

# Métamorphoses des corps et ambivalence des êtres dans les contes cinématographiques d'Hayao Miyazaki

Julia Nussbaumer  
Université Paris Ouest Nanterre la Défense  
julia.nussbaumer@wanadoo.fr



Synergies France n°7 - 2010 pp. 117-125

**Résumé :** *Le cinéma d'animation, qui connaît un succès croissant, semble entretenir des affinités particulières avec le genre du conte merveilleux. Or, le choix du support cinématographique, en ouvrant un espace de monstration au déploiement des formes et des couleurs, a des conséquences sur la poétique propre au genre, qu'il semble intéressant d'examiner. Au vu de l'importance que le conte accorde traditionnellement au corps de ses personnages, l'étude de leur représentation et des enjeux narratifs qui s'y rattachent paraît ouvrir des perspectives riches. Nous envisagerons ces questions à partir de l'œuvre du réalisateur Hayao Miyazaki, notamment du Voyage de Chihiro (2001). On peut en effet observer que les corps s'y caractérisent par leur forte expressivité, au point d'être profondément affectés par les émotions qu'ils portent. Mais ils semblent également menacés par des dangers extérieurs. Sujets à de nombreuses métamorphoses, ils sont par ailleurs à mettre en relation avec la nature double des personnages, et s'inscrivent en cela dans la tradition shintoïste qui imprègne l'œuvre. Leur instabilité conduit à s'interroger sur ce qui constitue leur essence, leur humanité dans le cas de Chihiro. Au regard des autres contes de Miyazaki, la reconnaissance de l'ambivalence fondamentale des êtres et du monde apparaît nécessaire à tout cheminement intérieur.*

**Mots-clés :** *cinéma d'animation ; représentation des corps ; métamorphoses et dualité ; enjeux narratifs*

**Abstract:** *Animated movies, which experience a growing success, seem to maintain particular affinity with fairy tales. But the choice of the cinematographic language, by opening a frame onto the deployment of forms and colours, influences the poetics of the tale, which is why they seem interesting to study. Considering the significance that the tale traditionally grants to the body of its characters, the study of their representation and related narrative stakes seems to open wide perspectives. We'll approach these questions through the work of the film director Hayao Miyazaki, especially Spirited Away (2001). We can notice that bodies are characterized by their strong expressiveness in that movie, to the point of being deeply affected by the emotions that they carry. But they also appear threatened by external hazards. Affected by several transformations, they have to be drawn in parallel with the double nature of the characters. In that way, they refer to the shintoist tradition which impregnates the work. Their instability leads to wonder about what constitutes their essence, their humanity in the case of Chihiro.*

*Considering the other tales of Miyazaki, the recognition of the fundamental ambivalence of the beings and the world appears necessary for any personal development.*

**Keywords:** *animation; representing of bodies; transformations and duality; narrative stakes*

Le cinéma, au tournant du <sup>xxi</sup>e siècle, semble marqué par une reviviscence du merveilleux, à travers la légende - notamment avec l'adaptation du *Seigneur des anneaux* de Tolkien par Peter Jackson en 2001 et 2002 - mais aussi à travers le conte. Et ce genre se trouve particulièrement illustré dans le domaine du cinéma d'animation, que l'on pense à *Kirikou et la Sorcière* du Français Michel Ocelot (1998), ou au récent *Alice au pays des merveilles* de Tim Burton (2010), film hybride qui mêle acteurs réels et personnages de synthèse. Entre adaptations et créations, le cinéma d'animation paraît de fait entretenir une relation privilégiée avec l'univers du conte, même en dehors des productions Disney.

