

# Transformations identitaires dans l'imaginaire Disney

Anton ZAZULEAC

Université « *Ştefan cel Mare* » de Suceava, Roumanie  
[anton.zazuleac@usm.ro](mailto:anton.zazuleac@usm.ro)

---

**Abstract:** This article investigates identity transformations of characters in contemporary Disney productions, focusing on Maleficent (*Maleficent* 2014), Beast (*Beauty and the Beast* 1991/2017) and Flynn Rider (*Tangled* 2010) as relevant case studies. The analysis traces how Disney (re)signifies classic archetypes, by transforming diabolical antagonists into empathetic figures (Maleficent), by redefining masculinity through vulnerability and affective regeneration (Beast), and by converting the narcissistic trickster into a hero capable of sacrifice (Flynn). The identity developments captured in these stories emphasise a break with traditional stereotypes of gender and morality and mark an adaptation to the values and sensibilities of contemporary audiences. The article also emphasises how these transformations cohabit with Disney's commercial strategies, which reinterpret archetypes without abandoning them, but valorising them in a new symbolic and emotional key. Through a close examination of these characters, the study demonstrates how the modern Disney imaginary contributes to a redefinition of heroism, identity and otherness in popular fairy tales, thus providing a framework for academic discussions on cultural pedagogy, gender representations and the socio-cultural functions of fairy tales in the contemporary world.

**Keywords:** Disney, Identity Transformations, Archetypes, Heroes and Anti-heroes, (Inter)Cultural Imaginary.

## Introduction

Dans l'imaginaire collectif, l'archétype du héros a toujours été une constante, un symbole d'aspirations, de dépassement des limites et de confrontation à l'altérité. De la mythologie classique aux productions cinématographiques contemporaines, la figure du héros s'est adaptée, métamorphosée et, au cours des dernières décennies, a subi une réinterprétation fondamentale avec l'émergence de l'anti-héros - un personnage marginal, contradictoire, parfois déviant, mais profondément humanisé. Cette double projection de l'imaginaire héroïque reflète un changement de paradigme culturel et une réévaluation de la relation entre les valeurs individuelles et collectives.

Selon Joseph Campbell (2014), le héros mythique suit une structure narrative récurrente, appelée « monomythe » ou « parcours du héros », dans laquelle le protagoniste quitte le monde connu, subit des épreuves initiatiques, affronte une mort symbolique et revient transformé (Campbell 2014). Le héros se positionne ainsi comme un « médiateur entre les mondes » - entre le profane

et le sacré, entre le chaos et l'ordre. Le héros incarne des valeurs telles que le courage, l'abnégation et la renaissance spirituelle. Cette typologie se retrouve dans les mythes, les légendes, les contes populaires et les contes de fées, où, selon Sheldon Cashdan (2009), le héros reflète la lutte contre ses propres impulsions et est un symbole de maturation psychologique (Cashdan 2009).

Les dessins animés de Disney occupent une place de choix dans l'imaginaire collectif de l'enfance et de l'adolescence contemporaines, au-delà du simple produit de divertissement. Véritables instruments de socialisation précoce, ces dessins animés sont porteurs de messages idéologiques, de valeurs et de normes en matière d'identité, de genre et de relations sociales (Khalid 2015). Par le biais de figures emblématiques apparaissant sur l'écran contemporain, telles que les personnages de Disney, ces récits cinématographiques fonctionnent comme des « palimpsestes sémiotiques » (Barel & Breda 2020), en construisant des perceptions précoces de la féminité, de la beauté et des attentes romantiques associées aux rôles de genre. Plus précisément, les personnages féminins de Disney perpétuent les idéaux de la féminité traditionnelle parce qu'ils sont représentés comme gracieux, délicats et conformes à des normes esthétiques irréalistes, et cette « esthétique de l'attente », définie comme « un imaginaire de non-action, d'attente et de choix » (Barel & Breda 2020), induit des défis culturels rigides qui influencent les perceptions de soi et des relations amoureuses (Barel & Breda 2020). En même temps, l'analyse critique des récits de Disney a montré que certaines scènes peuvent contribuer à la normalisation de comportements problématiques, tels que les baisers sans consentement explicite, ce qui facilite la perpétuation d'attitudes qui peuvent faire partie de la culture du viol (Barel & Breda 2020).

