période et dont la musique n'a pas été composée par Alan Menken, renouent également avec la comédie musicale.

Le terme *Renaissance* implique deux éléments : de la nouveauté, mais également un retour du passé. Nous retrouvons la comédie musicale, mais celle-ci affecte différemment les ouvertures des classiques, lesquelles ne sont plus composées d'une sonnerie aux cuivres et de

²²¹ Jérémie NOYER, « Oliver et Compagnie (1988). George Scribner, réalisateur. Entretien réalisé en janvier 2009 », *Entretiens avec un empire. Rencontres avec les artistes Disney. Les grands classiques de l'animation. De Blanche-Neige et les Sept Nains à Tarzan*, volume 1, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 132-133 (Cinémas d'animations).

²²² Roger HICKMAN, *op. cit.*, p. 414.

thèmes musicaux se superposant au générique d'ouverture, comme celles des classiques d'animation de la période *Walt Disney*. L'ouverture appartient le plus souvent déjà à la narration.

2.3.1. Classiques dont la musique est composée par Alan Menken

Les classiques d'animation dont la composition musicale a été confiée à Alan Menken varient pour ce qui est de leurs ouvertures. Celles-ci consistent soit en une ou deux chansons, soit en un prologue. De nouveau, le ou les thèmes entendus réapparaîtront dans le film, assurant à ce dernier une certaine unité.

La Petite Sirène s'ouvre sur la chanson *Fathoms below – Dans les profondeurs de l'océan*, qui présente les marins à bord de leur bateau. La chanson est entrecoupée d'une scène de dialogue entre le prince Éric, son équipage et son majordome Grimsby. Un poisson s'échappant du bateau nous fait plonger dans le monde sous-marin des sirènes, par-dessus un thème instrumental majestueux développé à partir de la chanson *Part of your world – Partir là-bas*, pendant lequel défile le générique d'ouverture en surimpression de l'image mouvante. Ces deux scènes ne font pas à proprement parler avancer la narration mais nous présentent les deux univers dans lequel évoluera le film avant même que celui-ci ne commence.

La Belle et la Bête s'ouvre sur un long prologue de 2'30''. Un thème instrumental accompagne la découverte de la forêt et du château puis passe au second plan lorsque le narrateur commence à parler. Ce thème instrumental sera associé au cours du film à la rose enchantée et à la malédiction qui pèse sur le prince, soit l'élément clé du film, en fonctionnant comme un leitmotiv. Les crédits ont disparu. N'apparaissent que le logo et le titre du film.

Aladdin est introduit par la chanson *Arabian nights – Nuits d'Arabie*, qui nous fait traverser le désert et la ville, avec le générique en surimpression de l'image mouvante dans lequel défilent les crédits. Le titre du film apparaît dès les premières secondes de la chanson, qui présente des couleurs orientales pour d'emblée situer le lieu du film.

Vient ensuite *Pocahontas*, constituée d'une ouverture bien plus longue que précédemment, avec un pré-générique de plus de cinq minutes suivi d'un générique en surimpression de l'image mouvante. Le film s'ouvre au son des battements de tambours qui introduisent la chanson *Virginia Company – Virginie Compagnie*, ponctuée par des dialogues entre les personnages qui s'apprêtent à partir pour la Nouvelle-Amérique. Nous voyons ensuite

le bateau en proie à la tempête, scène dans laquelle la musique est secondaire. L'équipage reprend ensuite la chanson *Virginia Company – Virginie Compagnie*, faisant passer le chant du statut non diégétique dans la première scène à diégétique dans cette deuxième scène. La fin de la chanson se fond avec le début de la suivante, *Steady as the beating drum – Au son calme des tams-tams*, à travers laquelle nous découvrons le monde des Indiens sous le générique en surimpression de l'image mouvante. Cette ouverture fonctionne de manière assez similaire à celle de *La Petite Sirène*. Deux chansons interviennent pour présenter au spectateur les deux mondes qui seront confrontés au cours du film : les Anglais et les Indiens.

L'ouverture du *Bossu de Notre-Dame* est également très longue, présentant un prologue parlé-chanté dans lequel le personnage de Clopin narre l'histoire de Quasimodo, héros du film. Ce prologue est une histoire dans l'histoire. Au niveau musical, le film s'ouvre sur des cloches et du plain-chant, suivi d'un chœur qui chante le thème de la chanson *Hellfire – Infernal*. Commence alors la chanson *The bells of Notre Dame – Les cloches de Notre-Dame* qui parcourra le reste du prologue, ponctuée des paroles *Dies Irae* et *Kyrie Eleison*. Le titre du film apparaît finalement après presque six minutes sur une version majeure du thème de la chanson *Hellfire – Infernal*. L'alternance des deux chansons a la même finalité qui est de présenter les deux protagonistes de l'histoire, Quasimodo et Frolo. Les ponctuations des sons de cloches, du plain-chant et des paroles *Dies Irae* et *Kyrie Eleison* contribuent, en plus de la chanson, à installer les paramètres spatio-temporels, la ville de Paris dans un siècle où la religion domine.

Hercule revient à un modèle plus simple. Le film s'ouvre sur un prologue narré de manière très sérieuse, mais celui-ci est interrompu par les Muses qui chantent *The gospel truth – Le gospel pur*, racontant comment Zeus a enfermé les Titans dans une animation inspirée des vases grecs. Des chœurs nous amènent ensuite au sommet du Mont Olympe où apparaît le titre du film. Nous sommes face à un procédé similaire à celui appliqué dans *Robin des Bois*, où un premier narrateur plus sérieux est interrompu par un second qui entame un chant. Le prologue ancre les paramètres spatio-temporels du film, à savoir la Grèce Antique. Le choix du gospel pour dépeindre le monde grec peut sembler curieux, mais résulte de la volonté des réalisateurs d'utiliser ce style musical, qui considèrent que « c'est ce qu'on chante pour parler de Dieu, ou, en l'occurrence, des dieux »²²³. Le gospel en ouverture indique également que le film va être décalé et ne fournira pas une adaptation littérale du mythe d'Hercule.

²²³ Marc SNETIKER, « Alan Menken tells stories behind 7 classic Disney songs », *Entertainment Weekly*, <http://ew.com/article/2015/01/22/alan-menken-disney-songs/>, consulté le 13 juin 2017.

Les ouvertures des classiques d'animation dont la musique est composée par Alan Menken sont donc toutes constituées d'un pré-générique (à l'exception d'*Aladdin*), dont trois sont des prologues. Les crédits sont présentés dans *La Petite Sirène*, *Aladdin* et *Pocahontas*, alors que seul le titre du film est affiché dans *La Belle et la Bête*, *Le Bossu de Notre-Dame* et *Hercule*. Au niveau musical, les pré-génériques sont tous constitués d'une chanson (à l'exception de *La Belle et la Bête* qui présente le leitmotiv de la malédiction), à l'instar des génériques en surimpression de l'image mouvante (à l'exception de *La Petite Sirène* qui propose une version instrumentale d'une chanson). Ces ouvertures ancrent précisément les paramètres spatio-temporels du film.

2.3.2. *Le Roi Lion* (1994), *Mulan* (1998) et *Tarzan* (1999)

La musique du *Roi Lion* a été composée par Hans Zimmer, qui a écrit une musique occidentale teintée de chœurs aux couleurs africaines. Le film s'ouvre sur la chanson *Circle of life – L'histoire de la vie*, qui voit tous les animaux de la savane se déplacer pour venir assister à la présentation du nouveau prince dans de splendides paysages africains. La chanson n'est pas chantée par des personnages du film mais par une soliste et un chœur, qui, comme c'est le cas de *Bambi*, symbolisent la force de la vie et de la nature. Nicole de Mourgues écrit que le générique ayant fonction de seuil et étant générateur de la fiction, « il est logique que, par extension, bien des films débutent justement par une entrée, une arrivée, un réveil, une naissance..., bref quelque chose qui a à voir avec l'idée de commencement [...]. Cette "mise en abîme" (une entrée en guise d'entrée) crée une espèce de tourbillon identificatoire qui va happer le spectateur et l'emmener en douceur dans la diégèse »²²⁴. Cette naissance s'accompagne du déplacement des animaux vers celle-ci dans une savane qui s'éveille. Le générique s'ouvre d'ailleurs sur le lever du soleil !

Mulan s'ouvre sur un type d'ouverture inédit dans les classiques d'animation Disney. Une animation à l'encre de Chine sur fond de vieux parchemin dessine les contours des montagnes de Chine, des motifs, et, pour finir, la Grande Muraille de Chine, permettant la transition avec la première scène. Ce type d'ouverture est qualifiée d'« emblème » par Laurence Moinereau, qui le définit comme étant « en lien direct avec le récit par un détail appartenant au monde dépeint dans le film »²²⁵. Au niveau musical, la musique énonce d'abord le thème instrumental de la chanson *Reflection – Réflexion* puis reprend le thème instrumental

²²⁴ Nicole de MOURGUES, *Le générique de film*, op. cit., p. 49-50.

²²⁵ Alexandre TYLSKI, op. cit., p. 14.

de la chanson *Honor to us all – Honneur à tous*, avec un chœur et des instruments aux consonances chinoises. Musique et image indiquent que le récit se déroulera en Chine.

Enfin, *Tarzan* propose, à l’instar du classique *Le Bossu de Notre-Dame*, un long prologue qui permet de comprendre comment Tarzan s’est retrouvé dans la jungle pour y être élevé par des gorilles, sur la chanson *Two worlds – Entre deux mondes*. Ces deux mondes sont celui des gorilles et celui des humains, qui ne feront plus qu’un à la fin de la chanson. Nous pouvons rapprocher ce procédé de celui utilisé dans *La Petite Sirène* ou *Pocahontas*, même si les deux mondes sont ici présentés à travers une seule chanson, et non deux.

2.4. La période Néo-Disney (2000-2009)

Cette période est marquée par une certaine expérimentation de la part des Studios Disney²²⁶. Les sujets des classiques sont aux antipodes de tout ce qui a été fait auparavant. Nous retrouvons des dinosaures, des extra-terrestres, ... Le traitement de la musique dans le générique change également, la musique étant largement reléguée au second plan. Les génériques mêlent pré-générique, prologue et générique en surimpression de l’image mouvante.

Dinosaure (2000) est le premier classique d’animation expérimentant l’image de synthèse. Après le logo, l’image nous amène au sein d’un œuf de dinosaure. La musique mêle un battement de cœur continu, celui du dinosaure, à une musique pastorale de cordes et de flûtes, évoquant la nature. La mention « Walt Disney Pictures Presents » mène à un prologue qui nous fait sortir de l’œuf pour nous montrer un nid de plusieurs œufs. Le titre apparaît alors que le prologue narré s’arrête pour laisser place à la musique seule. Le générique confond prologue et générique en surimpression de l’image mouvante. La musique joue vraiment un rôle d’atmosphère, d’ambiance, pour inviter le spectateur au doux spectacle de la naissance, à l’instar du générique d’ouverture du *Roi Lion*.

Kuzco l’Empereur Mégalo (2000) propose un tout autre style. Comme le titre l’indique, Kuzco, le héros, est un empereur. Il est tellement puissant que c’est lui-même qui commande le générique ! Une musique mélodramatique couvre le logo nous mène au cœur de la jungle à la rencontre du héros. Celui-ci commence sa narration par-dessus l’image, en voix *off* qui commente la scène. Première dans les prologues des classiques, il s’adresse au spectateur. Cette

²²⁶ Chris PALLANT, *op. cit.*, p. 115.

adresse a pour fonction conative d'impliquer directement le spectateur²²⁷. Kuzco propose de remonter le récit jusqu'à la situation initiale. Il commande le temps du récit ! Il remonte d'abord tellement loin dans le temps que nous le voyons dans sa version bébé. Finalement, il nous amène au générique d'ouverture en surimpression de l'image mouvante où la chanson nous permet de saisir le personnage, un empereur égocentrique et antipathique.

Atlantide l'Empire Perdu (2001) met en scène la découverte de cette cité par une troupe d'individus hauts en couleurs. Le pré-générique propose la scène, antérieure au récit, de la disparition de la cité. Il est introduit par le logo, aux couleurs du film, et par une citation de Platon qui accrédite l'évènement. Le pré-générique se termine sur le titre du film. La musique a ici le rôle d'accompagnement de la scène et est composée dans un style épique, d'aventure, accentuant cette situation de danger pour le peuple Atlante. Le titre apparaît sur fond de cordes et de voix. Le générique est, à l'instar de *Dinosaure*, divisé par la séquence pré-générique. Le logo et « Walt Disney Pictures Presents » apparaissent en premiers, suivis du pré-générique, lui-même suivi du titre.

Le héros de *Lilo et Stitch* (2002) est un extraterrestre ! Le film s'ouvre, après le logo aux couleurs du film, sur une scène de pré-générique de 10 minutes. Cette scène, dans laquelle la musique est secondaire, se passe dans l'espace et introduit le personnage de Stitch, création d'un savant fou qui a défié les lois. Sur un fondu de l'image, le pré-générique cède la place au générique en surimpression de l'image mouvante, qui, sur la chanson *He mele no lilo* introduit la seconde héroïne, Lilo, et le lieu où va se dérouler le film, Hawaï, la langue choisie pour la chanson étant par ailleurs l'hawaïen.

La Planète au Trésor (2002) et *Frère des Ours* (2003) proposent, après un court générique ne présentant que le logo, la mention « Walt Disney Pictures Presents » et le titre du film, un prologue qui intervient en tant que séquence post-générique et non en tant que pré-générique. La musique vaut pour elle-même dans les deux génériques tandis qu'elle accompagne les scènes de prologue. De nouveau, la musique du générique installe une ambiance. Elle est folk dans *La Planète au Trésor*, appuyant la découverte d'un ciel étoilé, tandis que le générique de *Frère des Ours* met en scène des éléments plus sonores que musicaux. Nous y entendons des voix parlant dans une langue étrangère. Au niveau du visuel,

²²⁷ Nicole de MOURGUES, *Le générique de film*, op. cit., p. 46.

le fond est d'abord noir puis devient lumineux lorsque des mains frottent des silex pour faire du feu. Le générique indique que le film va se dérouler au temps de la préhistoire.

La Ferme se Rebelle (2004) s'ouvre sur une chanson au titre éponyme par-dessus un générique d'ouverture en surimpression de l'image mouvante, se rattachant aux classiques de la période *Renaissance*. La musique est d'ailleurs composée par Alan Menken.

Le prologue de *Chicken Little* (2005) parodie les prologues des précédents Disney. Le narrateur s'interroge sur la manière d'introduire le film. Il ne veut pas du « il était une fois », ni de l'ouverture du *Roi Lion*, ni de l'ouverture traditionnelle du livre. Il propose de remonter le récit, à l'instar de Kuzco. Une musique chorale introduit alors la scène de pré-générique à proprement parler, dans laquelle le héros invite tous les habitants de la ville à se mettre à l'abri dans une panique générale. La musique accompagne la scène dans un style épique.

L'ouverture de *Bienvenue Chez les Robinsons* (2007) fonctionne de manière similaire à celles de *La Planète au Trésor* et de *Frère des Ours*, à la différence que le générique présente le logo, la mention « Walt Disney Pictures Presents » et le titre du film sur un fond noir inanimé. La musique qui accompagne ce générique appartient déjà à la séquence suivante, post-générique, qui propose une scène antérieure au récit dont les couleurs sépia indiquent bien que c'est une scène du passé.

Volt, Star Malgré Lui (2008) est le dernier classique de la période *Néo-Disney*. Il s'ouvre sur un pré-générique qui présente une scène antérieure au récit. Nous y voyons l'héroïne adopter Volt, chien héros du film. Le générique est ensuite en surimpression de l'image mouvante, par-dessus une scène conçue à la manière d'une bande-annonce de série. Le titre apparaît de manière diégétique sur la médaille du héros. La musique accompagne ces deux scènes d'ouverture.

Nous sommes ainsi aux antipodes des précédents classiques d'animation. Cette période d'expérimentation marque une rupture avec tout ce qui a été fait précédemment. Et c'est également une rupture au niveau musical. Alors que la musique avait le premier rôle dans les ouvertures des classiques d'animation des périodes *Walt Disney* et *Renaissance*, elle est majoritairement secondaire, accompagnant des scènes de pré ou de post-générique. La frontière pré-générique – générique n'est pas toujours très claire.

2.5. La période *Seconde Renaissance* (2009-2016)

Enfin, la dernière période en date des Studios Disney semble afficher de nouveau un retour au style de la comédie musicale, avec *La Princesse et la Grenouille* (2009), *Raiponce* (2010), *La Reine des Neiges* (2013) et *Vaiana* (2016). Mais ce n'est pas le style clé, les autres classiques de cette période n'appartenant pas à celui-ci. Au cours de cette période, nous retrouvons comme ouverture une chanson, une scène ou un prologue, concentrant un peu tout ce qui a été fait auparavant. Soulignons que l'ouverture de *La Reine des Neiges* est également de type *emblème*, où des flocons évoluent sur la chanson a capella *Vuelie*.