Mais le choix du langage cinématographique comme support narratif a évidemment des conséquences sur la poétique mise en œuvre. En effet, en tant qu'il est constitué d'un assemblage d'images mobiles et sonores, le cinéma a pour qualité première de donner à voir ce qu'il représente ; il ouvre ainsi un espace de monstration dans lequel formes, couleurs, mouvements et sons peuvent se déployer. Or, le conte merveilleux, envisagé par A.-J. Greimas comme « modèle transformationnel » servant à résoudre les contradictions auxquelles l'homme se trouve confronté (Greimas, 1972 : 211), s'appuie généralement sur une représentation fortement modélisée et symbolique des rapports entre individus et société ; il s'agit avant tout de rendre visible l'évolution du héros. Et le recours au merveilleux, moyen privilégié pour faire advenir la transformation, redouble cette démarche de monstration, puisque la merveille « éveille le regard et s'étale devant lui », ainsi que l'observe Jacques Goimard (1995 : 1027). Dans son article sur le merveilleux, il rappelle que, si le terme français dérive du latin *mirabilia*, ce dernier est une traduction du mot grec *thaumaston*, qui signifie à la fois "étonnant" et "admirable" : pour Aristote, qui l'emploie dans sa *Poétique*, la merveille suscite donc surprise et admiration (Goimard, 1995 : 1024).

Ainsi, le support cinématographique paraît offrir à ce genre des possibilités nouvelles, et le cinéma d'animation plus encore. Le réalisateur Georges Sifianos souligne effectivement que l'animation « dévoile toujours quelque part la facticité de sa nature », là où le cinéma analogique veut offrir une « illusion de réalité » (Sifianos, 1998 : 95). Affichant donc de manière visible son statut de représentation, le cinéma d'animation se dégage d'autant plus de l'emprise du réel qu'il est par excellence le lieu des changements de forme, grâce à la technique de l'image par image<sup>1</sup>. Hervé Joubert-Laurencin définit même la métamorphose non pas comme « une forme, mais *la* forme du cinéma d'animation » (Joubert-Laurencin, 1995 : 96). Ses affinités avec l'univers du conte, résolument fictif et distinct du réel, sont donc nombreuses.

Dans cette perspective, il semble intéressant de se pencher sur la manière dont le cinéma d'animation, aujourd'hui, réinvente la poétique du conte merveilleux. Question bien entendu très vaste, mais qui pourrait être approchée partiellement ici par le biais de l'étude des corps des personnages. De fait, sujets à toutes les métamorphoses, les personnages de contes, s'ils ont pour caractéristique d'être peu individualisés - étant donné la visée universelle du genre - n'en sont pas moins fortement incarnés. Cela est d'ailleurs mis en évidence par Marthe Robert dans sa *Préface aux Contes de Grimm* : « [...] L]e conte féerique [...] reste pétri de chair et de sang, jamais il n'ignore le corps de son héros, il le décrit en proie au besoin, à la faim, au froid, aux dures fatigues de la route. » (Robert, 1976 : 23).

La représentation de ces corps, entre universalité et incarnation, semble donc pouvoir être interrogée ; et c'est plus précisément à partir de l'œuvre du réalisateur japonais Hayao Miyazaki que nous aimerions tenter d'y réfléchir. Miyazaki est en effet le réalisateur de films d'animation qui remporte aujourd'hui le plus de succès, et ce dans son pays comme ailleurs, auprès d'un public d'enfants comme d'adultes. Son œuvre, qui baigne fortement dans un merveilleux à la fois japonais et occidental, se rattache souvent au genre du conte, de *Mon Voisin Totoro* (1988), partiellement inspiré du conte *Les Glands et le chat sauvage* d'un auteur japonais du début du <sup>xx</sup>e siècle, Kenji Miyazawa, à *Ponyo sur la falaise* (2008), adaptation de *La Petite sirène* d'Hans Christian Andersen, en passant par *Le Voyage de Chihiro* (2001). Récit d'une fillette de dix ans qui, suite à la métamorphose de ses parents en cochons, doit apprendre à vivre dans le monde étrange d'un établissement de bains pour les dieux et les esprits que dirige une sorcière tyrannique, et trouver ainsi le moyen de sauver ses parents, *Le Voyage de Chihiro* tient effectivement du conte de fées. Le merveilleux y régit l'espace des bains, et l'intrigue repose sur le schéma, défini par Vladimir Propp, d'un « développement partant d'un méfait [...] ou d'un manque [...], et passant par les fonctions intermédiaires pour aboutir au mariage [...] ou à d'autres fonctions utilisées comme dénouement » (Propp, 1970 : 112) : après plusieurs épreuves, Chihiro retrouve ses parents sains et saufs, et son aventure lui aura permis de découvrir un amour pur en la personne d'Haku, jeune sorcier apprenti de Yubaba, qui se révèle également être l'esprit d'une rivière dans laquelle la fillette était tombée, quelques années auparavant. C'est sur ce conte, création originale de son auteur, que nous avons choisi de nous fonder en grande partie, tout en nous autorisant à élargir parfois notre perspective à d'autres œuvres de Miyazaki.