Au-delà de la dimension narrative, esthétique et visuelle, les personnages de Disney, ou plutôt la compagnie Disney, ne se limite pas à la production de films, mais construit un vaste univers de personnages sous licence, de jeux et de produits qui lient émotionnellement les enfants à la marque, au produit, dès leur plus jeune âge (Rampnoux 2005). Par la création de ce lien émotionnel et d'une relation durable avec le public (en particulier le public enfantin), les héros (personnages) se muent en « modèles » de consommation répétitive, dont les effets peuvent perdurer à l'âge adulte (Rampnoux 2005). Le cinématographe, par sa capacité à émotionnaliser et à visualiser les histoires, reste l'un des canaux d'influence les plus puissants sur la société, qui contribue de manière décisive à la transmission d'images et de symboles dominants à l'ère de l'information (Timoshenko 2024 ; Taskaeva & Pitina 2021).

On assiste ainsi à une évolution (totale ou partielle) de l'imaginaire Disney, qui se dessine comme un espace symbolique où se croisent le divertissement, l'éducation informelle et les stratégies commerciales, qui ont un impact considérable sur la formation de l'identité individuelle et collective dès l'enfance.

### **La reconfiguration des archétypes narratifs**

Le but de cet article est d'étudier les transformations identitaires dans l'imaginaire Disney, à partir de la figure de l'anti-héros comme miroir des tensions culturelles et des mutations de valeurs propres à la modernité tardive.

Selon Štefan Borbély (2001), le héros classique est une projection idéalisée de l'humanité, une « construction idéologique » qui incarne les valeurs dominantes de son époque. En opposition, l'anti-héros brise ce moule ; l'anti-héros fait remonter à la surface les angoisses d'un monde postmoderne caractérisé par une ambiguïté morale et identitaire. Comme le remarque Nicu Gavriliuță, l'anti-héros est une figure fracturée, représentant la crise de l'identité postmoderne (Gavriliuță 2022), il devient un symbole narratif pour exprimer les conflits intérieurs et les dilemmes éthiques de la contemporanéité. Dans la culture visuelle récente, cette figure se distingue par l'absence de traits héroïques conventionnels (courage, moralité absolue, altruisme inconditionnel) et la présence de faiblesses reconnaissables telles que la peur, l'égoïsme ou le cynisme. Cependant, l'anti-héros conserve le potentiel des gestes héroïques, en les (re)pensant du point de vue de sa propre vulnérabilité, ce qui le rend humain et accessible au public moderne. Corin Braga (2021) attire l'attention sur l'imaginaire collectif en tant qu'espace fluide dans lequel les personnages deviennent des projections des conflits entre les valeurs traditionnelles et les nouveaux modèles culturels émergents. Les anti-héros, dans ce contexte, fonctionnent comme un symbole d'un imaginaire dans lequel le conflit se déroule à la fois entre l'individu et l'extérieur, et (surtout) entre les façades sociales et le moi profond, fragmenté, peut-être parfois déconcerté.

Le cinéma, par sa nature de média hybride et accessible, offre un terrain fertile pour l'exploration de ces tensions identitaires. Dans *Superhero Movies* (2008), Liam Burke observe que les super-héros modernes (tels que Batman ou Iron Man) sont représentés comme des individus affectés par des traumatismes et des conflits intérieurs, ce qui leur confère une complexité psychologique absente des héros classiques. Les studios Disney, en tant qu'acteur majeur de l'industrie cinématographique grand public, ont eu à la fois l'opportunité et la capacité de participer à cette évolution. Alors qu'ils se limitaient initialement à des héros archétypaux inspirés du héros campbellien, ils ont ensuite développé des récits qui humanisent le « mal » et transforment l'anti-héros en protagoniste. Dans la perspective de cette dynamique, le concept d'anti-héros a évolué de manière significative dans la littérature et la culture visuelle, ce qui prouve que l'anti-héros est un personnage dépourvu des traits héroïques conventionnels, défini par ses faiblesses plutôt que par ses vertus, mais néanmoins au centre du récit, où il sert de catalyseur pour ses tensions morales et sociales (Gorelova et al. 2022).