La Princesse et la Grenouille (2009) marque ce second retour à la comédie musicale, séparé du premier par la période d'expérimentation des Studios Disney. Ce classique d'animation s'ouvre sur la chanson *Down in New Orleans (Prologue) – La Nouvelle-Orléans (Prologue)*, qui propose le même message de rêve et d'étoile en priant l'étoile que *When you wish upon a star – Quand on prie la bonne étoile*. Cette chanson mène au pré-générique qui, sous l'apparence d'une scène antérieure au récit, sert de prologue au conte même. Nous y voyons la maman de l'héroïne qui, tout en cousant une robe de princesse, lit le conte de la Princesse et la Grenouille à sa petite fille et son amie Charlotte, une riche héritière. Cette scène introduit les personnages et l'univers du conte de fée. La scène suivante nous fait découvrir les conditions de vie de l'héroïne, dont la famille afro-américaine vit dans les faubourgs de la ville, qui contrastent avec le palace de l'héritière. L'héroïne est très complice avec son père qui l'encourage à suivre son rêve d'ouvrir un restaurant. Celle-ci quitte la pièce en claquant la porte. La caméra reste dans la chambre et permet la transition avec le générique d'ouverture couvert par la chanson *Down in New Orleans – La Nouvelle-Orléans*. Nous y voyons l'héroïne désormais adulte, qui cumule les petits boulots pour réaliser son rêve. Le rêve est désenchanté. Pour y arriver, il ne suffit pas de prier la bonne étoile. Le générique d'ouverture introduit également les personnages du méchant, un sorcier vaudou, du prince Naveen et de son serviteur. Ainsi, lorsque les pré-générique et générique d'ouverture sont terminés, après tout de même plus de neuf minutes, tout est en place. Le spectateur connaît les personnages et la situation initiale du récit. La musique est aux couleurs de jazz, renvoyant à la Nouvelle-Orléans, décor du film.

Le second film qui marque ce retour, *Raiponce* (2010), s'ouvre sur un prologue narré par le personnage de Flynn Rider, un des protagonistes de l'histoire. Il s'adresse au spectateur, l'impliquant directement. Le prologue raconte comment Raiponce s'est retrouvée captive dans

une tour. Il se termine sur la mention « Walt Disney Pictures Presents » qui donne lieu à une scène qui mène au générique lequel, en surimpression de l'image mouvante, introduit le personnage de Raiponce adulte et la situation initiale du récit sur la chanson *When Will My Life Begin – Où Est la Vraie vie*.

Winnie L'Ourson (2011) présente une ouverture similaire à celle du premier film, en hommage à ce dernier. Nous retrouvons le générique en surimpression de l'image mouvante suivie tout de suite du prologue qui mène à la présentation chantée des personnages.

Les Mondes de Ralph (2012) s'ouvre sur un prologue dans lequel le héros se présente. Il est le méchant d'un jeu et veut changer sa situation. Il veut être aimé. Nous le voyons d'abord comme un personnage en 8-bits dans un jeu d'arcade puis la caméra plonge de l'autre côté de l'écran du jeu pour le rencontrer en images de synthèse. Finalement, nous voyons que le héros narre son histoire non pas au spectateur mais à l'assemblée d'une réunion des « Méchants Anonymes ». L'arrivée du titre du film clôturé cette scène.

La Reine des Neiges (2013) s'ouvre sur la chanson *Vuelie*, chant nordique. Couvrant le logo, elle accompagne des flocons au design avancé flottant sur un fond bleu. L'un des flocons mène au titre du film, se plaçant dans le « o » de *Frozen*. Nous sommes, à l'instar de *Mulan*, face à un générique de type emblème²²⁸, où musique et image se combinent pour annoncer les paramètres spatio-temporels du film, plus précisément ici le « climat ». Ce générique peut aussi appartenir à la catégorie « thème » proposée par Laurence Moinereau, lequel suggère, « par un symbole, un thème important du film », ici la glace et la neige²²⁹. La séquence post-générique présente une scène chantée où des hommes travaillent la glace pour la découper en cubes. La chanson *Frozen heart - Le cœur de glace* explique comment la glace peut être belle mais dangereuse, évoquant par là-même les pouvoirs magiques de l'héroïne. Cette scène ne contribue pas au récit mais en présente des aspects.

La délimitation de la séquence d'ouverture du classique d'animation *Les Nouveaux Héros* (2014) est difficile dans la mesure où le titre du film n'apparaît qu'à la toute fin de celui-ci. Toutefois, la première scène du film, dans laquelle le héros participe à un combat de robots, peut servir de prologue en ce que la scène introduit le héros et sa personnalité.

Le classique d'animation *Zootopie* (2016) porte sur l'intégration entre les animaux dans une ville qui les unit : Zootopia. Le film est introduit par un rugissement et une musique

²²⁸ Alexandre TYLSKI, *op. cit.*, p. 14.

²²⁹ *Ibidem*.

angoissante. Une voix raconte qu'à l'origine les animaux étaient divisés en deux catégories : les prédateurs et les proies. Nous voyons ensuite que ce récit est narré dans un spectacle animé par de jeunes animaux, dont l'héroïne, qui explique qu'à Zootopie, les animaux peuvent devenir ce qu'ils veulent. Elle veut devenir agent de police alors qu'elle est un petit lapin. Ses parents essayent de la raisonner, mais la jeune lapine s'éclipse pour porter secours à ses amis. Ainsi, cette scène mêle prologue et scène antérieure au récit.

La chanson *Tugou Tagaloa* couvre les logos « Disney » et « Walt Disney Animation Studios » à l'ouverture de *Vaiana* (2016), dernier classique d'animation en date. Le générique est tout de suivi d'un prologue, dans lequel la musique est secondaire, qui narre la situation initiale du récit : le cœur de l'île de Te Fiti a été volé, plongeant le monde dans les ténèbres. Le prologue se poursuit sur une annonce prophétique : quelqu'un retrouvera le cœur et le remettra à sa place, sauvant le monde.

2.6. Conclusion

Les ouvertures des classiques d'animation ne fonctionnent pas de la même manière selon la période à laquelle ceux-ci appartiennent. La période *Walt Disney* (1937-1967) propose des génériques où musique et image sont fournissent sur le même plan des indices sur la fiction à venir. Les thèmes et motifs entendus dans le générique sont réentendus dans le film et participent ainsi à l'unité de celui-ci. Alors que les génériques ont notamment pour fonction d'ancrer la fiction « dans son espace-temps diégétique »²³⁰, les génériques de la période *Walt Disney* gommant toute appartenance à un temps et à un lieu pour introduire l'univers du conte de fée, à l'exception de *Les 101 Dalmatiens* et *Le Livre de la Jungle*. Au cours de la période suivante (1970-1988), qui a suivi la mort de Walt Disney, les valeurs narratives et les valeurs informatives du générique se livrent bataille. Les pré-génériques, dans lesquels la musique est secondaire à l'image et accompagnant celle-ci, font leur apparition tandis que les crédits sont de plus en réduits. *Oliver et Compagnie* annonce le retour à la comédie musicale que connaît la période *Renaissance* (1989-1999). Ce retour aux formules initiales des classiques d'animation redonne à la musique sa préséance. Si pré-générique il y a, il est accompagné par une chanson (à l'exception de *La Belle et la Bête*). Les ouvertures de ces classiques d'animation ancrent les paramètres spatio-temporels du film, le plus souvent par une combinaison de l'image et de la

²³⁰ Nicole de MOURGUES, *Le générique de film*, op. cit., p. 43.

musique. Les crédits se font de plus en rares. Toujours présents dans *La Petite Sirène*, *Aladdin* et *Pocahontas*, ils tendent à disparaître dans les autres classiques d'animation de cette période. La période *Néo-Disney* (2000-2009) est synonyme d'expérimentations²³¹ en tous genres, tant au niveau de l'animation, des sujets des classiques d'animation, que de la musique. Les génériques se font complexes, mêlant pré-génériques, prologues situés dans le pré-générique ou dans la séquence post-générique, et génériques en surimpression de l'image mouvante. La musique y est largement secondaire à l'image. Enfin, la période *Seconde Renaissance* (2009-2016) propose une synthèse des traitements des ouvertures des classiques d'animation. Quatre des huit classiques de cette période sont des comédies musicales qui font de nouveau part belle à la musique. *La Princesse et la Grenouille* et *La Reine des Neiges* sont introduites par des chansons, tandis que *Raiponce* et *Vaiana* s'ouvrent sur des prologues dans lesquels la musique est secondaire à l'image. Retour à la comédie musicale certes, mais contrebalancée par les possibilités du prologue. Les quatre autres classiques d'animation (*Winnie l'Ourson*, *Les Mondes de Ralph*, *Les Nouveaux Héros* et *Zootopie*) sont plus largement constitués de pré-génériques sous la forme d'une scène antérieure au récit ou d'un prologue dans lesquels la musique est secondaire.

La musique est ainsi sur le même plan que l'image ou lui est secondaire selon les périodes et les cas. Nous pouvons de plus noter que les différentes évolutions des ouvertures des classiques d'animation correspondent à l'évolution du cinéma et du générique de film. En effet, les premiers génériques des classiques d'animation, présentant les crédits sur fond inanimés avec des thèmes instrumentaux ou des chansons, sans aucune narration ni intrigue, sont des héritiers des premiers génériques de film. Alors que le pré-générique apparaît vers les années 1950²³², les classiques d'animation gardent la même formule de générique sur fond statique qui s'anime progressivement. Ce n'est qu'à partir de *Bernard et Bianca* (1977) que le pré-générique intègre progressivement les ouvertures des classiques d'animation Disney. Le retour à la comédie musicale dans un style Broadway correspond à son tour au renouveau de la comédie musicale des années 1990 et 2000 que connaît précisément Broadway²³³.

²³¹ Chris PALLANT, *op. cit.*, p. 115.

²³² Alexandre TYLSKI, *op. cit.*, p. 42-43.

²³³ Patrick NIEDO, *Hello, Broadway ! Une histoire de la comédie musicale américaine*, Paris, Ipanema, 2017, p. 182.

**Troisième partie : Analyse des ouvertures de
trois classiques d'animation**

Nous allons dans cette troisième partie analyser précisément comment musique et image interagissent dans les ouvertures de trois classiques d'animation Disney. Les classiques d'animation des périodes de *Tâtonnement* et *Néo-Disney* ne fournissant pas une continuité suffisante quant au type d'ouverture que pour en analyser une en particulier qui serait représentative de la période dans son ensemble, ces deux périodes seront écartées de l'analyse. Nous étudierons une ouverture de la période *Walt Disney*, une ouverture de la période *Renaissance* et une ouverture de la période *Seconde renaissance*.

Pour la période *Walt Disney*, nous nous pencherons sur *Blanche-Neige et les Sept Nains*. Premier des classiques d'animation et premier long-métrage animé musical, il donne le ton pour les classiques suivants. Il présente en générique d'ouverture un pot-pourri de deux thèmes issus de deux chansons du film, lesquels agissent comme énigme et contribuent à l'unité du film. Pour la période *Renaissance*, notre choix se portera sur *La Petite Sirène*, dans la mesure où ce classique est à l'origine du renouveau et du retour à la comédie musicale. L'ouverture est composée d'un pré-générique avec le titre *Fathoms below* et d'un générique en surimpression de l'image mouvante avec le titre *Main titles*. Cette ouverture est intéressante dans la mesure où deux mondes sont confrontés à travers deux pistes musicales différentes. Enfin, nous analyserons, pour la période *Seconde renaissance*, l'ouverture de *La Reine des Neiges* qui présente une ouverture de type emblème.

Ces œuvres seront étudiées dans leur version originale.

1. Méthode d'analyse

Afin d'analyser au mieux les ouvertures choisies, nous avons développé une méthode d'analyse que nous expliquons ci-dessous.

En premier lieu, nous étudierons le film et sa musique. Nous décrirons le film, son contenu et sa réalisation et nous nous pencherons sur le ou les compositeurs à l'origine de la musique du film. L'analyse sera ensuite composée de quatre parties. Nous effectuerons d'abord l'analyse purement musicale de l'ouverture pour en voir les harmonies, les motifs, l'orchestration, etc. Nous analyserons ensuite la combinaison de l'image et de la musique, c'est-à-dire la syntaxe musicale et visuelle. Nous étudierons cela sous la forme d'une ligne du

temps offrant une représentation visuelle de l’alignement du film et de la musique²³⁴, dans laquelle les dialogues et bruitages seront également pris en compte. Nous interpréterons ensuite les différents résultats de cette analyse combinée. La dernière partie de l’analyse consistera à décrire les récurrences des thèmes²³⁵ étudiés tout au long du film. Nous remettrons ensuite tous ces éléments ensemble pour en tirer des conclusions.

2. *Blanche-Neige et les Sept Nains (1937)*

2.1. Le film et sa musique

Le classique d’animation *Blanche-Neige et les Sept Nains* est le premier classique d’animation et le premier long-métrage animé. Il s’inspire du conte de *Blanche-Neige* des frères Grimm²³⁶.

Walt Disney innove en proposant le premier long-métrage animé. Le film était voué à l’échec. Alors que les cartoons ne duraient pas plus de dix minutes, il était inconcevable d’en créer un de plus d’une heure²³⁷. Le film est pourtant un succès. Ce succès est notamment dû à la musique qui est « conçue pour harmoniser les scènes, faciliter leurs enchaînements, dynamiser l’action et lisser le déroulement du film dans le temps. Elle relance régulièrement l’attention du spectateur. »²³⁸ Nous retrouvons la fonction de continuité de la musique de film. Nous savons que Walt Disney accorde une grande importance à la musique depuis le premier cartoon sonore *Steamboat Willie* et que celle-ci est imaginée dès le départ conjointement à l’image.

La musique est confiée à Frank Churchill, Paul J. Smith, et Leigh Harline, tandis que Larry Morrey écrit les paroles²³⁹. Ce trio de compositeurs est déjà connu des Studios Disney, tous trois ayant composé pour les *Silly Symphonies*. Ces musiciens proposent entre 25 et 32 chansons, dont 8 seulement seront retenues²⁴⁰. Rappelons que Walt Disney souhaite que les chansons soient intégrées au mieux à l’action pour ne pas geler le film et ne pas ennuyer le

²³⁴ Ronald SADOFF, « An eclectic methodology for analyzing film music », *Music and the Moving Image*, 5/2 (2012), p. 71.

²³⁵ Vivien VILLANI, « L’analyse des musiques de films. Quelques études de cas », Frédéric Gimello-Mesplomb (éd.), *Analyser la musique de film. Méthodes, pratiques, pédagogie*, 1ère édition, Paris, Books on Demand, 2017, p. 93 (Le manuel des Arts du Spectacle).

²³⁶ Michel BOSCH, *op. cit.*, p. 67.

²³⁷ *Ibidem*.

²³⁸ *Idem*, p. 67-68.

²³⁹ *Idem*, p. 68.

²⁴⁰ *Ibidem*.

spectateur. Cela est notamment permis par le choix de la chanteuse Adriana Caselotti dans le rôle de Blanche-Neige, dont « la voix chantée est vraiment une extension très naturelle de sa voix parlée »²⁴¹. L'action est de plus établie en parfaite synchronisation avec la musique²⁴², selon la technique du *mickey-mousing*. *Blanche-Neige et les Sept Nains* est considéré comme une véritable comédie musicale, par ailleurs la plus fructueuse de son temps²⁴³.

2.2. Analyse

2.2.1. Analyse musicale²⁴⁴

Le générique propose les versions instrumentales des chansons *One song – Un chant* et de *Someday my prince will come – Un jour mon prince viendra*, chansons respectivement chantées par le prince et Blanche-Neige, évoquant dès le départ l'histoire d'amour entre le prince et la princesse²⁴⁵. La première chanson occupe la première partie du générique, qui présente les crédits sur fond inanimé, tandis que la deuxième chanson occupe la deuxième partie du générique, dans laquelle le livre de conte de *Blanche-Neige et les Sept Nains* s'ouvre pour présenter le récit.

La chanson *One song – Un chant* est constituée d'un seul motif cyclique. Michel Bosc écrit que « cette idée de cycle et de répétition caractérise bien un personnage uniquement occupé, tout le long du film, à rechercher Blanche-Neige »²⁴⁶, le prince n'apparaissant qu'au début (rencontre de Blanche-neige) et à la fin du film (où il la retrouve finalement).

La première partie du générique est constituée de deux parties. La première propose quatre répétitions du motif selon deux variations reprises chacune deux fois. Chacune de ces répétitions est amenée par un passage modulant, proposant une autre tonalité à chaque occurrence du motif (à l'exception de la deuxième occurrence du motif à la mesure 3). Le

²⁴¹ Michel BOSC, *op. cit.*, p. 69.

²⁴² David TIETYEN, *op. cit.*, p. 40.

²⁴³ Roger HICKMAN, *op. cit.*, p. 138.

²⁴⁴ Voir annexe 8b.

Nous informons le lecteur que la partition servant de fondement à notre analyse provient de Hal LEONARD (éd.), *Walt Disney's Snow White and the Seven Dwarfs Masterscore Limited Edition*, Milwaukee, Disney Music Legacy Libraries, 2015 [fac-similé]. Elle ne contient qu'une seule voix, rendant l'analyse difficile et incertaine. Pour y remédier, nous avons analysé la première partie (*One song – Un chant*, des mesures 1 à 27) sur base de la partition et de l'oreille, tandis que nous sommes référées à la version harmonisée de *Someday my prince will come – Un jour mon prince viendra*, présente dans le même ouvrage, pour la seconde partie (des mesures 32 à 67).