De quelle manière, donc, les corps sont-ils figurés dans l'univers miyazakien, et de quels enjeux narratifs sont-ils porteurs ?

## 1- Corps expressifs

Ces « êtres de papier » qui sont, observe Hervé Joubert-Laurencin, « intégralement réversibles », à l'image des sorcières jumelles Yubaba et Zéniba dont les figures alternativement effrayantes et chaleureuses se superposent dans l'esprit du spectateur (Joubert-Laurencin, 2004 : 12), semblent se caractériser principalement par leur expressivité.

En effet, les traits du visage des personnages restent très simples, et ont pour fonction prédominante d'exprimer leurs émotions ; la bouche grande ouverte et les yeux écarquillés jusqu'à l'exagération témoignent ainsi du degré d'intensité de la peur ressentie par Chihiro. Miyazaki explique dans un entretien pour le magazine *Ciné Live* qu'« [à s]on sens, le plus important dans un visage, ce ne sont pas les traits mais les expressions » (Leherpeur, 2002 : 57).

Cris, rires ou larmes participent également de cette expressivité ; ainsi, le rire de Zéniba, à qui Chihiro vient demander de l'aide pour sauver son ami Haku sous l'emprise d'un sort, semble véritablement envahir l'espace de l'écran. Il a de fait une fonction libératrice, le plan rapproché de cette bouche immense venant annuler l'effet terrifiant produit précédemment par celui de la bouche (identique) de Yubaba, lors de sa première entrevue avec la fillette. À l'inverse, ce sont de véritables crises de larmes qui secouent Chihiro, au début de son aventure ; elle pousse en effet des cris proches de ceux d'un nourrisson, signe d'une régression temporaire positive, en ce qu'elle lui permet d'extérioriser ses angoisses, ses peines et son découragement face aux épreuves qui l'attendent. Mais au-delà des visages, ce sont aussi les corps qui vont porter la trace des émotions ressenties, jusqu'à en être profondément affectés. Ainsi le corps maigre de l'héroïne est-il, au début du film, complètement crispé par la peur, quand on la voit entièrement recroquevillée sur elle-même après avoir découvert ses parents sous la forme de cochons et assisté à l'apparition effrayante des esprits à la tombée de la nuit, ou en train de descendre difficilement un escalier gigantesque s'enfonçant dans des profondeurs obscures. De même, quand la fureur s'empare de Yubaba à la disparation de son bébé, l'intensité de sa colère est figurée par ses cheveux se dressant sur sa tête et les flammes qui sortent de sa bouche, image qui n'est pas sans rappeler la figure du dragon cracheur de feu aux crins hérissés, et les Furies de la mythologie.

L'impact des émotions sur le corps de l'héroïne se manifeste plus fortement encore, tout d'abord à travers une paralysie temporaire liée à la peur. C'est Haku qui, grâce à la magie, va lui rendre l'usage de ses jambes. En plus de quoi, Chihiro voit sa réalité corporelle menacée, suite au choc violent de la découverte de la métamorphose de ses parents et de l'apparition des esprits. Refusant en bloc la réalité de ce qu'elle vient de vivre et espérant à tout prix se réveiller de ce cauchemar, elle fait en effet l'expérience d'un effacement partiel de son corps : ce dernier devient translucide et immatériel au point qu'il peut traverser les autres corps.

Mais au-delà de cette manifestation surnaturelle qui semble suscitée par la peur, des dangers extérieurs sont à craindre.

## 2- Corps menacés

Le danger de la dévoration, dont le motif est omniprésent dans le genre du conte, paraît en effet correspondre à une menace pesant sur l'intégrité corporelle des personnages et sur l'humanité d'une héroïne qui risque d'être reléguée au rang de simple nourriture.