Les productions cinématographiques, en tant qu'outils de formation de l'identité qui visualisent les émotions collectives et redéfinissent constamment l'image du héros, fournissent au public une figure à laquelle il peut s'identifier ou dont il peut se distinguer (Timoshenko 2024). La transmission de symboles, de nouveaux modèles et de mythes contemporains se réalise à travers ce langage visuel qui, dans le monde contemporain, fonctionne comme un canal privilégié pour la circulation des idéologies et des représentations (Taskaeva & Pitina 2021). Dans l'imaginaire Disney, ces processus sont visibles avec une clarté particulière : les héros classiques cèdent progressivement la place à des personnages ambigus dont les transformations identitaires reflètent des

changements profonds dans les valeurs sociétales. Le concept d'« anti-héros » en tant que figure qui trahit et dégrade l'idéal héroïque à travers une complexité morale qui frôle souvent l'ambivalence, dans la culture visuelle, est celui qui, dépourvu des vertus héroïques traditionnelles, incarne une déviation consciente des normes (Gorelova et al. 2022). Si le héros tend vers la transcendance, l'anti-héros tend vers la possession, le pouvoir ou la célébrité, illustrant une orientation psychosociale centrée sur l'« avoir », en contraste avec l'idéal héroïque de l'« être » (Gorelova et al. 2022).

Cette reconfiguration du héros est visible dès l'apparition du « trikster », double démoniaque et comique du héros classique, caractérisé par un esprit dépourvu de sens des responsabilités et une moralité instable (Gorelova et al. 2022). A son tour, le héros byronien, séduisant et intellectuellement supérieur, introduit un « côté obscur » au cœur du personnage principal, un conflit avec lui-même et le monde qui peut facilement le transformer en anti-héros (Gorelova et al. 2022).

Chez Disney, les transformations identitaires des personnages soulignent cette tension permanente entre le bien et le mal, entre la norme et la déviation, entre l'idéal et la déception. La réinterprétation de figures négatives classiques, comme Maléfique, par exemple, qui de symbole du mal devient victime d'une trahison, montre que l'anti-héros contemporain n'est plus seulement un représentant de l'immoralité, mais une figure complexe qui tente de trouver un sens dans un monde hostile (Gorelova et al. 2022 ; Hundertmark 2021).

### **Transformations identitaires dans l'imaginaire Disney**

Traditionnellement, le cinéma, en particulier celui dérivé de l'univers des contes de fées réinterprétés (dessins animés), a construit une dichotomie ferme entre protagonistes et antagonistes, entre figures idéalisées et diabolisées. Ce schéma narratif a permis de consolider des « stéréotypes » visuels et moraux qui ont dominé l'imaginaire collectif pendant des décennies. Les héros et les héroïnes ont été dépeints comme l'incarnation du bien absolu, purs, beaux et gentils, avec un fort caractère « normatif », en particulier dans les représentations de princesses, fréquemment critiquées comme étant l'expression d'un cliché culturel destiné à légitimer une « pseudo-essence » de la féminité (Barel & Breda 2020), tandis que les méchants étaient dépeints comme laids, monstrueux, avec des caractéristiques physiques destinées à les « altérer » et à les associer au mal (Tereshchuk 2023 ; Gorelova et al. 2022). Cette polarisation symbolique entre la beauté et la bonté, d'une part, et la laideur et la méchanceté, d'autre part, a renforcé les associations stéréotypées entre la déviance, la non-conformité et le danger moral, ce qui a mis en évidence une vision du monde dans laquelle tout écart par rapport aux normes esthétiques (ou sociales) était assimilé à l'immoralité (Tereshchuk 2023). Un bon exemple est le regard masculin qui, dans ce contexte, constituait un instrument privilégié d'objectivation et réduisait les personnages féminins à de simples objets de désir, encadrés dans une esthétique qui confirmait et reproduisait les structures de pouvoir patriarcales (Timoshenko 2024).