²⁴⁵ Michel BOSC, *op. cit.*, p. 70.

²⁴⁶ *Ibidem*.

générique s'ouvre sur une sonnerie aux cuivres dont des fusées ascendantes mènent à la première apparition du motif, en sol majeur, qui connaît sa première variation. La blanche de la première mesure du motif est divisée en une noire liée à la première croche d'un triolet de croches, proposant plus de valeurs brèves, ce qui rend le motif plus rythmé. Une courte fusée ascendante modulante mène à la seconde occurrence du motif, dans la même variation que le motif précédent. Cette seconde occurrence est rejointe par le chœur qui chante à l'unisson. L'association cuivres et chœur donne une impression de masse et de puissance sonore. Le chœur disparaît ensuite pour laisser les cuivres sonner à la troisième occurrence du motif, en do majeur, qui propose la variation suivante : la noire inaugurale est remplacée par une croche pointée suivie d'une double croche, tandis que la blanche et le triolet sont remplacés par une noire liée à la première de quatre croches. Cette troisième occurrence du motif et le ton de do majeur sont amenés par un motif de quatre croches descendantes. Ce ne sont pas deux temps mais deux mesures complètes de modulation sur un motif de croches qui amènent à la quatrième et dernière occurrence du motif de cette première partie, en mi b majeur, jouée par les cuivres rejoints par les cordes, donnant un côté plus mélodique que percussif. Un glissando de harpe accompagne chaque temps précédant l'occurrence du motif, tandis que des roulements de timbales accompagnent le début de chaque motif et qu'un coup de cymbales marque chaque troisième temps du motif à partir de la troisième occurrence de celui-ci. De par le choix de l'instrumentation et des variations que connaît le motif, cette première section est très percussive, sonore et rythmée. Elle a pour fonction d'interpeller le spectateur.

Deux mesures servent ensuite de transition à la version instrumentale de la chanson *One song – Un chant* proprement dite. La première phrase, des mesures 12 à 15, répète deux fois le motif principal à une tierce de différence, et propose un enchaînement harmonique par tierces descendantes (I – VI – IV – II). La deuxième phrase, des mesures 16 à 19, enchaîne trois fois la première mesure du motif, la deuxième mesure du motif se confondant avec la première mesure du motif suivant. Chaque motif est joué à la tierce inférieure du motif précédent. Au lieu de se résoudre sur fa₃, la mesure 19 propose à l'octave supérieure fa₄, redonnant de la hauteur à la mélodie pour réentonner la première phrase. Le second phrasé change aux mesures 24 à 27 pour proposer une cadence parfaite finale qui met fin à la chanson sur une cadence parfaite. L'instrumentation reste la même que celle de la première section, à savoir cuivres, cordes et harpe.

Les mesures 28 à 31 servent de transition modulante à la version instrumentale plus rythmée de *Someday my prince will come – Un jour mon prince viendra*. Cette chanson possède

une forme « a b a c »²⁴⁷, soit une forme rondeau. La version instrumentale de l'ouverture respecte la structure et la mélodie de la chanson, à part les mesures 64 à 67 qui sont ajoutées pour fournir une conclusion au générique d'ouverture. Au niveau harmonique, la chanson propose des accords complexes dont beaucoup d'accords de septième, donnant une couleur un peu jazz à l'œuvre. Les trois premières parties, « a », « b » et la reprise de « a », sont très mélodiques et jouées dans un tempo assez rapide (plus ou moins 160 à la noire) pour entraîner le spectateur. La partie « c » est quant à elle jouée dans un tempo plus lent et dans les aigus, ce qui donne un côté plus majestueux et solennel. La mélodie est assurée aux cordes, ponctuées par les cuivres. La conclusion est retardée par un accord de sixte et quarte à la dominante. Le groupe cadentiel I – II – V – I clôt le générique. La conclusion dans les aigus (fa₅ !) est une invitation au début du récit, appuyé par la harpe.

Ainsi, la musique du générique interpelle et invite le spectateur.

2.2.2. Analyse de la syntaxe musicale et visuelle²⁴⁸

À l'instar de la partition musicale, le générique, au niveau du visuel, propose deux parties. La première présente le générique d'ouverture proprement dit, écriture bleue et blanche sur fond brun inanimé, tandis que la seconde est constituée du livre qui s'ouvre pour présenter le récit.

Les mesures 1 à 11, constituant l'interpellation sonore du spectateur, correspondent aux informations principales du générique. La première occurrence du motif correspond au premier titre du générique, « A Walt Disney Feature Production ». La seconde occurrence correspond au titre du film qui est appuyé par les cuivres et le chœur formant un ensemble très sonore. Les deux dernières occurrences correspondent à un plan qui présente comme informations l'origine, la photographie, la distribution, l'enregistrement ainsi que le copyright du film, tandis que les deux plans précédents ne présentaient chacun qu'une mention. Dans le carton suivant, Walt Disney remercie personnellement son équipe. Ensuite, la version instrumentale *strictu sensu* de *One Song – Un chant* accompagne les crédits.

Un fondu noir conduit au livre de conte qui constitue la seconde partie de l'ouverture. Le livre s'ouvre sur le tempo de valse rapide de *Someday my prince will come - Un jour mon*

²⁴⁷ Dans la partition analysée, les lettres sont inscrites en minuscule, dans la mesure où des lettres majuscules marquent les différentes parties de l'œuvre.

²⁴⁸ Voir annexe 8c.

prince viendra. Le spectateur est invité à lire les deux premières pages du livre, qui restent chacune à l'écran à peu près 15 secondes. Ces deux pages plantent la situation initiale du récit. La couverture du livre et l'écriture des deux pages donnent visuellement beaucoup d'indications sur la fiction à venir. Le mélange de blanc et de doré employé pour la couverture indique une certaine prestance et une certaine grâce. Le livre est posé sur un drap bleu à côté d'une chandelle²⁴⁹, laissant imaginer qu'il est posé sur un lutrin. Lutrin et chandelle semblent indiquer des temps plus anciens. Un dernier détail qui attire l'attention est la gravure en relief des sept nains en bas de la couverture. Ce sont déjà les sept nains du film. La première page fournit ensuite des indices sur Blanche-Neige. La blanche colombe indique l'innocence et la pureté de l'héroïne, les animaux de la forêt nous montrent la douceur et la gentillesse de celle-ci, tandis que l'illustration inférieure droite croisant couronne et brosse illustre la dernière phrase. La seconde page renvoie au personnage de la méchante reine. Elle est dessinée dans l'enluminure en train de se regarder dans le miroir magique. La couronne montre qu'elle est reine, le paon représente la vanité, tandis que la dague annonce sa cruauté. Les couleurs utilisées pour le texte renvoient également à Blanche-Neige. La simple écriture noire renvoie à ses cheveux, tandis que le rouge, le jaune et le bleu renvoient à sa tenue. Ainsi, si le texte écrit narre explicitement la situation initiale du récit, les symboles l'accompagnant décrivent les personnages de Blanche-Neige et de la reine, alors que la couverture du livre présente déjà les sept nains. Alors que le récit commence, le spectateur connaît déjà tous les personnages (à l'exception du prince).

2.2.3. Interprétation

La musique a le rôle principal dans la première partie du générique. Le générique étant une succession de cartons inanimés, c'est elle qui assure la dynamique de la séquence. Elle interpelle le spectateur et l'invite au spectacle qui va se dérouler. Cette interpellation inaugurale, constituée d'appels aux cuivres et de modulations, couvre les cartons présentant les informations principales du film. Une fois le spectateur interpellé, le générique peut confortablement lui présenter les crédits du film. Dans la seconde partie du générique, c'est l'image qui a la préséance. Elle fournit au spectateur toutes les informations nécessaires à l'entame du récit. Le rôle de la musique est ici d'entraîner le spectateur.

²⁴⁹ Elle est suggérée en haut à droite de l'image sans être montrée dans son intégralité.

2.2.4. Récurrences thématiques²⁵⁰

Les deux chansons apparaissent respectivement trois fois dans le film.

Alors que Blanche-Neige est occupée à chanter au puits à souhaits, le prince arrive et lui déclame sa chanson. Il n'a qu'un seul chant, et ce chant est pour elle. Michel Bosc écrit sur ce chant que « sa mélodie a un caractère déclamatoire et déclaratif, solidement appuyé sur les degrés d'un accord parfait qui confirme son rôle de prétendant et la constance de ses sentiments »²⁵¹. Quelques secondes plus tard, Blanche-Neige, cueillant des fleurs près de la forêt, reprend la chanson du prince, « marquant par là son consentement »²⁵².

Blanche-Neige, quant à elle, chante *Someday my prince will come - Un jour mon prince viendra* pour la première fois lorsque les nains lui demandent de leur raconter une histoire, soit à la 54^e minute. L'intervention si tardive de cette chanson indique que malgré les péripéties qu'elle a vécues, Blanche-Neige n'a qu'un seul désir : partir avec son prince. L'héroïne reprend la chanson dans son intégralité alors qu'elle confectionne une tarte avec les animaux de la forêt.

Les deux chansons se rejoignent finalement lors de la réunion finale du prince et de la princesse. Alors que Blanche-Neige est morte, des cartons nous apprennent que les nains n'ont pas eu le courage de l'enterrer et qu'ils lui ont confectionné un cercueil en verre pour continuer à voir sa beauté. L'automne et l'hiver passent. La chanson *One song – Un chant* accompagne le carton aux couleurs du printemps et la découverte du cercueil de verre. La chanson, interprétée par le prince et un chœur, est alors non diégétique. Elle devient diégétique lorsque le prince rejoint la scène et en entonne la dernière phrase. C'est alors *Someday my prince will come - Un jour mon prince viendra* qui accompagne le réveil de la princesse, d'abord musé puis chanté par le chœur, puis instrumental. Une variation de la chanson mène à sa reprise finale, triomphale, par le chœur et les instruments. Le livre se referme sur le motif joué par les cuivres de *One Song – Un chant* tandis qu'un accord final clôt le film.

2.3. Conclusion

Le générique d'ouverture de *Blanche-Neige et les Sept Nains* introduit efficacement tous les paramètres du film. La musique y intervient de deux manières différentes. Elle a d'abord la

²⁵⁰ Voir annexe 8d.

²⁵¹ Michel BOSC, *op. cit.*, p. 70-71.

²⁵² *Idem*, p. 71.

préséance dans la première partie du générique, interpellant le spectateur par son instrumentation sonore. La fanfare est en effet souvent employée dans les années 1930-1940²⁵³ pour prévenir le public que le film commence²⁵⁴. Cette formule sera employée par Walt Disney dans les génériques d'ouverture de ses classiques d'animation jusqu'au *Livre de la Jungle* (1967)²⁵⁵. Cette interpellation est également rendue en musique par les multiples passages modulants qui amènent la répétition du motif sur trois tonalités différentes, avant de s'installer en Sib Majeur pour la version instrumentale de *One Song - Un chant*. Alors que les crédits sont présentés sur fond animé, la musique en assure la dynamique. Les rôles sont ensuite inversés dans la seconde partie du générique où la musique accompagne le livre qui s'ouvre. C'est à ce dernier que revient le rôle d'entrée en fiction du spectateur, il « marque l'entrée dans l'espace du récit »²⁵⁶. La première phrase du récit est de plus « il était une fois ».

Pour reprendre les modèles des fonctions de la musique de film de Michel Bosc et de Claudia Gorbman, la musique dans ce générique remplit deux fonctions. Tout d'abord, elle remplit le rôle de facteur d'unité en présentant deux des thèmes principaux du film. Les chansons dont sont tirés ces thèmes réapparaissent respectivement, en plus du générique, trois fois dans le film. Cependant, si le spectateur voit le film pour la toute première fois, il ne sait pas ce que représentent les deux thèmes instrumentaux auxquels il est confronté en ouverture du film. Les thèmes agissent alors comme énigme pour le spectateur²⁵⁷. Ensuite, la musique assure la continuité du visuel. Elle permet une transition naturelle entre le générique présentant les crédits et le livre qui s'ouvre, transition facilitée par le fondu noir de l'image entre les deux sections.

Ainsi, le générique, en seulement deux minutes, introduit un grand nombre d'éléments diégétiques, de telle sorte que lorsque le récit commence, le monde diégétique est déjà familier au spectateur²⁵⁸. Le générique remplit par là-même la fonction « diégétique » décrite par Dominique Sipièrre, à savoir « l'ancrage dans un espace et un temps qu'elle construit et la mise en place de personnages »²⁵⁹. Cet espace-temps est flou. En effet, le drap, la chandelle et l'écriture du conte semblent renvoyer à des temps plus anciens tandis que la musique « instaure

²⁵³ Alexandre TYLSKI, *op. cit.*, p. 29.

²⁵⁴ Roger HICKMAN, *op. cit.*, p. 36.

²⁵⁵ À l'exception du générique d'ouverture de *Pinocchio* (1940).

²⁵⁶ Laurence MOINEREAU, *op. cit.*, p. 53.

²⁵⁷ Roger ODIN, *op. cit.*, p. 76.

²⁵⁸ André GARDIÈS, *op. cit.*, p. 349.

²⁵⁹ Dominique SAPIÈRE, *op. cit.*, p. 309.

un climat d'atemporalité »²⁶⁰. Musique et image renvoient alors à l'univers du conte de fée dont les lieux et temps sont précisément indéterminés²⁶¹.

3. *La Petite Sirène* (1989)

3.1. Le film et sa musique

Dans les années 80, les dessins animés sont peu fréquents et les comédies musicales démodées²⁶². Ces tendances prennent fin avec le succès fracassant de *La Petite Sirène* en 1989. Ce 28^{ème} classique d'animation marque le grand retour des studios après la période plus floue des années 1970 à 1988 ayant suivi la mort de Walt Disney. Avec ce film, les studios reviennent à des caractéristiques clés de leurs grands succès tels que *Blanche-Neige et les Sept Nains* (1937). Il s'agit de nouveau d'un conte de fée (le dernier étant *La Belle au Bois Dormant* (1959)), dans lequel le rôle principal est féminin²⁶³, le conte en question étant celui d'Hans Christian Andersen, auquel est ajouté une fin heureuse.

Le film est réalisé par John Musker et Ron Clements, lesquels sont également à l'origine de *Aladdin* (1992), *Hercule* (1997), *La Planète au Trésor* (2002), *La Princesse et la Grenouille* (2009) et plus récemment *Vaiana* (2016). C'est Ron Clements qui donne l'impulsion à *La Petite Sirène* en 1985, rejoint par Jon Musker. Le film est d'emblée pensé comme une comédie musicale²⁶⁴. Howard Ashman et Alan Menken sont contactés dès 1986 pour composer la musique du film. Les chansons sont très tôt intégrées à l'histoire, la musique étant ainsi travaillée comme pour les premiers courts-métrages animés de Mickey où la musique et l'image sont dès le départ interconnectés²⁶⁵.

Le duo Ashman-Menken, venant précisément de la comédie musicale et ayant déjà collaboré sur *God Bless You, Mr. Rosewater* (1979) et *The Little Shop of Horrors* (1982)²⁶⁶, apporte avec lui les recettes de ce style musical. Les chansons sont écrites pour faire avancer

²⁶⁰ Michel BOSC, *op. cit.*, p. 70.

²⁶¹ Christine MATAGNE, *Le dessin animé et le conte. Analyse du film Le bossu de Notre-Dame de Walt Disney*, Mémoire de master en Langues et Lettres Françaises et Romanes, Université Catholique de Louvain, 1999, p. 30.

²⁶² Roger HICKMAN, *op. cit.*, p. 413.

²⁶³ *Idem*, p. 414.

²⁶⁴ « Full text of "Walt Disney Records The Legacy Collection. The Little Mermaid" », https://archive.org/stream/mbid-392b50df-fbb7-442e-a6fd-dbebbf5b395a/mbid-392b50df-fbb7-442e-a6fd-dbebbf5b395a-12165978633_djvu.txt, consulté le 13 août 2018.

²⁶⁵ *Ibidem*.

²⁶⁶ Jeanne SPAETH, « Alan Menken on Music's Many Forms », *Music Educators Journal*, vol. 84/3 (1997), p. 39-40 et p. 48.

l'histoire et correspondre au personnage et à la situation dramatique²⁶⁷. Le duo et les réalisateurs veulent à tout prix éviter que les chansons arrêtent le récit²⁶⁸, explique John Musker :

« Nous partageons la conviction que les chansons devaient faire avancer l'histoire et le personnage afin de prévenir le syndrome voulant que les chansons arrêtent le film. Le nœud de l'intrigue et les moments clés vécus par le personnage devaient être contenus dans ces chansons, de sorte que si l'une d'elles était supprimée, le film n'aurait aucun sens. »²⁶⁹

Les chansons sont en effet essentielles au récit. Ariel révèle son désir de devenir humaine dans *Part of your world - Partir là-bas*, Sébastien essaye de la convaincre de rester sirène dans *Under the sea - Sous l'océan*, et *Poor unfortunate souls - Pauvres âmes en perdition* est le pivot central du film où Ariel échange sa queue de poisson contre des jambes.