De fait, les parents de Chihiro, transformés en cochons et gardés dans la porcherie, peuvent être cuisinés à tout moment pour le repas des clients ou du personnel des bains. Ce personnel composé de *yokai*, créatures hybrides à caractère fantastique de la tradition shintoïste (monstres, fantômes, démons ou esprits) comme l'explique notamment Blaise Zagalia dans son article sur le bestiaire fantastique chez Miyazaki (Zagalia, 2009), réunit des femmes semblables à des limaces ou des escargots et des hommes à l'apparence de batraciens. Il n'y a en tout cas pas d'humains ici, et leur éventuelle présence est tout de suite remarquée : « Ça sent l'humain ! [...] Elle empeste l'humain ! », se plaint le personnel à l'arrivée de la fillette. Malgré tout, comme elle a réussi à signer un contrat de travail, elle est prise à l'essai, avec le risque, si elle ne convient pas, qu'on la fasse « rôtir ou [...] bouillir ». Il y a donc, dans cet univers des bains, une assimilation des humains aux animaux ; on les transforme en cochons, on leur attribue la caractéristique d'« empester », et on les considère avant tout comme de la nourriture. Yubaba est une autre figure de la menace de dévoration qui pèse sur Chihiro. C'est de fait, nous l'avons mentionné, par un gros plan sur sa bouche immense qu'elle apparaît au spectateur et à l'enfant pour la première fois, image à laquelle succède un gros plan de sa main aux ongles pointus comme des griffes soulignant la dimension agressive du personnage. Lors de leur première entrevue, elle menace Chihiro de la métamorphoser en porcelet. Et quand elle est face à la chétive fillette, sa tête de taille disproportionnée à la hauteur de la sienne, Yubaba semble toute prête à l'engloutir.

Mais cette figure dévoratrice est redoublée par une autre, qui s'avère dangereuse pour tout le personnel des bains ; il s'agit du « Sans-Visage », sorte d'ombre fantomatique qui porte un masque pour cacher son absence de visage, n'a pas de voix propre et apparaît ou disparaît à volonté. Présent par intermittences au début du récit, il a repéré Chihiro très rapidement et la suit. Elle le laisse pénétrer à l'intérieur de l'établissement des bains, et il cherche alors à lui venir en aide, mais lui fait des cadeaux souvent inutiles. Sans-Visage manifeste bientôt un appétit insatiable : après avoir avalé une grenouille et s'être approprié sa voix, il se met à réclamer une nourriture qu'il engloutit sans interruption, en échange de pépites d'or qu'il fait apparaître dans ses mains. Son corps s'enfle et se transforme avec l'ingurgitation de ces quantités énormes de nourriture, au point qu'il finit par n'être plus qu'un ventre, une panse gigantesque sur pattes, qui le fait ressembler à un insecte géant à la bouche dévoratrice immense. Mais quand Chihiro refuse son or et le quitte pour aller sauver Haku, il provoque une panique générale en avalant deux personnes et se met à réclamer la fillette à tout prix. Son désir insatiable de nourriture est ainsi à mettre en parallèle avec son désir d'être avec Chihiro ; c'est une figure du manque - il n'a pas de visage, pas de voix, son corps ne semble pas être pleinement incarné puisqu'il est plus ou moins translucide et marqué par une instabilité constante de ses contours -, manque qu'il cherche désespérément à combler, avec le fantasme que l'incorporation de l'objet de sa passion (la nourriture, Chihiro) est le moyen d'y remédier. Ce fantasme est bien entendu un échec : s'il gagne des cheveux, une voix et un corps plus imposant, celui-ci reste instable et translucide. Par ailleurs, le fait que sa bouche dévoratrice se distingue de son « masque » pour se greffer directement sur son corps-ventre marque le fait que son entreprise d'incorporation ne va pas l'aider à obtenir une identité (un visage). Il évoque

ainsi la figure traditionnelle de l'ogre, en laquelle triomphe, ainsi que l'analyse Anne Defrance (1998), le caractère excessif et agressif du désir oral, qui ne peut jamais être rassasié, puisque la dévoration fait disparaître l'objet de son désir, et qu'il lui faut en trouver un autre.