Le cinéma moderne, souvent étiqueté comme « postmoderne », fait preuve d'une conscience de soi et d'une tendance à déconstruire les clichés établis sur le romantisme, la beauté et la bonté, pour inaugurer un brouillage progressif des frontières entre le bien et le mal (Subbotina 2021). Cette évolution marque un tournant dans la représentation des conflits moraux : les personnages ne sont plus divisés de manière manichéenne en « bons » et « méchants », et le monde n'est plus perçu exclusivement en termes de noir et de blanc (Subbotina 2021). Le cinéma contemporain propose donc un « nouveau » système narratif plus nuancé, (qui pourrait) être capable de refléter la complexité d'une société.

### **L'évolution du héros Disney : de l'idéal chevaleresque au héros imparfait**

L'identité, dans l'imaginaire narratif, est le résultat d'un processus de changement continu. Le monomythe, comme déjà mentionné, est une structure narrative archétypale proposée par Joseph Campbell, qui constitue l'une des formes les plus influentes d'organisation de ce processus dans la culture occidentale moderne. Apparemment figée, avec des étapes bien définies, cette structure cache en fait une profonde mobilité : celle du sujet qui, confronté à une crise, est obligé de renégocier ses relations avec lui-même, le monde et l'altérité. Selon Campbell, il existe un « voyage du héros » universel, initialement décrit en 17 étapes, puis synthétisé en 12 étapes par Christopher Vogler<sup>1</sup> pour être appliqué à l'écriture de scénarios. Ces étapes représentent un voyage que le héros, qui peut être n'importe quel sujet et pas nécessairement une personne, parcourt, symbolisant une sorte d'aspect universel de l'expérience humaine et de l'amélioration de soi. Le monomythe peut être considéré comme un outil puissant et fiable pour les scénaristes, les producteurs et les réalisateurs, c'est-à-dire pour ceux qui sont capables de créer des histoires dramatiques, convaincantes et psychologiquement authentiques, profondément enracinées dans le folklore et la tradition littéraire.

Pour comprendre les transformations identitaires dans l'imaginaire Disney, il est important de se référer aux concepts classiques de l'analyse narrative, formulés par Vladimir Propp. Dans son ouvrage (1970), Propp identifie 31 fonctions narratives, c'est-à-dire des actions des personnages qui,

<sup>1</sup> Christopher Vogler, *Essence of Storytelling – Masterclass*, 2023, disponible en ligne : <https://chrisvogler.wordpress.com/> (consulté le 24 juin 2025). Ce passage décrit la structure narrative du « Voyage du Héros », un schéma initialement identifié par Joseph Campbell et développé par Vogler, qui comprend douze étapes essentielles du parcours du héros : « 1. *Le Monde Ordinaire* – Le héros, inquiet ou inconscient de sa situation, est présenté de manière empathique, dans un contexte d'environnement, d'hérédité et d'histoire personnelle. 2. *L'Appel à l'aventure* – Un changement extérieur ou intérieur pousse le héros à agir. 3. *Le Refus de l'Appel* – Le héros hésite ou craint l'inconnu. 4. *La Rencontre avec le Mentor* – Il reçoit de l'aide, des conseils ou puise dans son propre courage. 5. *Le Franchissement du Seuil* – Il quitte le monde ordinaire et entre dans une réalité nouvelle. 6. *Épreuves, Alliés et Ennemis* – Il construit ses alliances et affronte des obstacles. 7. *L'Approche* – Il se prépare à l'épreuve centrale. 8. *L'Ordealie* – Il affronte la mort ou sa plus grande peur. 9. *La Récompense* – Il obtient le trésor recherché. 10. *Le Chemin du Retour* – Il tente de rentrer chez lui avec le trésor. 11. *La Résurrection* – Il est mis à l'épreuve une dernière fois et se purifie. 12. *Le Retour avec l'élixir* – Il revient transformé, porteur d'un élément capable de changer le monde. ».