Howard Ashman, désireux que la bande-son intègre des éléments mélodiques des chansons²⁷⁰, demande à Alan Menken de composer la musique du film, alors que celui-ci est à l'origine compositeur de chansons²⁷¹. En effet, comme nous le verrons, les thèmes musicaux issus de *Part of your world - Partir là-bas*, chanson de l'héroïne, et de *Poor unfortunate souls - Pauvres âmes en perdition*, chanson de la méchante, parcourent le film, jusqu'à se rejoindre et se livrer une ultime bataille à la fin du film. De plus, écrit John Musker, la bande-son est essentielle à l'expression des émotions d'Ariel lorsque celle-ci est muette²⁷².

La bande-son est écrite dans un style de pastiche, d'imitation de styles. C'est ainsi que le reggae et le calypso se retrouvent associés au personnage de Sébastien dans les chansons *Under the sea - Sous l'océan* et *Kiss the girl - Embrasse-là*. Nous retrouvons également une touche de comédie musicale française dans *Les poissons - Les poissons* et un style allemand pour *Poor unfortunate souls - Pauvres âmes en perdition*. Alan Menken a fréquemment recours à ce pastiche, lui permettant notamment d'incorporer dans la musique des sonorités et caractéristiques musicales propres au lieu où se déroule le film²⁷³, tels qu'une touche orientale

²⁶⁷ Susan STAMBERG, « Composer Alan Menken On His Disney Tunes: "I Prefer Them To Be Hummable" », *npr music*, <https://www.npr.org/2017/03/16/520291393/composer-alan-menken-on-his-disney-tunes-i-prefer-them-to-be-hummable>, consulté le 18 mai 2018.

²⁶⁸ « Full text of "Walt Disney Records The Legacy Collection. The Little Mermaid" », *op. cit.*

²⁶⁹ Traduction libre de l'anglais « We all shared the belief that the songs had to advance the story and character to avoid the syndrome where songs stopped the movie. Essential plot and character moments had to be contained within the songs, so that if a song were cut, the movie wouldn't make sense. » - « Full text of "Walt Disney Records' the Legacy Collection. The Little Mermaid" », *op. cit.*

²⁷⁰ « Full text of "Walt Disney Records' the Legacy Collection. The Little Mermaid" », *op. cit.*

²⁷¹ *Ibidem.*

²⁷² *Ibidem.*

²⁷³ Roger HICKMAN, *op. cit.*, p. 415.

pour *Aladdin* et des tam-tam pour *Pocahontas*²⁷⁴. Cela témoigne également de la volonté du compositeur d'écrire les chansons « dans un vocabulaire musical clair, facilement identifiable par le public »²⁷⁵ afin que celui-ci le comprenne dès la première écoute.

3.2. Analyse

L'ouverture de *La Petite Sirène* est constituée d'un pré-générique suivi d'un générique d'ouverture en surimpression de l'image mouvante. Le premier présente le monde des humains et le second celui des sirènes. La dualité d'univers qui parcourt le film est ainsi introduite d'emblée.

3.2.1. Pré-générique : *Fathoms below - Dans les profondeurs de l'océan*

3.2.1.1. Analyse musicale²⁷⁶

La chanson décrit ce qui se trouve au fond de l'océan, à savoir le peuple des sirènes.

L'orchestre est symphonique. Les instruments employés vont généralement par deux. Les bois sont constitués de deux flûtes, deux hautbois (dont le premier est remplacé par un cor anglais aux mesures 1 à 8), deux clarinettes en do et deux bassons. Les cuivres sont constitués de deux cors en do, deux trompettes en do et deux trombones. La partition originale indique un tuba mais celui-ci n'a aucune note à jouer sur l'intégralité du morceau. Les percussions sont au nombre de deux et varient entre les cymbales et les timbales. Un vibraphone est indiqué mais il ne joue rien non plus. Une harpe est présente, ainsi qu'un synthétiseur. Celui-ci est indiqué dans la partition originale comme jouant au son d'un calliope²⁷⁷, mais sonne à l'audition comme un simple synthétiseur. Un chœur d'hommes est présent²⁷⁸. Enfin, l'orchestre est constitué d'une section de cordes, à savoir violon I et violon II, alto, violoncelle et contrebasse. Le choix de l'instrumentation témoigne de l'effet recherché. En effet, les cuivres sont des instruments sonores, ils évoquent ici la corne de brume utilisée par les marins pour percer la brume.

²⁷⁴ Roger HICKMAN, *op. cit.*, p. 414.

²⁷⁵ Phalène de la VALETTE, « Alan Menken, de la Petite Sirène à Sister Act », *Le Figaro*, <http://www.lefigaro.fr/musique/2012/09/20/03006-20120920ARTFIG00395-alan-menken-de-la-petite-sirene-a-sister-act.php>, consulté le 19 juillet 2018.

²⁷⁶ Voir annexe 9b.

²⁷⁷ Barbara OWEN, « Calliope (ii) », *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004610?rkey=tmOC01&result=3>, consulté le 14 mars 2018.

²⁷⁸ Indiqué comme « voix » dans la partition originale. À l'audition, il s'agit d'un chœur d'hommes.

Nous sommes dans une mesure 6/8 au tempo rapide (223 à la croche).

L'œuvre est parcourue par une opposition entre la mer et les marins. La mer et ses éléments sont d'abord introduits par un jeu d'imitation entre le cor anglais, le cor en ut et le hautbois, ainsi que par une basse obstinée de tierce mineure descendante *do - la*. Ce motif ne permet pas à une tonalité de s'installer, oscillant entre do majeur et la mineur sans que l'une de ces deux tonalités puisse prendre le pas sur l'autre. Ce mouvement binaire de balancier évoque le roulis des vagues et parcourt toute l'œuvre. Les marins essaient de dominer cette basse obstinée de différentes manières. Ils sont d'abord annoncés dès le deuxième temps de la mesure 7 par des arpèges en doubles croches qui créent un certain martèlement presque militaire. Leur arrivée est appuyée par une instrumentation sonore et percussive à la mesure 16. Si les instruments sont premiers dans la partie A (mesures 1 à 24), ils servent d'accompagnement au chant qui rentre à la mesure 25, autre élément de la suprématie des marins. Ceux-ci affirment la tonalité de do majeur dans la première section de B (mesures 25 à 32) en appuyant l'accord de tonique sur chaque premier temps. Mais le mouvement de basse obstinée reste présent. La mer reprend le dessus des mesures 40 à 52 en affirmant sur quatre mesures la basse obstinée et en proposant un interlude instrumental auxquels les marins mettent fin à la mesure 53 en réaffirmant une dernière fois leur hégémonie et la tonalité de do majeur. La ligne mélodique est assez simple au niveau de l'ambitus et des rythmes. Il n'y a dans la coda plus de cuivres ni de percussions pour assurer une transition en douceur avec le générique d'ouverture. Nous avons donc ainsi tout au long de l'œuvre une opposition entre la mer et les marins.

3.2.1.2. Analyse de la syntaxe musicale et visuelle²⁷⁹

La première section du prélude instrumental de la partie A, le jeu d'imitation, nous fait découvrir un ciel nuageux, des mouettes, des dauphins et la mer. Nous entendons comme bruitages le bruissement des ailes des mouettes et les clapotis des vagues dues aux sauts des dauphins dont le son couvre la musique. L'explosion sonore qui entame la deuxième section de A coïncide avec l'arrivée du bateau, accompagnée du bruit du fracas des vagues qui se brisent sur sa proue. La seconde explosion sonore accompagne également le fracas des vagues. Les dauphins réapparaissent hors de l'eau, une fois le bateau passé, lors du motif de transition qui amène à la partie B.

²⁷⁹ Voir annexe 9d.

Dans la partie B, les marins entonnent leur chant avec l'orchestre en accompagnement. Nous découvrons à 00 :00 :56 les marins qui remontent un filet de pêche. Le chant est ici acousmatique, ou hors-champ, nous ne pouvons encore juger quelle en est sa source. Le plan suivant la dévoile en montrant les marins sur le mât en train de chanter joyeusement. Le chant passe ici d'un son hors-champ à un son *in*. Ensuite, nous pouvons relever une synchronisation entre les paroles et l'image à 00 :01 :03, où le mot *mermaid* (sirène) est chanté au moment où le lever de la voile dévoile la figure de proue qui est justement une sirène.

Le dialogue qui commence à 00 :01 :07 fait passer la musique au second plan, dans cette logique de voco-centrisme. Les marins chantent néanmoins *Heave Ho* aux mesures 41 et 43, partie vocale qui redevient hors champ dans la mesure où les marins ne sont plus à l'image. L'interlude instrumental n'a pas de fonction particulière par rapport à l'image. Il s'inscrit dans la continuité instrumentale de la deuxième section de B dont la partie vocale est jouée instrumentalement. La musique a ici pour simple fonction d'accompagner la scène. La quatrième section de B, toujours hors-champ, est chantée dans un léger crescendo de manière à ce que la musique soit de nouveau dominante lorsque le dialogue se termine sur le marin qui lâche son poisson.

La marche harmonique descendante de C suit la chute et la descente du poisson dans l'océan. La marche s'arrête sur un accord aux deux dernières mesures, correspondant au mouvement d'arrêt du poisson qui soupire de soulagement d'avoir retrouvé l'océan.

Nous retrouvons plusieurs correspondances entre la musique et l'image : l'arrivée du bateau accompagnée par l'explosion sonore et le fracas des vagues, le mot sirène et l'image qui l'accompagne, ainsi que la marche harmonique descendante qui accompagne la chute du poisson. Il n'y a pas d'autre correspondance marquante entre l'image et la musique. La musique a pour principale vocation d'accompagner l'image.

3.2.1.3. Interprétation

Le pré-générique sert d'introduction au générique d'ouverture dans un contrepoint des bandes visuelles et sonores qui crée une attente. Au niveau sonore, musique, chant et dialogue convergent pour évoquer la mer et le monde sous-marin. De nombreux éléments musicaux sont mis en place pour évoquer la mer : la mesure 6/8, l'ambiguïté tonale causée par la basse obstinée, l'instrumentation, etc. La mesure est volontairement choisie pour évoquer le

balancement du bateau, rapporte David Watts²⁸⁰. Ensuite, les paroles de la chanson décrivent ce qu'il y a au fond de l'océan et sont de plus entrecoupées d'un dialogue qui ajoute encore des éléments à cette description du monde sous-marin. Mais si le sonore introduit le spectateur à celui-ci, le visuel n'en fait rien. Il reste attaché au monde hors de l'eau avec les marins et leur bateau. Tous ces éléments combinés créent chez le spectateur une attente, celle de découvrir ce que le sonore évoque et que le visuel se refuse de montrer.

Ainsi, si le générique ne fait à proprement parler pas avancer la narration dans le sens de l'enchaînement des péripéties, il y participe en créant une attente chez le spectateur qui se résout dans le générique d'ouverture par la rencontre avec le monde sous-marin.

3.2.1.4. Récurrences thématiques

La chanson *Fathoms below – Dans les profondeurs de l'océan* ne réapparaît à aucun moment du film, ni sous sa forme chantée ni sous une réexploitation de ses thèmes musicaux.

3.2.2. Générique d'ouverture en surimpression de l'image mouvante : *Main Titles*

3.2.2.1. Analyse musicale²⁸¹

La première mesure sert de transition avec *Fathoms below – Dans les profondeurs de l'océan*, la blanche pointée des violons I et II de la mesure 61 de *Fathoms below – Dans les profondeurs de l'océan* se prolongeant sur la ronde à la première mesure de *Main Titles*.

L'orchestration change légèrement. La première flûte est remplacée à partir de la mesure 9 par un piccolo, le cor anglais revient et un nouvel instrument est ajouté, le glockenspiel, lequel s'accorde parfaitement au son de la harpe et vient ajouter une touche de magie par son son cristallin. Le chœur n'est plus un chœur d'hommes mais un chœur mixte. Nous passons d'une mesure 6/8 à une mesure 4/4. Le tempo est plus lent, passant de 223 à la croche à 87 à la noire. Ainsi, beaucoup d'éléments sont combinés pour créer une atmosphère plus douce et plus magique.

²⁸⁰ « Full text of "Walt Disney Records the Legacy Collection. The Little Mermaid" », *op. cit.*

²⁸¹ Voir annexe 9b.

Au niveau harmonique, il est difficile, à l’instar de *Fathoms below – Dans les profondeurs de l’océan*, d’établir une tonalité. Nous sommes de nouveau dans une sorte de polytonalité qui crée ce sentiment de va-et-vient de l’eau.

Un motif principal parcourt toute l’œuvre²⁸². Son rythme de deux croches pointées - croche crée une sensation de ternaire dans une mesure binaire, évoquant les roulis de l’eau, tandis que ses répétitions et combinaisons évoquent le mouvement de va-et-vient des vagues. Il s’agit d’un procédé de la musique à programme. Michel Chion rapporte que dans l’évocation de l’eau et des phénomènes aquatiques, le mouvement des vagues est « “traduit” par des ondulations périodiques de la phrase musicale »²⁸³, des « figures musicales ondoyantes, en flux et reflux »²⁸⁴. C’est ce que nous retrouvons ici où le même thème revient inlassablement, avançant et reculant. Le motif a d’ailleurs été précisément voulu par le compositeur comme quelque chose qui reflète les mouvements de l’eau²⁸⁵.

Au niveau orchestral, nous sommes dans une infinie douceur. La phrase A est jouée par les flûtes, hautbois et glockenspiel, est muséifiée par les voix féminines et est accompagnée par les synthétiseurs et harpes. La phrase B est jouée par le cor anglais, l’alto et le violoncelle, lesquels lui confèrent une certaine profondeur. Le motif se modifie dans la partie B, dès la mesure 20. L’orchestration de masse lui donne plus de consistance, coïncidant avec l’harmonie qui affirme enfin ici une et une seule tonalité, celle de sol majeur. Si nous étions dans la partie A dans l’évocation de la douceur et de la pureté de l’eau, la partie B affirme la prestance, la grâce et la majestuosité de celle-ci.

3.2.2.2. Analyse de la syntaxe musicale et visuelle²⁸⁶

Comme expliqué précédemment, la piste musicale *Main Titles* s’enchaîne directement avec *Fathoms Below*. Il en est de même de l’image. Le petit poisson qui vient de soupirer à 00 :01 :52, fin de *Fathoms Below*, plonge vers le fond de l’océan à 00 :01 :55, début de *Main Titles*. Nous suivons son parcours à travers l’océan jusqu’à 00 :02 :41. Il nous fait découvrir différents paysages sous-marins. Le premier titre, « *Walt Disney Pictures Presents* », apparaît

²⁸² Voir annexe 9c.

²⁸³ Michel CHION, *Le poème symphonique et la musique à programme*, Paris, Fayard, 1993, p. 37 (Les chemins de la musique).

²⁸⁴ *Idem*, p. 38.

²⁸⁵ « Alan Menken Talks About Walt Disney Records The Legacy Collection. The Little Mermaid », https://www.youtube.com/watch?time_continue=13&v=PAtnF_M2C1Y.

²⁸⁶ Voir annexe 9d.

à 00 :02 :08, tout de suite suivi par le titre du film à 00 :02 :13. Le titre apparaît en ondulant pour rappeler l’océan dans lequel nous nous trouvons. Il est accompagné à l’image du passage d’un banc de poissons colorés et est mis en évidence par la musique. Le thème de la mesure 8, interprété par les hautbois, glockenspiel et violon I, est répété en écho à la mesure 9 par les clarinettes et le synthétiseur II. Les accords tenus du chœur apportent un côté majestueux et imposant.

La montée de la mesure 19 correspond au moment où le petit poisson quitte l’écran pour laisser place au peuple de la mer qui apparaît en éclat avec le reflet du soleil transperçant la mer à la mesure 20. Le peuple de la mer apparaît comme imposant grâce à la saturation de l’orchestre et au coup de cymbale qui appuie son apparition à l’image. Les sirènes parcourent également l’océan pour arriver à 00 :02 :58 à une cavité lumineuse qui fait place au palais resplendissant d’*Atlantica*. Le palais est appuyé par un grand faste musical avec les coups de cymbales qui marquent les deuxièmes temps des mesures 28 et 29. Ici, aussi le chœur apporte emphase et prestance. Nous arrivons finalement aux portes du palais qui nous amènent dans une salle où se réunit tout le peuple de la mer. Cela correspond en musique aux phrases musicales conclusives jouées par les violons et l’alto, qui rencontrent un contrechant d’abord aux cors puis aux flûtes. Le morceau se termine sur une saturation de l’orchestre.

Le générique en surimpression de l’image mouvante est ainsi composé de deux parties. Dans la première, de 00 :01 :55 à 00 :02 :40, nous sommes dans un monde de douceur, que nous visitons avec le poisson pour guide, et qui rendu en musique par un effectif instrumental doux et léger. La deuxième partie est consacrée aux sirènes qui sont accompagnées par une orchestration imposante.

3.2.2.3. Interprétation

La compréhension de la structure musicale de l’œuvre prend son sens avec l’image. Si le motif connaît une instrumentation légère et douce dans la première partie de l’œuvre, c’est parce qu’il accompagne le voyage du poisson dans l’océan. Le motif se construit successivement jusqu’à être joué par une orchestration plus large et plus sonore qui coïncide avec le peuple des sirènes, figures « humaines » que nous rencontrons sous l’océan et qui est le peuple auquel l’héroïne appartient.

De plus, si nous rencontrons le second protagoniste dans le pré-générique (le prince Éric), le générique d'ouverture ne présente pas l'héroïne, qui n'apparaît pour la première fois qu'à 00 :05 :22.