Un autre danger semble présent dans *Le Voyage de Chihiro* : celui de la contamination. En effet, certaines créatures inquiétantes ont pour trait distinctif de posséder un corps qui a tendance à se répandre : anormalement fluide et visqueux, il laisse des traces, perd de sa matière qu'il dissémine autour de lui, provoquant le dégoût et la frayeur des personnages qu'il croise. Ainsi, l'arrivée du dieu putride aux bains provoque un affolement général ; sa monstruosité est due à la matière boueuse, visqueuse qui le constitue et à l'odeur nauséabonde qu'il dégage, autre forme de dissémination. Le Sans-Visage, lui, commence à se vider de tout ce qu'il a ingurgité et à se décomposer à la suite de la boulette amère que Chihiro lui fait avaler ; la liquéfaction de son corps se répandant sur les murs ou les marches alors qu'il la poursuit accentue le sentiment de danger encouru par la jeune héroïne. Mais, comme le remarque Blaise Zagalia, cette dissémination menaçante s'explique par le fait que les créatures « ont été souillées par la civilisation industrielle, l'avidité ou la violence » (Zagalia, 2009 : 37) : l'effrayant dieu putride est en réalité un esprit ancestral de la rivière, métamorphosé de la sorte par la pollution de la société industrielle ; et le Sans-Visage est devenu monstrueux à cause de son appétit insatiable, qui l'a conduit à dévorer de façon excessive et indifférenciée les nourritures, objets et créatures rencontrés sur son chemin.

### 3- Ambivalence des êtres

L'univers du *Voyage de Chihiro* est donc caractérisé par des corps expressifs et changeants, mais dont l'intégrité semble parfois menacée, et par la nature double de ses personnages, comme nous avons pu le voir avec l'exemple de la figure de sorcière Yubaba/Zéniba. En cela, il s'inscrit dans la tradition shintoïste. Le *shintô*, rappelle Blaise Zagalia, est une religion polythéiste et animiste, qui comprend d'innombrables *kami*, c'est-à-dire des divinités, ainsi que des *yokai*, comme nous l'avons vu plus haut. Ces derniers ont la faculté d'être polymorphes. Or, les uns comme les autres « ne sont par définition ni bons, ni mauvais [...] ». La façon dont ils sont perçus dépend de leurs tâches propres, des différentes interactions avec les humains et de qui les observe. » (Zagalia, 2009 : 36).

Un tel monde changeant et instable semble être le lieu d'une interrogation sur ce qui constitue la permanence d'un être, son essence. Ainsi Chihiro se trouve-t-elle violemment confrontée, avec la métamorphose de ses parents, à l'image de la part d'animalité qui les constitue ; et son travail dans l'établissement des bains l'amène à prendre conscience des dégâts que les hommes sont susceptibles de provoquer autour d'eux. La question se pose alors de savoir comment définir son humanité dans ce monde qui l'entoure, face aux autres hommes, à la nature et aux esprits.

Si l'on élargit notre corpus d'étude, pour tenter d'apporter un élément de réponse à cette interrogation, l'on peut observer une tendance à la misanthropie

chez certains personnages miyazakiens. Que l'on pense par exemple au père de Ponyo, le sorcier Fujimoto, ancien humain qui vit à présent au fond de la mer et a le projet de faire disparaître une humanité qu'il considère responsable des maux de la terre ; ou encore, dans le même film, à Toki, la vieille dame désagréable de la maison de retraite où travaille la mère de Sosuke - c'est le nom du petit garçon qui a recueilli Ponyo. De la même manière, Hauru, dans *Le Château ambulante*, a voulu échapper partiellement à sa condition humaine en devenant sorcier, et il laisse transparaître une attitude mélancolique, qui tourne même au désespoir lorsque sa beauté physique lui semble affectée par une teinture ratée ; à ce moment-là, la désagrégation subie par son corps, qui commence à se liquéfier en une matière verdâtre et visqueuse, figure sa difficulté à exister. À contrario, les personnages enfantins des récits témoignent souvent d'un enthousiasme et d'une curiosité offrant l'image d'une humanité joyeuse, du moins chez les plus jeunes, comme les sœurs Mei et Satsuki de *Mon Voisin Totoro*, ou encore le petit Sosuke. Par ailleurs, les enfants ont une plus grande capacité à percevoir le merveilleux qui les entoure : seule Chihiro accède au monde des bains, et Totoro n'est visible que pour les deux jeunes héroïnes du film. Les contes paraissent donc mettre en scène deux séries de personnages aux visions du monde contradictoires, et l'on peut se demander comment cette contradiction est résolue - si elle l'est.