en termes de structure et de déroulement de l'action, sont déterminantes pour l'histoire. Ces fonctions sont réparties en sept rôles de personnages ou sphères d'action, à savoir le méchant, le donateur, l'assistant, l'aide, la personne recherchée, l'expéditeur, le héros et le faux héros. Le rôle du méchant est central dans le déclenchement du conflit narratif, car ses actions perturbent l'état d'équilibre et provoquent en même temps souffrance, danger ou déséquilibre. Dans les contes de fées traditionnels, le méchant a une identité claire et irréductible : il est le « mal » personnifié, une présence négative qu'il faut vaincre pour rétablir l'ordre, et cette clarté morale fait partie du charme et de la fonction éducative du conte de fées classique. Cette clarté morale fait partie du charme et de la fonction éducative du conte de fées classique. Cependant, Disney, dans ses adaptations contemporaines, ne se contente pas de reprendre ce schéma, mais le réécrit, en intégrant dans le discours narratif des éléments modernes qui ajoutent de la profondeur et de l'ambiguité aux méchants.

### **Maleficent : L'humanisation radicale de l'antagoniste**

Un exemple paradigmique est *Maleficent* (2014), une réinterprétation du personnage de Maleficent dans *La Belle au bois dormant* (1959). Dans la version classique, Maleficent est une sorcière maléfique, un symbole du mal absolu, sans justifications ou motivations complexes, dont le destin est d'être vaincue par la princesse Aurore et son sauveur. En revanche, dans *Maleficent* (2014), le personnage acquiert une histoire profonde et humanisante : ses motivations sont expliquées et ses actions ressemblent davantage à des réactions à des trahisons et à des souffrances personnelles. Le personnage de Maleficent devient donc un anti-héros, une figure ambivalente qui, bien qu'elle commette des actes considérés comme malveillants, est aussi la victime d'un système qui l'a exclue, blessée ou trompée. La re-signification implique une double prise de rôle : le personnage assume simultanément les fonctions d'anti-héros et de héros, brisant la polarisation simpliste « bien contre mal » caractéristique des contes de fées traditionnels. En outre, au lieu d'être détruite, Maleficent traverse un arc narratif de transformation et de rédemption, qui souligne la capacité des personnages à évoluer et à remettre en question les stéréotypes narratifs. Cette complexité morale reflète le changement de paradigme dans la manière dont les histoires destinées au grand public (mais surtout aux enfants et aux jeunes) traitent de l'identité et de l'éthique, montrant que dans les productions cinématographiques d'aujourd'hui, personne n'est exclusivement bon ou mauvais. En même temps, la re-signification des rôles négatifs n'a pas seulement signifié la complexification d'un seul personnage, mais plutôt une mutation de la structure antagoniste. Dans le cas de Maleficent, l'ancienne méchante est partiellement remplacée par une figure masculine, à savoir le prince Stefan, qui reprend le rôle de l'antagoniste. Stefan est toutefois représenté de manière (plus) superficielle, sans motivation claire et convaincante, à l'instar des anciens « méchants classiques ». Ce changement marque un transfert de la « méchanceté » de la femme vers l'homme, mais pas dans le sens d'un approfondissement similaire, mais plutôt comme une mutation de la structure narrative traditionnelle. Nous observons que cette

dynamique reflète, d'une part, les changements culturels et sociaux liés au genre et, d'autre part, une négociation des rôles narratifs coordonnée par les attentes des publics contemporains.