3.2.2.4. Récurrences thématiques²⁸⁷

Les deux thèmes musicaux présents dans le générique d'ouverture sont issus de la chanson *Part of your world - Partir là-bas*, dont le thème A²⁸⁸ constitue les couplets et le thème B²⁸⁹ les refrains. Ces deux thèmes parcourent également l'ensemble du film. Tous deux peuvent être associés à Ariel et agir comme leitmotifs, mais pas uniquement.

Nous rencontrons le thème A pour la première fois dans le générique d'ouverture. Il appuie ensuite l'apparition d'Ariel à l'écran, étant associé à l'héroïne. Nous l'entendons également lorsque celle-ci est amoureuse et le chantonne d'un air rêveur, lors de la destruction de sa grotte par son père, quand elle est triste, donne sa voix à Ursula, remarque ses jambes, récupère sa voix, échange sa place contre le Roi Triton et empêche Ursula de tuer Éric. Le motif lui semble vraiment associé. Mais nous l'entendons également lors des péripéties de l'exploration de l'épave, quand Ursula concocte une potion pour se donner une apparence humaine, quand celle-ci envoute le prince, quand elle se met en colère et quand Éric attrape des cordes pour monter sur un bateau lors de la bataille finale. Si le thème est présent lors des apparitions d'Ariel, il appuie également les péripéties de l'histoire sans que celle-ci ne soit spécialement présente à l'image ou évoquée. Ce thème agit plus comme liant du récit que comme leitmotiv propre à l'héroïne.

En ce qui concerne le thème B, son statut est également ambigu. Il apparaît d'abord dans le générique d'ouverture et ensuite dans la reprise de la chanson *Part of your world - Partir là-bas*, où Ariel chante son amour au prince inconscient. Celui-ci joue cet air à la flûte, seul souvenir qu'il ait de la jeune fille. Il apparaît ensuite lors de la scène où Ariel observe le prince depuis son balcon, qui la salue. Il est ici joué dans les cordes graves, pour conférer une certaine tendresse. Plus tard, Éric le rejoue à la flûte, toujours en évocation de son souvenir. Le thème réapparaît lorsque la jeune fille récupère sa voix. Finalement, nous l'entendons lorsque le Roi

²⁸⁷ Voir annexe 9e.

²⁸⁸ 

²⁸⁹ 

Triton et Sébastien évoquent l'avenir humain de la jeune fille, ainsi qu'en reprise triomphante pour le final du film.

Ces deux thèmes se réunissent à deux moments du film. Éric joue l'air à la flûte qu'il lance ensuite à la mer, symbole dont il décide de se débarrasser afin de chasser le souvenir qui l'obsède, la flûte symbolisant ce thème. Mais alors qu'il jette l'instrument, le thème A arrive, chanté par Ursula déguisée en une belle jeune fille pour envouter le prince. La seconde fois où les thèmes sont réunis, Ariel récupère sa voix sur le thème A, lequel est immédiatement suivi du thème B. Les deux thèmes sont réunis dans l'ordre de leur apparition dans la chanson pour exprimer l'harmonie des retrouvailles, alors qu'ils sont dans le désordre dans l'autre scène pour exprimer, précisément, une discordance.

La chanson *Part of your world - Partir là-bas* joue ainsi un rôle musical essentiel. D'une part elle exprime les désirs de l'héroïne, et d'autre part ses deux thèmes musicaux constitutifs parcourent et lient le film. Michel Chion écrit à ce sujet que « le thème musical de chanson, en particulier, [...] incarne au cinéma l'élément circulatoire par excellence – celui qui se glisse partout, prend tous les aspects, passe d'un sifflement discret dans la bouche d'un personnage à une reprise pompeuse par tout l'orchestre, s'impose, se fait oublier, se réaffirme, court partout entre les barrières du temps et de l'espace - comme un élément d'unification et d'irrigation »²⁹⁰. Il apparaît ici que ces deux thèmes musicaux ont davantage pour fonction d'assurer l'unité du film que de servir de leitmotifs, bien qu'ils agissent parfois de cette manière.

3.3. Conclusion

Divers éléments ressortent des analyses du pré-générique et du générique d'ouverture en surimpression de l'image mouvante.

Tout d'abord, le pré-générique et le générique d'ouverture en surimpression de l'image mouvante ne remplissent pas la même fonction. Par un contrepoint des bandes visuelles et sonores, le pré-générique sert d'introduction au générique d'ouverture, c'est-à-dire d'introduction à l'introduction proprement dite. Ce contrepoint crée une attente chez le spectateur qui désire voir de ses propres yeux ce que la bande-son lui conte. Cette attente se

²⁹⁰ Michel CHION, *La musique au cinéma, op. cit.*, p. 215.

résout dans le générique d'ouverture, mais pas immédiatement. Le spectateur doit encore attendre un petit moment avant de découvrir les sirènes qui apparaissent enfin à 00 :02 :41.

La musique n'agit pas non plus de la même manière. Dans le pré-générique, elle suit la structure de la chanson *Fathoms below - Dans les profondeurs de l'océan*. Elle est d'abord à l'avant-plan dans le prélude instrumental, puis passe au second plan pendant le chant et le dialogue. Nous retrouvons un effectif instrumental assez sonore pour le conflit entre la mer et les marins. La musique revêt ensuite une importance égale à l'image dans le générique d'ouverture. L'image pourrait fonctionner sans elle, mais n'aurait pas ce même côté de magie et de féerie que la musique lui confère. L'instrumentation y joue un grand rôle. Nous retrouvons un léger effectif lors du voyage du poisson, composé essentiellement de flûtes, hautbois, harpe et synthétiseur, glockenspiel, voix et cordes tandis que l'orchestration est plus massive lors de l'apparition des sirènes pour exprimer leur majestuosité.

Nous retrouvons également des procédés propres à la musique à programme pour évoquer l'eau, tels que le rythme ternaire de *Fathoms below - Dans les profondeurs de l'océan* et les mouvements ondoyants du motif de *Main Titles*, lequel se révèle être le motif principal de la partition du film. Il est intéressant de noter que la majeure partie de la partition du film est issue de la chanson *Part of your world - Partir là-bas*, que le générique d'ouverture introduit déjà. Ce motif agit comme liant et comme ciment du film et participe vraiment à l'unité de celui-ci.

4. La Reine des Neiges (2013)

4.1. Le film et sa musique

La Reine des Neiges est le 53^{ème} classique d'animation des Studios Disney. Inspiré du conte d'Hans Christian Andersen, le film raconte comment l'amour entre deux sœurs est plus fort que tout.

Classique d'animation au succès interplanétaire, *La Reine des Neiges* brise quelques conventions²⁹¹. L'anneau central du film n'est pas une histoire d'amour entre un homme et une

²⁹¹ Ryan BUNCH, « "Love is an open door". Revising and repeating Disney's Musical Tropes in Frozen », K.J. Donnelly et Beth Carroll (éd.), *Contemporary Musical Film*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2017, p. 89 (Music and the Moving Image).

femme, entre un prince et une princesse, mais entre deux sœurs. Il y a certes une histoire d'amour entre un homme et une femme mais elle ne constitue pas le récit principal.

La musique du film est confiée à Christophe Beck et les chansons sont écrites par le duo Robert Lopez et Kristen Anderson-Lopez. Christophe Beck est un compositeur canadien. Il a écrit deux comédies musicales et un opéra et composé pour de nombreuses séries TV²⁹². C'est la comédie *Bring it on* qui lance sa carrière de compositeur en 2000²⁹³. En 2012, il compose la musique de *Paperman*, court-métrage animé Disney. Le duo Robert Lopez et Kristen-Anderson est quant à lui célèbre à Broadway, et a composé les chansons de *Winnie l'Ourson* en 2011.

Dans la lignée de l'importante synchronisation image-musique et de la place accordée à la musique dans les classiques d'animation Disney, le son revêt ici une grande importance. Se fondant sur un conte danois, les studios se sont inspirés de la culture nordique pour réaliser *La Reine des Neiges*. Christophe Beck emploie des instruments et techniques vocales norvégiens, dont notamment le « bukkehorn »²⁹⁴. Les réalisateurs ont également fait appel à un linguiste norvégien pour la chanson *Heimr Árnadalr*, interprétée par un chœur lors du couronnement d'Elsa²⁹⁵. La chanson *Vuelie*, chantée en ouverture du film, participe à cette ambiance nordique.

La musique et les chansons ont également été composées dès le début de la réalisation du film. La première chanson écrite, la désormais célèbre *Let It Go – Libérée Délivrée*, a même changé le développement de l'histoire. Alors qu'Elsa devait être la méchante, cette chanson, dans laquelle elle libère enfin pleinement son pouvoir, montre sa faiblesse et son côté très humain. Elle est alors devenue l'une des protagonistes²⁹⁶.

4.2. Analyse

L'ouverture de *La Reine des Neiges* est constituée de deux parties : le générique d'ouverture proprement dit, et la séquence post-générique qui agit comme un pré-générique. Dans le générique, la chanson *Vuelie* couvre le logo du film et mène au titre du film. La

²⁹² <http://christophebeck.com/about/>

²⁹³ *Ibidem*.

²⁹⁴ « Walt Disney Animation Studios' "Frozen" Lets Go With Dynamic Soundtrack », *The Wall Street Journal*, <https://web.archive.org/web/20131029193404/http://online.wsj.com/article/PR-CO-20131022-904142.html>, consulté le 06 août 2018.

²⁹⁵ *Ibidem*.

²⁹⁶ *Ibidem*.

séquence post-générique peut être assimilée à *Fathoms below – Dans les profondeurs de l’océan* de *La Petite Sirène* dans la mesure où il s’agit d’une scène indépendante du récit qui présente les aspects principaux de l’histoire.

4.2.1. Générique : *Vuelie*

Une fois n’est pas coutume, la chanson d’ouverture, *Vuelie*, a été empruntée à un morceau existant. L’équipe musicale, voulant une musique pour le film d’inspiration nordique, s’est rendue en Norvège. Elle y a découvert le CD *Norwegian Voices* du chœur féminin Cantus, dont le premier titre est *Eatnemen Vuelie*²⁹⁷, chanson qui a été reprise pour le générique d’ouverture. Celle-ci a été composée par le compositeur norvégien Frode Fjellheim. Il s’agit d’un mélange entre une mélodie d’inspiration « yoik », chant traditionnel du peuple nordique Sámi²⁹⁸, et d’un hymne²⁹⁹. Le « yoik », ou « juoi’ gat », est un genre vocal chanté en solo, avec ou sans paroles, sans accompagnement instrumental³⁰⁰. Les thèmes sont principalement la Terre, les paysages et les animaux³⁰¹. Frode Fjellheim a appris cet art dans son enfance, ayant lui-même des racines du peuple Sámi³⁰². Le compositeur a combiné ce genre à l’hymne *Deilig er jorden*, dont la traduction est « Magnifique est la Terre »³⁰³, pour écrire *Eatnemen Vuelie*, qui signifie « Chanson de la Terre ». Séduits par cette chanson, les réalisateurs ont demandé à Frode Fjellheim d’en réécrire une version pour l’ouverture de *La Reine des Neiges* en enlevant la partie hymnique³⁰⁴. La chanson *Vuelie* qui en est ressortie garde les parties d’inspiration « yoik », tandis que la mélodie tout autour a été conçue par Frode Fjellheim et Christophe Beck³⁰⁵. Le mot « *Vuelie* » désigne un « yoik » dans la langue du peuple Sámi du Sud³⁰⁶.

²⁹⁷ Melinda BARGREEN, « Disney’s “Frozen” music has Norwegian roots », *The Norwegian American*, <https://www.norwegianamerican.com/arts/29183/>, consulté le 06 août 2018.

²⁹⁸ Andreas LÜDERWALDT et Thomas KÖHN, « Sámi music [Saami] », Grove Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000024461?&mediaType=Article>, consulté le 20 juillet 2018.

²⁹⁹ Jérémie NOYER, « Composer Frode Fjellheim on Frozen’s native spirit », *Animated Views*, <http://animatedviews.com/2014/composer-frode-fjellheim-on-frozens-native-spirit/>, consulté le 06 août 2018.

³⁰⁰ Andreas LÜDERWALDT et Thomas KÖHN, *op. cit.*

³⁰¹ *Ibidem.*

³⁰² Melinda BARGREEN, *op. cit.*

³⁰³ Jérémie NOYER, « Composer Frode Fjellheim on Frozen’s native spirit », *op. cit.*

³⁰⁴ *Ibidem.*

³⁰⁵ *Ibidem.*

³⁰⁶ *Ibidem.*

4.2.1.1. Analyse musicale³⁰⁷

Il s'agit d'une œuvre vocale a capella, sans accompagnement instrumental. L'œuvre est interprétée par le chœur Cantus exclusivement féminin. Il s'agit d'un mélange de composition ethnique et classique.

Les mesures 1 à 11 constituent la cellule « yoik » de l'œuvre. Elle est constituée de courtes syllabes qui se répètent. Les syllabes n'ont aucune signification linguistique mais participent à ce style vocal³⁰⁸. La cellule est construite sur le mode pentatonique de sol, à savoir les notes sol-la-si-ré-mi. Cela correspond au « yoik » traditionnel qui est le plus souvent construit sur les modes pentatoniques anhémitoniques³⁰⁹. Aucune note du *pyén* (do et fa) n'intervient dans cette cellule. Le mode pentatonique de sol est alors affirmé. Cette cellule est répétée cinq fois dans le morceau, agissant comme pilier. L'emploi du pentatonique donne un côté tribal, ethnique à l'œuvre. Les voix supérieures viennent se greffer progressivement à la cellule mélodique. Alors que la voix grave répétée a une fonction de pilier et donne un côté tribal à l'œuvre, les voix supérieures apportent de la féerie et de la magie. Le chant ethnique est ainsi mêlé à un accompagnement vocal sophistiqué qui sort du cadre ethnique pour le colorer, offrant une certaine dualité à l'œuvre.

Les voix supérieures sont composées de nombreuses notes de *pyén* (do et fa), certaines à valeur de notes de passage, broderies et autres et d'autres plus longuement appuyées. Or les *pyén* sont par définition « toujours plus rares que les sons constitutifs » et « n'ont qu'un rôle de notes d'agrément »³¹⁰, faisant office de notes de passages, broderies, notes d'échange et échappées³¹¹. Le système pentatonique accepte cependant un « *pyén* "lourd" »³¹², qui « se place sur un " temps fort " ou une syllabe accentuée, prenant alors l'allure d'"appoggiature longue" ou de "retard" »³¹³. Les *pyén* dans les voix supérieures du chant ont certes souvent le rôle d'« agrément », mais elles interviennent également très fréquemment comme *pyén* « lourd ». Cela se ressent dès la mesure 23 où la troisième voix reste appuyée sur un do durant une mesure complète ! Nous rencontrons également cela aux mesures 31 et 32 où la voix de soprano reste suspendue sur un do, à la mesure 48 à la seconde voix, ou encore à la mesure 53 où la troisième

³⁰⁷ Voir annexe 10a.

³⁰⁸ Jérémie NOYER, « Composer Frode Fjellheim on Frozen's native spirit », *op. cit.*

³⁰⁹ Andreas LÜDERWALDT et Thomas KÖHN, *op. cit.*

³¹⁰ Constantin BRAILOIU, *Problèmes d'ethnomusicologie*, Genève, Minkoff Reprint, 1973, p. 359.

³¹¹ *Idem*, p. 356-357.

³¹² *Idem*, p. 357.

³¹³ *Ibidem*.

voix reste pendant une mesure complète sur le fa bécarre. Autant de *pyén* lourds mettent à mal une analyse pentatonique pour toute l'œuvre. La présence insistante du do et du fa rattache la gamme (des voix supérieures) à un système heptatonique. Nous voyons ici la dualité d'écriture qui a été employée pour composer (ou recomposer) cette œuvre. Le do peut également être analysé comme élargissant le mode pentatonique par une quinte descendante à partir de sol. Cela donne une forme plagale à la musique tout en lui préservant son côté ethnique.

Nous sommes ainsi dans un système mixte, entre le pentatonique et l'heptatonique, qui permet d'exploiter des empilements de quarts, souvent en finales de phrases pour renforcer le côté ethnique, en laissant beaucoup de références heptaphoniques.

Au niveau de la structure, l'œuvre est composée de six parties. La première d'entre elles, des mesures 1 à 11, pose l'ambiance tribale. Dans la seconde, des mesures 12 à 22, deux voix supérieures se rajoutent dans des rythmes similaires à la cellule grave. La voix la plus aigüe se superpose à cet ensemble dans la troisième partie et commence à installer un climat de magie et de légèreté par ses valeurs plus longues. Dans la quatrième partie, des mesures 34 à 44, cette voix s'envole dans les aigus, renforçant le côté aérien qu'elle amène. La cinquième partie abandonne la tribalité pour laisser place à la magie aérienne. La cellule grave n'est pas répétée dans son intégralité mais par fragments, partiellement rejoints par la troisième voix. Finalement, toutes les voix chantent à l'unisson la cellule, ramenant, appuyant et renforçant l'ethnicité du « yoik ».

La dualité des systèmes musicaux trouve son équivalent dans la dualité d'ambiance confiée aux différentes voix. Ainsi, le chant l'annonce : le film sera orienté vers la nature, la puissance des éléments, mais dans la magie du conte de fée.