À cet égard, il est à noter que les figures de misanthropes sont, en général, marquées négativement, du moins en partie. Ainsi le père de Ponyo offre-t-il au départ l'image d'un personnage tyrannique et dangereux, même si on nous le montre finalement soucieux du sort de sa fille. Quant à Hauru, sa quête de magie a fait de lui une créature à moitié monstrueuse, et il risque de conserver à jamais la forme d'un oiseau de proie si Sophie, l'héroïne, ne parvient pas à le libérer du contrat qui le lie à un démon. Les récits ne semblent donc pas s'orienter dans cette direction ; on pourrait plutôt y lire l'idée que la part monstrueuse des autres, du monde, doit être prise en compte et acceptée. En effet, un grand nombre de héros miyazakiens manifestent un attachement fort vis-à-vis de figures effrayantes au premier abord, ou dont les métamorphoses, marquant leur hybridité (leur dimension surnaturelle), dévoilent la part d'ombre. Mei et Satsuki s'émerveillent et se réjouissent des apparitions de Totoro, dont la taille gigantesque et la voix très grave aurait pu leur faire peur. Dans un entretien à propos du film, Miyazaki explique cette réaction :

« [C]e qui attire souvent les enfants, c'est la monstruosité. Je pense que la richesse et la profondeur du monde n'offrent pas toujours des traits positifs. [...] Pour aider à faire grandir les enfants, il est nécessaire de les confronter aux ténèbres qui, pour les adultes, peuvent paraître essentiellement mauvaises. » (Ciment, 1995 : 85).

On retrouve le même schéma relationnel, sous une forme un peu différente, dans *Le Château ambulante* et *Le Voyage de Chihiro*. Sophie, jeune fille de dix-huit ans, tombe amoureuse d'Hauru, et c'est quand il lui apparaît sous sa forme monstrueuse qu'elle lui déclare ses sentiments. Et Chihiro, elle, ne s'effarouche pas non plus à la vue du corps métamorphosé d'Haku en dragon ; au contraire, la fillette le soigne et fait tout pour le sauver. Il est d'ailleurs possible de voir dans cette acceptation de la figure double d'Haku, à la fois jeune garçon et

dragon blanc, sorcier et esprit de la rivière, une annonce de son acceptation finale de l'humanité de ses parents, avec la part d'animalité qui est en eux. De fait, l'épreuve ultime à laquelle Yubaba soumet Chihiro est de deviner, parmi tous les porcs de l'établissement, lesquels sont ses parents. Or, Hervé Joubert-Laurencin remarque que « pour trouver la devinette, la fille doit constater que ses parents, malgré leurs fautes, sont de la même espèce qu'elle. C'est une scène de reconnaissance. La fille de dix ans, finalement, peut se reconnaître dans ses adultes de parents. » (Joubert-Laurencin, 2004 : 10).