Cette métamorphose s'opère à travers une double stratégie narrative. Tout d'abord, le scénario lui fournit un arrière-plan traumatisant qui légitime ses actions initialement répréhensibles, à savoir que la mutilation des ailes de Stefan évoque une agression à connotation sexuelle et transforme la malédiction jetée sur la fille de l'agresseur en une réaction de rage et de désespoir, plutôt qu'en l'expression d'un mal gratuit. Dans ce contexte, il y a un transfert de sympathie de l'enfant innocente vers Maleficent elle-même. En observant ces réinterprétations de personnages « classiques », les spectateurs sont invités à réévaluer l'étiquette de « méchant » appliquée au personnage. Deuxièmement, le symbolisme visuel devient un instrument essentiel de réhabilitation morale : la magie initialement « verte et empoisonnée » s'éclaire progressivement, signe d'une purification morale qui culmine avec le baiser salvateur sur le front d'Aurore. Si, au début du film, nous avons des tons froids et sombres, qui pourraient être associés à l'isolement et à la colère, les chromatiques changent progressivement vers des tons plus chauds à mesure qu'Aurora se rapproche, suggérant, d'un point de vue visuel, un processus de reconnexion de l'anti-héros avec sa propre humanité. La transformation esthétique du personnage, qui abandonne progressivement l'image rigide et menaçante de la « sorcière classique », montre l'émergence d'une identité féminine et la capacité du « méchant » à aimer et à guérir. L'acte par lequel une mère adoptive (et pas un prince) parvient à briser la malédiction renverse les tropes traditionnels des contes de fées, qui mettent l'accent sur un discours narratif sur la maternité en tant que pouvoir de transformation. De plus, Maleficent est transformé, dans cette adaptation, en un personnage psychologiquement polymorphe : « innocent, coupable, fort, vulnérable, etc. ». Et cette ambivalence correspond au paradigme postmoderne du héros-antihéros, pour qui la catégorisation morale rigide cède la place à un multiperspectivisme qui priviliege l'empathie. Ce n'est pas un hasard si la restitution des ailes d'Aurore marque le point culminant de sa transformation, c'est-à-dire sa réintégration corporelle qui symbolise la guérison de l'âme et la récupération de l'identité de la fée, une identité qui précède sa diabolisation culturelle.

### **La Bête et la dynamique de la souffrance**

La Bête, telle qu'elle est présentée dans l'imaginaire Disney dans le film (d'animation) *La Belle et la Bête* (1991 et 2017), serait un personnage cible pour l'analyse des transformations identitaires, car son conflit intérieur reflète le paradigme jungien de l'« Ombre », dans lequel le traumatisme et la répression sont matérialisés visuellement et narrativement à travers sa forme monstrueuse. La malédiction qui le transforme d'un prince en une créature repoussante est dépeinte comme un mécanisme narratif de traumatisme qui fige l'(anti-)héros dans une identité fracturée qui, d'une part, est le corps monstrueux signifiant la punition de son égoïsme et, d'autre part, une psyché blessée incapable d'accepter sa vulnérabilité. Cette déduplication le place dans la typologie du héros avec un « défaut » structurel, tel que défini par Subbotina

(2021), un protagoniste marqué par un « problème interne » qui entrave le progrès et génère un conflit constant entre l'apparence et l'essence. Ainsi, son langage discursif, initialement dominé par des stratégies de distanciation (Kotova 2015), trahit une tension permanente entre le « désir de garder le contrôle » et le besoin inarticulé de proximité, signe que son traumatisme devient visible non seulement au niveau physique mais aussi au niveau du comportement discursif, où il se réfugie dans un pessimisme ostentatoire.

La transformation physique de la Bête est un symbole de la métamorphose de l'identité, et la libération de la malédiction coïncide avec le dépassement des limites du moi, représentant l'étape de « L'épreuve », lorsque le héros « semble mourir et renaître ». Cette métamorphose physique fonctionne comme une métaphore du passage d'un stade existentiel défini par l'« avoir », où l'identité se construit par la possession et la domination (Gorelova et al. 2022), à l'« être », où l'identité devient un exercice d'intégration de ses propres contradictions.

La dimension réparatrice de la relation entre la Bête et Belle fournit le cadre nécessaire pour témoigner de la transformation de l'anti-héros en héros. Le contact avec Belle oblige la Bête à abandonner ses stratégies d'évitement et à affronter ses vulnérabilités, ce qui la transpose dans une étape narrative de « rencontre avec le mentor » et d'« épreuves » dans laquelle chaque interaction devient une étape vers la réconciliation avec elle-même (et les autres). Sa transformation (par l'amour) fonctionne donc comme une valeur éthique, mais aussi comme une force régénératrice. Cette force reconfigure les structures identitaires du héros car Belle révèle à la Bête la possibilité de l'empathie et de la responsabilité, valeurs qui permettent de revenir à la forme humaine. Il est important de noter ici que, d'un point de vue narratologique, l'amour n'est pas la récompense, mais l'instrument même par lequel la transformation psychologique du héros est activée. L'autonomisation identitaire par l'amour de Belle dépasse la sphère individuelle et acquiert une signification au niveau de l'ordre symbolique, ce qui, dans le paradigme du monomythe, signifie la réconciliation avec la figure féminine et marque la « réunification du héros ». La Bête est un exemple d'« anti-héros » qui, confronté à sa propre destructivité et à son manque d'empathie, parvient à transgresser ses limites initiales et à intégrer des valeurs constructives dans son identité, revenant dans l'ordre social en tant que héros réhabilité (Tereshchuk 2023 : 124).