Finalement, le fait que l'œuvre ne soit chantée que par des femmes raconte aussi quelque chose. Que la voix la plus grave soit interprétée par des femmes, dans leurs graves, donne un côté viscéral à cet ancrage de la nature. De plus, cette féminité renvoie à l'anneau central du film qui est la relation entre deux sœurs.

4.2.1.2. Analyse de la syntaxe musicale et visuelle³¹⁴

Au niveau visuel, la chanson *Vuelie* couvre tout le générique, depuis le logo jusqu'au titre du film. Que la chanson soit présente dès la première image indique bien qu'elle a vraiment

³¹⁴ Voir annexe 10b.

pour rôle d'installer l'atmosphère et de situer le décor dès la première seconde du film. Par ailleurs, la première image est un fond noir qui est chassé par le début de l'animation du logo à la neuvième seconde, ce qui fait que la musique démarre avant même que le film ne commence !

L'enchaînement des deux logos (« Disney » et « Walt Disney Animation Studios ») dure jusqu'à 00 :00 :53. Ensuite, l'écran passe progressivement du noir (qui permet l'enchaînement avec l'image suivante) au bleu. Un flocon part du fond de l'écran et se rapproche de plus en plus de spectateur, qui peut alors voir ses moindres détails. Il est ensuite rejoint par d'autres flocons qui flottent et volent dans une certaine lenteur et douceur, alors que la chanson *Vuelie* quitte son côté tribal pour se livrer à la féérie. Un dernier flocon vient occuper le premier plan de la scène. Un travelling arrière de la caméra vient le situer dans le « o » du titre *Frozen*, appuyé par la cellule tribale reprise à l'unisson par tout le chœur de manière sonore.

Le titre disparaît progressivement pour laisser la place au fond de l'image qui se colore petit en petit dans des tons bleus et roses pour la séquence post-générique.

4.2.1.3. Interprétation

La musique, première et inaugurale, pose l'atmosphère avant même que le film ne commence. Le pentatonique annonce le côté tribal et primitif, le film portera sur la nature et la puissance des éléments. Le développement de l'atmosphère de la chanson *Vuelie* par couches successives de voix se déroule sur fond des logos. Si le spectateur ne sait pas encore de quelle nature il va s'agir, le visuel lui apporte la réponse : il s'agira de glace et de neige. Mais cette nature froide n'est pas dangereuse, elle est magique. Cela est amené par la majestuosité (encore !) des flocons et la touche aérienne et légère de la musique. Le titre du film est ensuite ancré par l'unisson du chœur.

Le générique n'installe pas précisément les paramètres spatio-temporels du film, mais plutôt son ambiance générale.

4.2.1.4. Récurrences thématiques³¹⁵

La chanson *Vuelie* ne constitue pas un thème ou un motif associé à un personnage. Elle ne réapparaîtra qu'à la fin du film (01 :23 :42 - 01 :25 :27) pour accompagner la réconciliation finale entre les deux sœurs et le dégel du Royaume. Elle est mixée cette fois avec une piste

³¹⁵ Dans la mesure où il n'y a qu'une seule récurrence de la chanson dans le film, nous n'avons pas réalisé de tableau en annexe.

instrumentale en un grand final épique et cuivré. Ce final est suivi d'un épilogue et ne constitue pas la fin du film.

4.2.2. Post-générique : *Frozen heart – Le cœur de glace*

La séquence post-générique fonctionne comme la séquence pré-générique de *La Petite Sirène*. Il s'agit d'une scène non narrative dans laquelle des marchands de glace chantent la beauté mais la dangerosité de celle-ci, préfigurant les pouvoirs d'Elsa et la relation difficile entre les deux sœurs protagonistes³¹⁶.

4.2.2.1. Analyse musicale³¹⁷

La chanson est composée entre ré dorien et ré mineur. Le sib à la clé et la sensible do dièse indiquent Ré Mineur, tandis que le si bécarré et le do bécarré indiquent Ré Dorien. Nous sommes entre le modal et le tonal.

La forme est ABA. Les deux parties A constituent le refrain. La mélodie oscille entre ré dorien et ré mineur, avec le si bécarré, sixte majeure du mode dorien, et le do dièse, sensible de ré mineur, ce qui la truffe d'altérations et de chromatismes qui créent une certaine tension dans le chant. Les appuis percussifs se placent sur les deuxième et quatrième temps et commencent dès la première mesure. À la simple audition et sans repère, ces contre-temps paraissent justement sur le temps, de telle sorte que lorsque la mélodie rentre, elle paraît elle-même à contre-temps de ces appuis. La mélodie présente essentiellement des mouvements conjoints et de tierce. La partie B, des mesures 15 à 22, est un mélange de chanté-parlé, ce qui rajoute encore un peu plus de tension. Un court interlude, toujours entre le dorien et le mineur, amène à la reprise de la partie A. Le refrain forme cette fois-ci une strette. Les différentes phrases s'enchaînent plus vite qu'à la première occurrence de A, la tension précédemment établie devenant une urgence. Les mesure 32 et 33 forment la conclusion du chant et sont une augmentation des mesures 14 et 15. L'urgence se résout sur ce ralentissement du rythme. Les mesures 33 à 38 sont un interlude instrumental qui reprend la deuxième partie du refrain et amène à la fin du morceau.

³¹⁶ Ryan BUNCH, *op. cit.*, p. 93.

³¹⁷ Voir annexe 10a.

Nous basons notre analyse sur la version pour piano et voix de Hal LEONARD (éd.), *Frozen : Music From the Motion Picture Soundtrack*, Milwaukee, Wonderland Music Company, Inc. Five Hundred South Songs, 2014.

La chanson s'emballe progressivement, rajoutant plus de tension et d'urgence pour devenir insoutenable à la reprise de la partie A. L'instrumentation³¹⁸ suit cette évolution. La première partie A fait démarrer le chant a capella, juste soutenu par les percussions, et amène progressivement une instrumentation légère. La préséance est donnée à la voix ce qui installe cette tension et donne un côté tribal, dans la continuité de la chanson d'ouverture *Vuelie*. L'instrumentation rentre dans la partie B et se veut folk, constituée de cordes, vents et percussions, ce qui contrebalance le côté agressif et primitif du chant. Dans la reprise en strette de la partie A, les cordes s'emballent jusqu'à la résolution finale à la mesure 32.

Les paroles donnent des indices sur la fiction à venir³¹⁹. Tout d'abord, le titre renvoie à la toile de fond du film : un cœur de glace. Celui-ci désigne métaphoriquement le cœur de glace d'Elsa, qui enfouit et cache ses sentiments, et celui d'Anna qui devient de glace suite au sort d'Elsa.

Born of cold and winter air
And mountain rain combining,
This icy force both foul and fair
Has a frozen heart worth mining.

So, cut ! through the heart, cold and clear.
Strike ! for love and strike for fear.
See the beauty sharp and sheer.
Split the ice apart, and
Break the frozen heart.

Le premier refrain indique déjà que la glace et son pouvoir, sous-entendu les pouvoirs d'Elsa, sont à la fois mauvais et beaux. C'est une première mise en garde. La phrase « Strike for love and strike for fear » indique le deuxième élément essentiel du film. Les héroïnes devront se battre, Anna pour obtenir l'amour de sa sœur et Elsa pour lutter contre la peur de ses pouvoirs.

Beautiful ! Powerful ! Dangerous ! Cold !
Ice has a magic, can't be controlled.
Stronger than one, stronger than ten,
Stronger than a hundred men ! Hyup !

³¹⁸ Déduite à l'audition.

³¹⁹ Nous les analysons dans leur version originale dans la mesure où les paroles de la version française n'ont pas le même sens.

Le pouvoir de la glace est encore renforcé dans la partie B. La glace est belle et puissante mais dangereuse et froide, son pouvoir ne peut être contrôlé et est plus fort que tout.

Les paroles du second refrain divergent un peu du premier. La première partie reste similaire, mais la seconde propose deux variations. La troisième phrase est remplacée, de telle sorte que les mots « love » et « fear » de la phrase précédente sont mis en parallèle avec les mots « beauty » et « danger ». Il peut y avoir de l'amour et de la beauté dans les pouvoirs d'Elsa, mais la peur les rend dangereux.

Born of cold and winter air
And mountain rain combining,
This icy force both foul and fair
Has a frozen heart worth mining.

Cut ! through the heart, cold and clear.
Strike ! for love and strike for fear.
There's beauty and there's danger here.
Split the ice apart !
Beware the frozen heart.

Finalement, « Beware the frozen heart » est la dernière mise en garde et une annonce prophétique du cœur du récit. Ainsi, les paroles annoncent implicitement les éléments clés du film.

4.2.2.2. Analyse de la syntaxe musicale et visuelle³²⁰

La transition entre le générique et la séquence post-générique s'opère par l'arrière-plan de l'image qui passe du bleu froid de la glace à une teinte plus rosée. Des bruits de pas se font entendre et une scie fonce sur le spectateur pour briser la glace. Les bruits de scie correspondent aux contre-temps percussifs qui marquent le chant. Nous sommes dans la technique du *mickey-mousing* qui assure le suivi synchrone de l'action par la musique et crée une parfaite synchronisation des deux modalités. Le plan suivant montre plus de scies qui plongent dans la glace. La caméra remonte ensuite au-dessus de la glace pour nous faire découvrir des marchands de glace qui la coupent sous un soleil couchant, justifiant la teinte rosée de la glace. La chanson nous fait suivre leur activité.

³²⁰ Voir annexe 10b.

Nous pouvons dénombrer un grand nombre de correspondances entre le visuel et le sonore. Tout d'abord, la puis les scies qui brisent la glace. Deux coups sont donnés par plan, marquant les deuxième et quatrième temps. Au sixième plan (00 :01 :55), un seul coup est donné pour enchaîner tout de suite sur le plan suivant où les fourches viennent cette fois marquer les temps impairs. Il y a également des correspondances avec le texte. Au mot « cut » correspond à l'image la fourche qui brise la glace, tandis qu'une pioche brise la glace en deux sur les paroles « split the ice apart ». La séquence introduit les personnages de Kristoff et de Sven, qui croquent dans une carotte sur les temps. Toute l'action est synchronisée avec la musique ! Mais alors que cette technique est le plus souvent utilisée pour un effet comique dans les cartoons³²¹, elle donne ici une dimension de profondeur et d'ancrage. Cette synchronisation du son et de l'image se poursuit dans le reste de la séquence, marquant les différentes activités des marchands de glaces dont le rythme s'accélère. Le plan à 00 :02 :31 montre à quel point la glace peut être dangereuse, acérée comme une épée. Le court interlude musical qui mène à la reprise de la partie A montre le jeune Kristoff qui essaye de faire « comme les grands » et échoue. Nous pouvons de nouveau remarquer une correspondance entre le mot « cut » et l'image. Les coups de fourches et pioches marquent tous les temps. Il fait maintenant nuit.

Une fois tous les blocs de glace chargés sur le traineau, les marchands s'en vont et énoncent la mise en garde finale, « beware the frozen heart », seulement éclairés à la lueur d'une lanterne, donnant un côté mystérieux à cette dernière phrase. La caméra s'éloigne alors des hommes pour monter vers un ciel d'aurores boréales, accompagné par l'interlude instrumental.

La chanson est assez percussive et rythmique pour correspondre au travail manuel intense contre la puissance de la glace.

4.2.2.3. Interprétation

D'apparence anodine, la séquence post-générique annonce tous les éléments du film en une sorte de prophétie qui met en garde contre le cœur de glace, préfigurant la relation entre les héroïnes, les pouvoirs d'Elsa, son propre cœur de glace et celui de sa sœur qu'elle va accidentellement geler. Portant sur la nature, le chant est de nouveau assez tribal, dans la continuité de la chanson *Vuelie*. Alors que celle-ci annonce au spectateur qu'il va s'agir de glace et de magie, la séquence post-générique actualise ce que le générique suggère par la combinaison de la musique et de l'image.

³²¹ David TIETYEN, *op. cit.*, p. 10

4.2.2.4. Récurrences thématiques³²²

À la différence de la chanson *Fathom belows – Dans les profondeurs de l’océan* de *La Petite Sirène*, le thème de *Frozen heart – Le cœur de glace* réapparaît dans le film. Une partie de l’interlude instrumental, des mesures 33 à 35 dans la partition, fait suite à la reprise de la chanson *For the first time in forever – Le renouveau* à 00 :55 :24. Alors qu’Anna essaye de raisonner sa sœur et de la ramener avec elle, celle-ci, sous l’emprise de la peur, lui glace le cœur. La prophétie annoncée par *Frozen heart – Le cœur de glace* en début de film se réalise, expliquant l’énonciation de son thème.

4.3. Conclusion

La chanson *Vuelie* commence avant même le film pour d’emblée captiver le spectateur. Couvrant les logos, elle annonce au spectateur, avant même la première image de flocons, qu’il va s’agir de nature et de magie, par le mélange entre le tribal du pentatonique et la douceur aérienne des voix supérieures davantage dans l’heptatonique. Les flocons concrétisent le message de la musique en le déplaçant sur la glace. Le titre (*Frozen*) renforce encore cette annonce. Ce générique, au-delà d’« ancrer la fiction dans son espace-temps diégétique »³²³, ancre davantage l’atmosphère et le climat (littéralement) de celle-ci.

La séquence post-générique actualise ce que le générique annonce. Il s’agit bien de glace, et celle-ci est belle mais dangereuse. Alors que le générique ancre le climat du film, la séquence post-générique préfigure les éléments clés de celui-ci - le royaume gelé, la relation froide entre les deux sœurs, les pouvoirs d’Elsa - et prophétise le déroulement du film - le cœur de glace métaphorique et littéral des deux héroïnes - en une sorte d’énigme³²⁴. Alors que la séquence appartient à l’univers diégétique du film, elle ne fait pas partie du récit, sorte de film dans le film.

Ainsi, le générique et la séquence post-générique donnent les consignes de lecture du film, permettant au spectateur « d’adopter un mode de production de sens et d’affects adaptés »³²⁵.

³²² De nouveau, dans la mesure où il n’y a qu’une seule récurrence de la chanson dans le film, nous n’avons pas réalisé de tableau en annexe.

³²³ Nicole de MOURGUES, *Le générique de film*, op. cit., p. 43.

³²⁴ Roger ODIN, op. cit., p. 76.

³²⁵ *Ibidem*.

Si le générique n’ancree pas à proprement parler l’« espace-temps » du récit, il en plante le décor, le fond de l’image devenant la paroi glacée d’un lac gelé dans la séquence post-générique. Cet ancrage est renforcé par l’emploi abondant de la technique du *mickey-mousing* qui rend ce décor réel.

5. Comparaison entre les trois ouvertures

Bien que ces trois classiques d’animation et leurs génériques soient fort différents les uns des autres et espacés dans le temps (1937, 1989 et 2013), ils ont beaucoup en commun. Nous proposons dans ce dernier point d’effectuer une comparaison entre les trois ouvertures, selon la méthode d’analyse que nous avons appliquée et les différents aspects théoriques étudiés dans la première partie de ce travail.

En premier lieu, bien que différemment constitués, ces trois classiques possèdent une ouverture en deux parties : générique sur fond inanimé et ouverture du livre de conte dans *Blanche-Neige et les Sept Nains*, pré-générique et générique en surimpression de l’image mouvante dans *La Petite Sirène*, générique emblème et séquence post-générique agissant comme pré-générique dans *La Reine des Neiges*. Le rôle du générique en tant qu’embrayeur de la fiction n’est pas assuré de la même manière selon la composition de l’ouverture. Dans *Blanche-Neige et les Sept Nains*, bien que la musique interpelle et invite le spectateur, c’est le livre, donc le visuel, qui assure l’entrée en fiction du spectateur, marquant « l’entrée dans l’espace du récit »³²⁶. Dans *La Petite Sirène*, c’est le pré-générique qui agit comme seuil de la fiction. Il annonce le monde des sirènes à la manière d’un « Il était une fois ». Et dans *La Reine des Neiges*, le générique emblème annonce le monde de glace mais c’est la séquence post-générique qui sert d’embrayeur de la fiction, annonçant prophétiquement le contenu du film. Les valeurs informatives et/ou narratives du générique se répartissent également différemment. Le générique de *Blanche-Neige et les Sept Nains* est d’abord informatif, donnant des informations sur la genèse du film tandis que le livre a une valeur narrative. Cette situation est inversée dans *La Petite Sirène*. Le pré-générique y est narratif tandis que le générique en surimpression de l’image mouvante est informatif. Dans *La Reine des Neiges*, le générique emblème n’a ni valeur informative ni valeur narrative. Il peut être qualifié de purement indiciel et atmosphérique. La séquence post-générique est quant à elle narrative. La valeur informative

³²⁶ Laurence MOINEREAU, *op. cit.*, p. 53.

initiale du générique, portant sur la genèse, a entièrement disparu au profit de la narration, pour d'emblée plonger le spectateur dans la fiction.