Mais parfois, la dualité se manifeste à l'intérieur même du corps du héros - ou plutôt de l'héroïne. Ainsi, *Ponyo sur la falaise* nous conte l'histoire d'un poisson-fillette, fruit de l'union de la divinité de la mer Gran Mamare et du sorcier Fujimoto, qui manifeste un désir ardent de devenir humaine. Dès le départ, Ponyo affiche d'ailleurs une nature hybride, puisqu'elle a, tout comme ses sœurs, la forme d'un poisson rouge à visage humain (même si ses yeux ronds et écartés gardent les caractéristiques de ceux d'un poisson) ; en effet, il faut se rappeler ici que leur père a été un humain. Par la suite, ses tentatives de métamorphoses font passer Ponyo par une forme intermédiaire, animale encore, celle d'un poulet. Cette transformation par étapes paraît mettre en scène à la fois l'idée d'une progression de l'héroïne, qui apprend à faire preuve d'humanité au fur et à mesure du film, et d'une nature complexe de l'être, dans son essence même. D'ailleurs, seuls Sosuke et Toki, la vieille dame acariâtre, semblent avoir perçu d'emblée la nature hybride du poisson-fillette, ce qui établit une affinité entre ces figures opposées de l'élan vital et de la misanthropie. Et c'est du côté de cette dualité-là, entre amour de la vie et état mélancolique, que l'on pourrait situer les métamorphoses du corps de Sophie dans *Le Château ambulante*. Car le début du conte nous dépeint un personnage effacé, en retrait par rapport au monde et à la vie ; aussi le sort qui lui est jeté, la transformant en une vieille femme, correspond-il finalement à son état d'esprit. Puis, tout du long du récit, son apparence change de manière plus ou moins marquée, au point de lui faire retrouver totalement le visage et la silhouette d'une jeune fille quand elle se laisse envahir par ses sentiments pour Hauru. Mais si l'aventure qu'elle vit lui permet de trouver sa jeunesse, elle conserve la couleur argentée de sa chevelure de vieille femme, comme la marque d'une ambivalence fondamentale.

Ainsi, l'instabilité et le changement permanent des corps, dans le conte miyazakien, paraissent à la fois avoir pour fonction de signifier, de rendre visibles les contradictions et les ambivalences inhérentes au monde comme aux créatures qui le peuplent, et de les lier en les intégrant à un tout : ombre et lumière coexistent partout, chez les animaux, les dieux ou les humains, et trouver sa place, son identité, nécessite d'envisager le monde dans son ensemble. C'est à partir de là, semble-t-il, qu'un cheminement intérieur est rendu possible ; Chihiro en fait l'expérience, de même que Sophie, et, avec plus de légèreté, Mei, Satsuki et Ponyo.

## Bibliographie

- Ciment, G. et M., 1995. « Entretien avec Hayao Miyazaki. Portrait d'un cochon volant », *Positif* 412. 82-85.
- Defrance, A., 1998. *Les contes de fées et les nouvelles de Madame d'Aulnoy (1690-1698)*. Genève : Droz.
- Denis, S., 2007. « Introduction : éloge du cinéma ». In : *Le cinéma d'animation*. Paris : Armand Colin Cinéma.
- Goimard, J., 1995. « Merveilleux ». *Encyclopaedia Universalis*, t. 14. 1023-1027.
- Greimas, A.-J., 1972 [1966]. *Sémantique structurale*. Paris : Larousse.
- Joubert-Laurencin, H., 1995. « L'autre métamorphose », *Positif* 415. 95-99.
- Joubert-Laurencin, H., 2004. *Cahier de notes sur... Le Voyage de Chihiro*. Paris : Les enfants de cinéma.
- Leherpeur, X., 2002. « Photosynthèse : Hayao Miyazaki », *Ciné Live* 56. 56-57.
- Propp, V., 1970 [1928]. *Morphologie du conte*. Paris : Points Seuil.
- Robert, M., 1976. Préface. In : Grimm, J. et W., *Contes*. Paris : Gallimard. 7-24.
- Sifianos, G., 1998. « Entre cinéma et cinéma d'animation. La question de la réalité », *Positif* 447. 95-97.
- Zagalia, B., 2009. « Le bestiaire fantastique dans la trilogie japonaise », *Hayao Miyazaki - L'enfance de l'art. Éclipses* 45. 30-38.

## Notes

<sup>1</sup> De fait, si le film analogique reproduit mécaniquement l'image d'un mouvement précédemment enregistré par la caméra à une vitesse donnée, le travail de l'animation s'effectue au niveau de chaque photogramme, pris individuellement. Le film se construit ainsi image par image, quelle que soit la technique employée (dessin, marionnettes, etc.) (Denis, 2007).