### **Flynn Rider : L'évolution du trickster et le rétablissement de l'identité personnelle**

L'épreuve majeure, désignée comme l'étape de la transformation du héros, est réalisée dans l'histoire de Flynn Rider (*Tangled* 2010) par son acte d'abnégation lorsque, conscient des conséquences irréversibles, il coupe les cheveux de Raiponce pour la libérer de Mère Gothel, même si l'acte lui-même entraînera la mort. Par ce choix extrême, Flynn abandonne définitivement son ancienne identité de voleur intéressé, qui était la manifestation de son « ombre » et de son « avoir », pour embrasser l'amour désintéressé associé à l'« être ». À ce moment critique, sa collision avec ses propres défauts internes et son antagoniste externe révèle de profonds dilemmes moraux, et sa victoire

implique de surmonter une rupture intérieure qui a marqué sa faille déterminante. La récompense de Flynn, malgré la mort symbolique qu'il subit, est le véritable trésor, l'amour de Raiponce, et la prise de conscience que l'amour véritable transcende toute accumulation matérielle.

La nature ambiguë de Flynn Rider, initialement présenté comme un trickster moderne, est façonnée par une série de traits qui le définissent comme un personnage voleur, narcissique et opportuniste avec une sophistication particulière dans la poursuite de ses propres intérêts. Dans les premiers moments du récit, Flynn utilise son intelligence et son charme pour manipuler, et ses relations avec les autres se caractérisent par un calcul minutieux des bénéfices. L'(anti-)héros refuse toute forme d'engagement moral. Ce positionnement le place dans un archétype reconnaissable, celui du trickster qui défie les conventions sociales, mais qui, contrairement aux tricksters classiques des mythologies, est contraint par la logique narrative de Disney d'évoluer au-delà de la fonction déstabilisatrice qu'il incarne au départ. La transformation de ce trickster est graduelle, étroitement liée au développement de sa relation affective avec Raiponce, une relation qui suspend progressivement ses stratégies égoïstes et l'expose à des dilemmes moraux majeurs. C'est dans l'espace partagé de l'aventure que Flynn découvre la vulnérabilité, l'empathie et la capacité de donner, construisant progressivement un chemin de développement personnel.

Un aspect révélateur de la transformation identitaire de Flynn Rider est sa décision d'abandonner son faux nom et de reprendre son vrai nom, Eugene Fitzherbert. Le choix d'utiliser initialement un nom fictif (Flynn Rider) ne peut être considéré comme un détail narratif aléatoire, mais plutôt comme une stratégie d'« autoprotection » et d'auto-illusion, typique d'un personnage qui tente de dissimuler ses vulnérabilités et de se construire une image idéalisée inspirée par les récits d'aventure. Flynn assume un « masque » d'identité qui exprime un idéal romantique de liberté et de rébellion, mais qui lui permet en même temps d'éviter d'affronter ses propres blessures et ses peurs liées à l'abandon et à la privation de l'enfance. Cependant, au cours de sa relation avec Raiponce, les fissures de cette construction narcissique deviennent visibles, car il commence progressivement à révéler son passé et son véritable nom. Le retour à son identité d'origine est un moment de son évolution qui marque le processus d'acceptation de soi et l'abandon du rôle de pur trickster pour embrasser une manière d'être fondée sur la sincérité et la responsabilité. Ce changement onomastique symbolise la libération d'une fausse identité fondée sur la méfiance et le désir de fuir le passé. En même temps, il légitime la transformation du personnage en un véritable héros, capable de construire des relations fondées sur la vérité et de jouer un rôle actif dans sa propre vie. La transformation du héros, d'un personnage imparfait en une authentique figure héroïque, révèle l'essence de son voyage en tant que processus d'« amélioration de soi » et de maturation, un processus qui constitue un arc narratif complet et convaincant, spécifique à l'imaginaire contemporain de Disney.