Au niveau musical, cela fonctionne également différemment. Dans *Blanche-Neige et les Sept Nains*, la musique assure la dynamique du générique, celui-ci étant statique et inanimé. Les cuivres et modulations de la première section de la partition interpellent le spectateur, le prévenant que le film commence, tandis que la version rythmée et virevoltante de la seconde l'invite et l'entraîne à lire les pages du livre, qui lui présentent la situation initiale du récit. Dans *La Petite Sirène*, les pistes musicales *Fathoms below – Dans les profondeurs de l'océan* et *Main Titles* suggèrent toutes deux le milieu aquatique, que ce soit par l'usage du ternaire, de l'ostinato et de la bimodalité dans la première, ou par l'oscillation du motif mélodique. La piste musicale *Vuelie* ne situe pas à proprement parler l'espace-temps de *La Reine des Neiges* mais plutôt son ambiance, une nature empreinte de magie, par le mélange entre pentatonie et heptatonie. La chanson *Frozen heart – Le cœur de glace* annonce quant à elle les versants de la glace, belle mais dangereuse, par une composition entre le tonal et le modal.

La combinaison de la musique et de l'image varie également selon les trois classiques. Comme nous l'avons déjà dit, en ce qui concerne *Blanche-Neige et les Sept Nains*, c'est d'abord la musique qui interpelle le spectateur dans la première partie du générique tandis que l'image prend le relais dans la seconde pour situer la fiction. Dans *La Petite Sirène*, la dimension sonore du pré-générique évoque et annonce, de manière redondante, par à la fois la musique, le chant et le dialogue, le monde des sirènes, alors que le visuel reste hors de l'eau pour créer une attente chez le spectateur. Celle-ci se résout dans le générique en surimpression de l'image mouvante, dans lequel les fonds marins, progressivement découverts à l'image, sont rendus en musique. Dans *La Reine des Neiges*, la piste musicale *Vuelie* annonce une nature magique, laquelle est située sur la glace lorsque les flocons apparaissent. Le générique ancre l'espace du récit, le fond de l'image devenant la paroi de glace de la séquence suivante. La chanson *Frozen Heart – Le cœur de glace* actualise ce que le générique emblème suggère, tout en prophétisant le déroulement du récit. Cette séquence post-générique fonctionne selon la technique du *mickey-mousing*, qui assure un suivi synchrone de l'action par la musique, offrant une fusion entre les deux telle que dans les premiers cartoons réalisés par Walt Disney près de 90 ans auparavant. Mais alors que la technique confère originellement un côté comique à la situation, elle ancre ici l'action dans l'espace du récit, rendant la glace, comme décrite dans la chanson, belle et dangereuse. Nous pouvons également noter quelques correspondances entre les paroles et l'image. Alors que les ouvertures respectives de *La Petite Sirène* et de *La Reine des Neiges*

ancient l'espace-temps du récit, celle de *Blanche-Neige et les Sept Nains* gomme toute appartenance à un temps et à un lieu pour situer la fiction dans l'univers du conte de fée, dans un espace-temps précisément indéterminé. Enfin, au niveau de la syntaxe musicale et visuelle de ces ouvertures, l'apparition du titre est toujours soulignée à l'image par la musique, que ce soit par les cuivres dans *Blanche-Neige et les Sept Nains*, la répétition en écho de *La Petite Sirène*, ou la reprise à l'unisson de *La Reine des Neiges*.

Les ouvertures des trois classiques donnent également des indices sur la fiction à venir, que ce soit implicitement, sous la forme d'une énigme, ou explicitement. Dans *Blanche-Neige et les Sept Nains*, musique et image fournissent des indices au spectateur. Celui-ci ne sait pas encore ce que représentent les deux thèmes instrumentaux auquel il est confronté, ni à quoi ou à qui ils sont associés, tandis que le livre, en plus du contenu explicite qu'il délivre par la lecture de ses deux pages, glisse des indices iconiques dans l'écriture des pages et sa couverture. Ainsi, lorsque le film commence, le spectateur a été confronté, qu'il en soit conscient ou non, aux thèmes musicaux principaux et à (presque) tous les personnages. Les indices sont davantage explicites dans *La Petite Sirène*. Le pré-générique dépeint au niveau sonore le monde sous-marin, que le spectateur découvre immédiatement à la suite de celui-ci. Dans *La Reine des Neiges*, les indices sont entre l'implicite et l'explicite. Le caractère implicite de la chanson *Vuelie*, suggérant la nature et la magie, devient explicite à l'apparition des flocons, tandis que la chanson *Frozen heart - Le cœur de glace* désigne explicitement la glace mais implicitement le déroulement du film.

Enfin, nous retrouvons dans ces ouvertures les différentes fonctions attribuées à la musique de film, dont la première et la plus importante est d'assurer l'unité du film par l'usage de thèmes et de motifs parcourant le film et énoncés généralement dès le générique d'ouverture. Ces thèmes agissent de manière symbolique, énoncés privés de leur signifiant, que le spectateur devra retrouver au cours du film. Ce rôle d'unité peut être observé à travers les multiples récurrences des thèmes à travers les films. Dans *Blanche-Neige et les Sept Nains*, les deux thèmes présents dans le générique d'ouverture, respectivement associés au prince et à la princesse, correspondent à leurs chansons qui sont de nouveau réunies à la fin du film, encadrant celui-ci. Dans *La Petite Sirène*, la chanson *Fathoms below - Dans les Profondeurs de l'Océan* ne constitue pas un thème musical récurrent du film, tandis que le thème de *Main Titles* correspond à la chanson *Part of your world - Partir là-bas* et à la jeune héroïne. Ce thème se divise en deux parties, dont la première parcourt tout le film, tantôt associé à l'héroïne tantôt accompagnant l'action, tandis que la seconde sera plus souvent reprise par le prince, seul

souvenir qu'il ait de la jeune fille. Les deux parties du thème se réunissent lorsque les deux protagonistes se reconnaissent. Les deux chansons qui constituent l'ouverture de *La Reine des Neiges* ne réapparaissent chacune qu'une seule fois dans le film. La chanson *Vuelie* est mêlée à la piste instrumentale en un grand final accompagnant le dégel du royaume, et le thème de la chanson *Frozen heart - Le cœur de glace* est réentendu alors qu'Anna se fait geler le cœur et que la prophétie se réalise. Ensuite, nous retrouvons la fonction de ponctuation et d'illustration dans la chanson *Frozen heart - Le cœur de glace* avec la technique du *mickey-mousing*. Finalement, la musique permet d'effacer les discontinuités du visuel, assurant la transition entre les deux parties du générique d'ouverture de *Blanche-Neige et les Sept Nains* et liant le pré-générique et le générique en surimpression de l'image mouvante de *La Petite Sirène*.

Conclusion

« Il [Walt Disney] ne savait ni lire la musique ni en jouer, mais il était un instrument à lui seul. Il s'exprimait musicalement. Il savait ce qu'il voulait. [...] Il était totalement musicien, sans l'être. » - Richard Sherman³²⁷

Lorsque Walt Disney réalise le premier cartoon sonore du cinéma, il ne se contente pas d'incorporer le son à son film d'animation, mais bien de proposer une synchronisation révolutionnaire entre son et image. Depuis lors, la musique occupe une place considérable dans toutes les productions des studios Disney. En effet, la musique donne vie à l'animation, « à la minute même où elles sont soutenues par la musique, des images qui, sinon, traineraient en longueur et seraient ennuyeuses, s'animent et acquièrent une vitalité qu'elles ne pourraient avoir par nul autre moyen »³²⁸. Les courts-métrages sonores de Walt Disney donnent naissance, dix ans plus tard, au premier long-métrage animé, *Blanche-Neige et les Sept Nains*, premier des 56 classiques d'animation Disney. Dans la continuité de la synchronisation innovante du son et de l'image, la musique y est « conçue pour harmoniser les scènes, faciliter leurs enchaînements, dynamiser l'action et lisser le déroulement du film dans le temps. Elle relance régulièrement l'attention du spectateur. »³²⁹ La musique y occupe une place considérable. Le classique est d'emblée conçu comme une comédie musicale, car quoi de plus naturel pour un personnage qui évolue dans un monde pensé en musique que de s'exprimer par le chant...

À travers l'étude de l'ouverture des classiques d'animation, nous avons pu démontrer la place prépondérante du phénomène musical. Qu'importe la période et le classique, que la

³²⁷ Michel BOSC, *op. cit.*, p. 12.

³²⁸ Traduction libre de l'anglais « There's a terrific power to music. You can run any of these pictures and they'd be dragging and boring, but the minute you put music behind them, they have life and vitality they don't get in any other way. » - Thomas HISCHAK et Mark ROBINSON, *op. cit.* p. vii.

³²⁹ Michel BOSC, *op. cit.*, p. 67-68.

musique occupe la première place, ait une valeur égale à l'image, ou soit secondaire à celle-ci, elle y est toujours présente, participant au dispositif d'accroche qu'est le générique d'ouverture³³⁰. « Quelle que soit sa nature, la musique joue un rôle essentiel dans les ouvertures filmiques. Elle est, avec les mentions écrites, un élément déterminant de la séquence-générique. Elle donne le ton du film. »³³¹ Plus précisément, « les toutes premières mesures de la musique du générique sont [...] d'une importance capitale. Ce sont elles qui, immédiatement, donnent le ton du film, renseignent éventuellement sur le genre [...], l'époque [...], suscitent l'angoisse [...] ou au contraire dénotent une atmosphère chaleureuse, conviviale [...], marquent un personnage. »³³²

Dans notre étude, les ouvertures des classiques d'animation ont été examinées à travers les cinq périodes qui délimitent les classiques, à savoir la période *Walt Disney* (1937-1967), la période de *Tâtonnement* (1970-1988), la période *Renaissance* (1989-1999), la période *Néo-Disney* (2000-2009) et, pour finir, la période actuelle de *Seconde renaissance* (2009-2016). Nous avons pu, suite à la première partie, établir un tableau classant et croisant les génériques selon leur composition visuelle et sonore. Il en ressort que la musique interagit différemment avec l'image selon la période étudiée. Les ouvertures des classiques d'animation de la période *Walt Disney* (1937-1967) sont constituées de génériques d'ouverture sur fond inanimé (à l'exception de *Les 101 Dalmatiens* (1961) et *Le Livre de la Jungle* (1967)) dans lesquels la musique assure la dynamique de la séquence, interpellant le spectateur le plus souvent par des cuivres à l'entame du générique. Ces génériques sont les héritiers des premiers génériques du cinéma. Alors que le générique a pour rôle d'« ancrer la fiction dans son espace-temps »³³³, les génériques d'ouverture de cette période gomment tout attachement à un temps et à un lieu, par une musique au caractère magique et intemporel, pour introduire le spectateur dans l'univers fantastique du conte de fée. Ensuite, la musique est soit égale, soit secondaire à l'image dans la période de *Tâtonnement* (1970-1988), dans laquelle les valeurs informatives et narratives du générique se livrent bataille. La période *Renaissance* (1989-1999) redonne sa préséance à la musique, avec le retour d'une esthétique de type comédie musicale de Broadway. Les classiques sont le plus souvent introduits par une ou deux chansons. Les paramètres spatio-temporels sont situés de façon plus précise, la musique étant le plus souvent composée aux couleurs du film, tels que des procédés de composition évoquant le milieu aquatique dans *La Petite Sirène* (1989)

³³⁰ Alain ARNAUD, *op. cit.*, p. 128.

³³¹ Nicole de MOURGUES, *Le générique de film, op. cit.*, p. 142.

³³² *Idem*, p. 141.

³³³ *Idem*, p. 43.

ou une composition orientale dans *Aladdin* (1992). La période *Néo-Disney* (2000-2009) est celle d'une expérimentation. Les ouvertures mêlent pré-générique, générique en surimpression de l'image mouvante et séquence post-générique. La musique y est largement secondaire à l'image, mais la comédie musicale n'est pas loin, les classiques *Lilo et Stitch* (2002) et *La Ferme se Rebelle* (2004) étant introduits par une chanson. Finalement, la dernière période, dite *Seconde renaissance* (2009-2016), propose une synthèse des ouvertures des périodes précédentes. La musique y est importante dans *La Princesse et la Grenouille* (2009) et *La Reine des Neiges* (2013), accompagne un prologue dans *Raiponce* (2010) et *Vaiana* (2016), et est secondaire à l'image dans les pré-génériques qui constituent les ouvertures de *Les Mondes de Ralph* (2012), *Les Nouveaux Héros* (2014) et *Zootopie* (2016). Ainsi, la musique est tantôt égale à l'image, tantôt secondaire à celle-ci, tandis qu'elle introduit ou non les paramètres spatio-temporels du film.

De plus, la constitution des séquences d'ouverture des classiques d'animation s'inscrit dans une évolution du cinéma et de la comédie musicale. Les génériques sur fond inanimé de la période *Walt Disney* sont des héritiers des premiers génériques de film. Alors que le pré-générique apparaît vers les années 1950³³⁴, il n'est incorporé aux classiques d'animation qu'à partir de *Bernard et Bianca* (1977). De même, le retour à la comédie musicale dans un style Broadway correspond au renouveau de la comédie musicale des années 1990 et 2000 que connaît précisément Broadway³³⁵. La période *Néo-Disney* correspond à toutes les expérimentations que les nouvelles technologies des années 2000 ont permises.

Le rôle de la musique dans les ouvertures des classiques d'animation semble correspondre au type de film dont il s'agit. Un classique de type comédie musicale tel que *Blanche-Neige et les Sept Nains* (1937) et *La Petite Sirène* (1989) s'ouvrira sur une ou plusieurs chansons ou des versions instrumentales de celles-ci, alors qu'un classique plus axé sur l'aventure, comme *Atlantide l'Empire Perdu* (2001) ou *Les Nouveaux Héros* (2014), insistera davantage sur l'action que la musique dans son ouverture. Mais cela peut également se combiner ou s'inverser, comme c'est le cas dans *Raiponce* (2010), classique de type comédie musicale, s'ouvrant sur un prologue dans lequel la musique est secondaire à l'image et à la narration.

³³⁴ Alexandre TYLSKI, *op. cit.*, p. 42-43.

³³⁵ Patrick NIEDO, *Hello, Broadway ! Une histoire de la comédie musicale américaine*, Paris, Ipanema, 2017, p. 182.

L'analyse détaillée des ouvertures de *Blanche-Neige et les Sept Nains* (1937), *La Petite Sirène* (1989) et *La Reine des Neiges* (2013) permet de confirmer notre première étude et de relever encore davantage d'éléments. En effet, la musique assure la dynamique du générique de *Blanche-Neige et les Sept Nains*, ancre l'espace-temps diégétique de *La Petite Sirène* et l'atmosphère et le climat de *La Reine des Neiges*. Plus précisément, dans *Blanche-Neige et les Sept Nains*, la musique prime sur l'image dans la première partie du générique, générique sur fond inanimé, alors qu'elle est devancée par l'image dans la seconde partie, soit l'ouverture du livre de conte, qui « marque l'entrée dans l'espace du récit »³³⁶ et embraye la fiction. Dans *La Petite Sirène*, la musique annonce le monde sous-marin par différents moyens tandis que l'image reste fixée à la surface dans le pré-générique, dans un contrepoint des bandes sonores et visuelles qui crée une attente chez le spectateur, résolue dans le générique en surimpression de l'image mouvante où la musique évoque encore davantage le milieu aquatique. Dans *La Reine des Neiges*, la musique vocale, entre pentatonique et heptatonique, et l'image annoncent la beauté dangereuse de la glace, qui est actualisée dans la séquence post-générique. Chacune des ouvertures donne au spectateur des indices sur la fiction à venir, qu'ils soient explicites ou implicites. Finalement, la musique en ouverture remplit deux fonctions principales : elle assure l'unité du film, par l'introduction de thèmes musicaux qui réapparaissent dans le film (bien qu'il ne s'agisse que d'une occurrence dans *La Reine des Neiges*), ainsi que la continuité visuelle, entre les différentes parties du générique ou avec le début du film.

Nous ne pouvons encore déterminer ce que les studios Disney, marqués par une constante évolution, nous réservent pour l'avenir. Iront-ils vers toujours plus d'expérimentation ou resteront-ils dans une esthétique de type comédie musicale ? Croiseront-ils les deux ? Quel en sera l'impact sur la musique et sur les ouvertures des prochains classiques ? Une chose est sûre, la musique y sera toujours présente et y occupera toujours une place de choix.

³³⁶ Laurence MOINEREAU, *op. cit.*, p. 53.

Bibliographie

Monographies, articles, encyclopédies

ARNAUD Alain, « Par où commencer. Le générique, désir de récit ou récit du désir ? », *Les Cahiers du CIRCAV*, 9 (1997), p. 123-142.

AUMONT Jacques et MARIE Michel (dir.), *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Fernand Nathan, 2001 (Analyse/théorie).

BAYLESS Martha, « Disney's Castles and the Work of the Medieval in the Magic Kingdom », Tison Pugh et Susan Aronstein (éd.), *The Disney Middle Ages. A Fairy-tale and Fantasy Past*, New York, Palgrave Macmillan, 2012, p. 39-56.

BOSC Michel, *L'art musical de Walt Disney. L'animation de 1928 à 1966*, Paris, L'Harmattan, 2013.

BOURGET Jean-Loup, *Le cinéma américain 1895-1980. De Griffith à Cimino*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983 (Le Monde anglophone).

BRAILOIU Constantin, *Problèmes d'ethnomusicologie*, Genève, Minkoff Reprint, 1973.

BUNCH Ryan, « "Love is an open door". Revising and repeating Disney's Musical Tropes in *Frozen* », K.J. Donnelly et Beth Carroll (éd.), *Contemporary Musical Film*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2017, p. 89-104 (Music and The Moving Image).

CARE Ross, « Disney music during the classic era », *The cue sheet*, 18/3-4 (2002), p. 4-8.

CARE Ross, « Make Walt's music. Music for Disney animation, 1928-1967 », Daniel Goldmark et Yuval Taylor (éd.), *The Cartoon music book*, Illinois, Chicago Review Press, 2002, p. 21-36.

CECIRE Maria Sachiko, « Reality Remixed. Neomedieval Princess Culture in Disney's *Enchanted* », Tison Pugh et Susan Aronstein (éd.), *The Disney Middle Ages. A Fairy-tale and Fantasy Past*, New York, Palgrave Macmillan, 2012, p. 243-260.

CHION Michel, *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, 4^e édition revue et augmentée, Paris, Armand Colin, 2017 (Cinéma/Arts Visuels).

CHION Michel, *La comédie musicale*, Paris, Cahiers du cinéma, 2002 (Les petits cahiers).

CHION Michel, *La musique au cinéma*, Paris, Fayard, 1995 (Les chemins de la musique).

CHION Michel, *Le poème symphonique et la musique à programme*, Paris, Fayard, 1993 (Les chemins de la musique).

CIMENT Michel et PASSEK Jean-Loup (dir.), *Dictionnaire du cinéma américain*, vol. 1, Paris, Larousse, 1988.

- COLEMAN Bud, « New horizons: the musical at the dawn of the twenty-first century », William A. Everett et Paul R. Laird (éd.), *The Cambridge Companion to the Musical*, 2nde édition, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p. 284-301 (Cambridge companions to ...).
- CRESCI Monique, « Variations sur une entrée en fiction », Liliane Louvel (éd.), *L'incipit*, Poitiers, Unité de Formation et de Recherche de langues et littératures, 1997, p. 319-328.
- DENIS Sébastien, *Le cinéma d'animation*, 2nde édition, Paris, Armand Collin, 2015 (Cinéma/Arts Visuels).
- DERMONCOURT Bertrand (dir.), *Tout Verdi*, Paris, Robert Laffont, 2013 (Bouquins).
- FAVRE-TISSOT-BONVOISIN Patrick, *Giuseppe Verdi*, Paris, Bleu Nuit Éditeur, 2013 (Horizons).
- FLINN Caryl, « The Music of Screen Musicals », Mervyn Cooke et Fiona Ford (éd.), *The Cambridge Companion to Film Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016, p. 231-246 (Cambridge companions to music).
- GARDIÈS André, « Le descriptif inaugural », Liliane Louvel (éd.), *L'incipit*, Poitiers, Unité de Formation et de Recherche de langues et littératures, 1997, p. 347-356.
- GÉNIN Bernard, *Le cinéma d'animation. Dessin animé, marionnette, images de synthèse*, Paris, Cahiers du cinéma, 2003 (Les petits cahiers).
- GIMELLO-MESPLOMB Frédéric (dir.), *Analyser la musique de film. Méthodes, pratiques, pédagogie*, première édition, Paris, Books on Demand, 2017 (Le manuel des Arts du Spectacle).
- GITEAU Cécile, *Dictionnaire des arts du spectacle (français, anglais, allemand). Théâtre, cinéma, cirque, danse, radio, marionnettes, télévision, documentologie*, Paris, Dunod, 1970.
- GOLDMARK Daniel, *The Cartoon Music Book*, Chicago, Chicago Review Press, 2002.
- GORBMAN Claudia, *Unheard melodies. Narrative Film Music*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.
- GUÉRIN Marie-Anne, *Le récit de cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2003 (Les petits cahiers).
- HICKMAN Roger, *Reel music, exploring 100 years of film music*, New York, Norton, 2005.
- HISCHAK Thomas et ROBINSON Mark, *The Disney Song Encyclopedia*, Maryland, Scarecrow Press, 2009.
- HOLLIS Tim et EHRBAR Greg, *Mouse tracks. The story of Walt Disney Records*, Jackson, University Press of Mississippi, 2006.
- JOST François, *Introduction à l'analyse de la télévision*, Paris, Ellipses, 1999 (Infocom).

LYOTARD Jean-François, *Discours, Figure*, Paris, Édition Klincksieck, 1971.

KUHN Annette et WESTWELL Guy, *A dictionary of film studies*, Oxford, Oxford University Press, 2012 (Oxford paperback reference).

LANQUAR Robert, *L'empire Disney*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992 (Que sais-je ?).

Jean-Jacques LAUNIER (commissaire d'exposition), *L'art des studios d'animation Walt Disney. Le mouvement par nature*, cat. expo., Paris, Art Ludique - Le Musée (14 octobre 2016 - 5 mars 2017), Paris, Art Ludique - Le Musée, 2016, p. 16.

Jerrold LEVINSON, *Musique de film. Fiction et narration*, traduit de l'anglais par Roger Pouivet, Pau, Presses universitaires de Pau, 1999 (Quad).

Patrick LOUGUET, « Génériques, intertitres, accessoires et décors. L'entrelacement cinématographique des images, des lettres et des sons », *Les Cahiers du CIRCAV*, 8 (1996), p. 89-119.

Philippe MARION, *Information et communication*, Notes du cours LCOMU1124, « Information et communication », dispensé à l'UCL, Faculté des sciences économiques, sociales, politiques et de communication, Louvain-la-Neuve, 2013.

Christine MATAGNE, *Le dessin animé et le conte. Analyse du film Le bossu de Notre-Dame de Walt Disney*, Mémoire de master en Langues et Lettres Françaises et Romanes, Université Catholique de Louvain, 1999.

Anna MATALEMA et Pilar ORERO, « Opening Credit Sequences. Audio Describing Films within Films », *International Journal of Translation*, 23/2 (2011), p. 35-58.

Gilles MENEGALDO, « Texte, image, voix dans les incipit de films fantastiques », Liliane Louvel (éd.), *L'incipit*, Poitiers, Unité de Formation et de Recherche de langues et littératures, 1997, p. 329-345.

Jean MITRY, *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Larousse, c1963.

Laurence MOINEREAU, *Le générique de film. De la lettre à la figure*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009 (Le spectaculaire. Série cinéma).

James MONACO, *How to read a film. The world of movies, media, and multimedia. Language, history, theory*, 3e éd., New York, Oxford university press, 2000.

Gilles MOUËLLIC, *La musique de film. Pour écouter le cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2006 (Les petits cahiers).

MOURGUES (DE) Nicole, « Le générique de film », *Les Cahiers du CIRCAV*, 2 (1992), p. 101-106.

- MOURGUES (DE) Nicole, *Le générique de film*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1994.
- NEUMEYER David, « Diegetic/Nondiegetic. A Theoretical Model », *Music and the Moving Image*, 2/1 (2009), p. 26-39.
- NEWSOM Jon, « "A Sound Idea" Music for Animated Films », *The Quarterly Journal of the Library of Congress*, 37/3-4 (1980), p. 279-309.
- NICOLAS François, « La généalogie wagnérienne de la musique de film », Frédéric Gimello-Mesplomb (éd.), *Analyser la musique de film. Méthodes, pratiques, pédagogie*, 1^{ère} édition, Paris, Books on Demand, 2017, p. 45-66 (Le manuel des Arts du Spectacle).
- NIEDO Patrick, *Hello, Broadway ! Une histoire de la comédie musicale américaine*, Paris, Ipanema, 2017.
- NOYER Jérémie, « *Blanche-Neige, Cendrillon et Dinosaur* de Disney. Perspectives intersémiotiques », Marie-Noëlle Masson et de Gilles Mouëllic (éd.), *Musiques et images au cinéma*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, p. 57-63 (Aesthetica).
- NOYER Jérémie, *Entretiens avec un empire. Rencontres avec les artistes Disney. Les grands classiques de l'animation. De Blanche-Neige et les Sept Nains à Tarzan*, volume 1, Paris, L'Harmattan, 2010 (Cinéma d'animations).
- NOYER Jérémie, *Entretiens avec un empire, Rencontres avec les artistes Disney, Les grands classiques de l'animation. De Dinosaur à Toy Story 3*, volume 2, Paris, L'Harmattan, 2010 (Cinéma d'animations).
- ODIN Roger, *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck, 2000 (Arts et cinéma).
- PALLANT Chris, « Neo-Disney. Recent developments in Disney feature animation », *New Cinemas. Journal of Contemporary Film*, 8/2 (2010), p. 103-117.
- PASSEK Jean-Louis (dir.) *et. al.*, *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Larousse, 2001.
- POIRIER Alain, « Les fonctions de la musique au cinéma », Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques du XXe siècle, 4. Histoires des musiques européennes*, volume 1, Arles, Actes sud, 2003, p. 750-776 (Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle).
- RODRIGUEZ Jose, « Music of the Animated Pictures », *Music Educators Journal*, 32/5 (1946), p. 18-19.
- ROTH Raphaël, *À l'écoute de Disney. Une sociologie de la réception de la musique au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2017 (Champs visuels).
- SADOFF Ronald, « An eclectic methodology for analyzing film music », *Music and the Moving Image*, 5/2 (2012), p. 70-86.

SIPIÈRE Dominique, « J'entends des voix. Prébambules, préludes et prologues au cinéma », Liliane Louvel (éd.), *L'incipit*, Poitiers, Unité de Formation et de Recherche de langues et littératures, 1997, p. 307-318.

SPAETH Jeanne, « Alan Menken on Music's Many Forms », *Music Educators Journal*, vol. 84/3 (1997), p. 39-40 et p. 48.

THOMAS Frank et JOHNSTON Ollie, *The Illusion of Life. Disney Animation*, New York, Disney Editions, 1981.

TIETYEN David, *The musical World of Walt Disney*, Milwaukee, Hal Leonard Publishing Corporation, 1990.

TYLSKI Alexandre, *Le générique de cinéma. Histoire et fonctions d'un fragment hybride*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2008 (Amphi 7. Arts visuels).

VILLANI Vivien, « L'analyse des musiques de films. Quelques études de cas », Frédéric Gimello-Mesplomb (éd.), *Analyse la musique de film. Méthodes, pratiques, pédagogie*, 1^{ère} édition, Paris, Books on Demand, 2017, p. 90-110 (Le manuel des Arts du Spectacle).

VAN TIGGELEN Philippe John, *Sociologie et diffusion de la musique du 19^e siècle à nos jours et musicologie des médias*, Notes du cours LMUSI1527, « Sociologie et diffusion de la musique du 19^e siècle à nos jours et musicologie des médias », dispensé à l'UCL, Faculté de Philosophie, Arts et Lettres, Louvain-la-Neuve, 2015.

WASKO Janet, *Understanding Disney. The manufacture of fantasy*, Cambridge, Polity Press, 2001.

WELLS Paul, « "Britannia – The Musical". Scores, Songs and Soundtracks in British Animation », Mervyn Cooke et Fiona Ford (éd.), *The Cambridge Companion to Film Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016, p. 247-261 (Cambridge companion to music).

WINTERS Ben, « The non-diegetic fallacy. Film, music, and narrative space », *Music & Letters*, 91/2, (2010), p. 224-244.

WOOD Graham, « Why do they start to sing and dance all of a sudden? Examining the film musical », William A. Everett et Paul R. Laird (éd.), *The Cambridge Companion to the Musical*, 2nde édition, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p. 305-324 (Cambridge companions to ...).

Ressources électroniques

<http://christophebeck.com/about/>, consulté le 13 août 2018.

« The Life and Work of Howard Ashman », <https://www.howardashman.com/howards-life-time/>, consulté le 20 mai 2018.

« Q & A with Legendary Composer of Film and Stage Alan Menken », <https://www.musicnotes.com/blog/2014/12/12/alan-menken-interview/>, consulté le 21 mai 2018.

« Alan Menken Talks About Walt Disney Records The Legacy Collection. The Little Mermaid », https://www.youtube.com/watch?time_continue=13&v=PAtnF_M2C1Y

« Walt Disney Animation Studios' "Frozen" Lets Go With Dynamic Soundtrack », *The Wall Street Journal*, <https://web.archive.org/web/20131029193404/http://online.wsj.com/article/PR-CO-20131022-904142.html>, consulté le 06 août 2018.

« Full text of "Walt Disney Records the Legacy Collection. The Little Mermaid" », https://archive.org/stream/mbid-392b50df-fbb7-442e-a6fd-dbebbf5b395a/mbid-392b50df-fbb7-442e-a6fd-dbebbf5b395a-12165978633_djvu.txt, consulté le 13 août 2018.

« Our studio », <https://www.disneyanimation.com/studio/ourstudio>, consulté le 13 août 2018.

BARGREEN Melinda, « Disney's "Frozen" music has Norwegian roots », *The Norwegian American*, <https://www.norwegianamerican.com/arts/29183/>, consulté le 06 août 2018.

BLAUVELT Christian, « Alan Menken discusses "Tangled" and the past, present, and future of the animated musical », *Entertainment Weekly*, <http://ew.com/article/2010/11/24/alan-menken-tangled/>, consulté le 12 juin 2017.

BONHOMME Bérénice, « Disney, remakes et reprises », *Mise au point*, 10 (2018), <http://journals.openedition.org/map/2423>, consulté le 13 août 2018.

INVERNO Julien, « Walt Disney Pictures. L'évolution du logo à travers les âges (et les films) », <https://fr.ign.com/entertainment/3533/news/walt-disney-pictures-levolution-du-logo-a-travers-les-ages-e>, consulté le 09 août 2018.

LOW Hop, « Alan Menken - C'est la fête (du musical) ! », <http://www.regardencoulisse.com/alan-menken-c-est-la-fete-du-musical/>, consulté le 21 mai 2018.

LÜDERWALDT Andreas et KÖHN Thomas, « Sámi music [Saami] », *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000024461?&mediaType=Article>, consulté le 20 juillet 2018.

NOYER Jérémie, « Composer Frode Fjellheim on *Frozen*'s native spirit », *Animated Views*, <http://animatedviews.com/2014/composer-frode-fjellheim-on-frozens-native-spirit/>, consulté le 06 août 2018.

OLSON Cathy, « Alan Menken Talks Working With Guy Ritchie on Live-Action “Aladdin”, Progress of “Little Mermaid” », <https://www.billboard.com/articles/news/7825906/alan-menken-interview-songwriters-hall-of-fame>, consulté le 21 mai 2018.

OWEN Barbara, « Calliope (ii) », *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004610?rskey=tmOC01&result=3>, consulté le 24 mai 2018.

SNETIKER Marc, « Alan Menken tells stories behind 7 classic Disney songs », *Entertainment Weekly*, <http://ew.com/article/2015/01/22/alan-menken-disney-songs/>, consulté le 13 juin 2017.

STAMBERG Susan, « Composer Alan Menken On His Disney Tunes. “I Prefer Them To Be Hummable” », *npr music*, <https://www.npr.org/2017/03/16/520291393/composer-alan-menken-on-his-disney-tunes-i-prefer-them-to-be-hummable>, consulté le 18 mai 2018.

STEINER Fred *et. al.*, « Film music », *The Grove Dictionary of American Music*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2249514>, consulté le 11 juin 2017.

TRAUBNER Richard *et. al.*, « Film musical », *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/49103>, consulté le 11 juin 2017.

TRUAX Jackson, « Frozen composers Robert Lopez and Kristen Anderson-Lopez », *Awards Daily*, <http://www.awardsdaily.com/2013/11/27/frozen-composers-robert-lopez-and-kristen-anderson-lopez/>, consulté le 06 août 2018.

DE LA VALETTE Phalène, « Alan Menken, de la Petite Sirène à Sister Act », *Le Figaro*, <http://www.lefigaro.fr/musique/2012/09/20/03006-20120920ARTFIG00395-alan-menken-de-la-petite-sirene-a-sister-act.php>, consulté le 12 juin 2017.

WHITTALL Arnold, « Leitmotif », *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000016360?rskey=6hjNaC&result=7>, consulté le 13 février 2018.

Partitions

LEONARD Hal (éd.), *Walt Disney’s Snow White and the Seven Dwarfs Masterscore Limited Edition*, Milwaukee, Disney Music Legacy Libraries, 2015 [fac-similé].

LEONARD Hal (éd.), *Frozen. Music From the Motion Picture Soundtrack*, Milwaukee, Wonderland Music Company, Inc. Five Hundred South Songs, 2014.

CD

ASHMAN Howard et MENKEN Alan, *The Little Mermaid*, vol. 1, Ojai, Walt Disney Records (The Legacy Collection), 2014 [CD].

CHURCHILL Frank *et. al.*, *Snow White and the Seven Dwarfs. Remastered Original Soundtrack Edition*, Londres, EMI Records Ltd, 2006 [CD].

BECK Christophe, FJELLHEIM Frode, ANDERSON-LOPEZ Kristen et LOPEZ Robert, *Frozen. Original Motion Picture Soundtrack/Deluxe Edition*, Burbank, Walt Disney Records, 2013 [CD].

DVD

Walt DISNEY, *Blanche-Neige et les Sept Nains*, Burbank, Buena Vista Home Entertainment B.V., 2014 [DVD].

Ron CLEMENTS et John MUSKER, *La Petite Sirène*, Burbank, Buena Vista Home Entertainment B.V., 2006 [DVD].

Chris BUCK et Jennifer LEE, *La Reine des Neiges*, Burbank, Buena Vista Home Entertainment B.V., 2014 [DVD].