## En guise de conclusion

L'analyse des transformations identitaires dans l'imaginaire de Disney révèle une approche de plus en plus articulée de complexification narrative et de réévaluation des archétypes établis, dans le contexte où l'entreprise est forcée de répondre aux sensibilités des publics contemporains. Les personnages de Maleficent, de la Bête et de Flynn Rider illustrent de manière paradigmique cette dynamique. Ils façonnent le processus de resémantisation qui remet en question les frontières traditionnelles de l'(anti-)héroïsme et de l'identité.

En dépit de ces transformations narratives qui semblent indiquer une rupture nette avec les stéréotypes traditionnels, Disney opère dans un contexte commercial global, où la figure du « héros » reste un « palimpseste sémiotique » actif, alimenté par une industrie dérivée. Souvent critiquée pour renforcer la féminité passive et les injonctions sociales, cette figure continue de jouer un rôle central dans l'imaginaire Disney, tout en offrant un terrain fertile à la réinterprétation. En conclusion, les cas des personnages évoqués ci-dessus démontrent que Disney n'abandonne pas complètement les archétypes fondateurs, mais les réécrit stratégiquement. En effet, l'entreprise propose une évolution qui remet explicitement en question les stéréotypes, mais qui se les réapproprie également de manière calculée. Une telle approche permet à l'entreprise de rester pertinente dans une société en mutation tout en préservant son empreinte culturelle et son potentiel commercial. Disney articule ainsi un conte de fées moderne comme espace de négociation de l'identité et comme miroir des dilemmes éthiques contemporains.

## BIBLIOGRAPHIE

- Borbély 2001 : řtefan Borbély, *De la Herakles la Eulenspiegel. Eroicul* [D'Héraclès à Eulenspiegel. Le Héroïque], Cluj-Napoca, Éditions Dacia.
- Braga 2021 : Corin Braga (coord.), *Concepțe și metode în cercetarea imaginariului. Invitații Phantasma* [Concepts et méthodes dans la recherche de l'imaginaire. Les invités de Phantasma], Iași, Éditions Polirom.
- Burke 2008 : Liam Burke, *Superhero Movies*, Harpenden, Pocket Essentials.
- Campbell 2014 : Joseph Campbell, *Eroul cu o mie de chipuri* [Le héros aux mille et un visages], traduit de l'anglais par Mihai Manescu et Gabriela Deniz, Bucarest, Éditions Herald.
- Cashdan 2009 : Sheldon Cashdan, *Vrăjitoarea trebuie să moară. Psihologia basmului* [La sorcière doit mourir. Psychologie du conte de fées], traduit de l'anglais par Alice Popescu, Bucarest, Éditions Trei.
- Gavriluță 2022 : Nicu Gavriluță, *De ce ne plac supereroii ?* [Pourquoi aimons-nous les superhéros ?], Iași, Éditions Polirom.
- Kotova 2015 : I. A. Kotova, *Стратегія маніпулювання у комунікативній поведінці антигероя в американському кінодискурсі* [Stratégie de manipulation dans le comportement communicatif de l'antihéros dans le discours cinématographique américain], dans *Вісник ХНУ ім. В.Н. Каразіна. Іноземна філологія*, n° 81.
- Propp 1970 : Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, traduit du russe par Marguerite Derrida et Tzvetan Todorov, préface de Tzvetan Todorov, Paris, Éditions du Seuil.

### **Sources en ligne :**

- Barel & Breda 2020 : Sophie Barel, Hélène Breda, « Princesses (contre) féministes : rejets, mutations et réappropriations d'une figure culturelle archétypique à l'ère des féminismes en ligne », dans *Reproductions et subversions du genre dans les médias*,

- vol. 33, n° 1, disponible en ligne : <https://doi.org/10.7202/1071247ar> (consulté le 01 juin 2025).
- Disney+ : Disney+, disponible en ligne : <https://www.disneyplus.com> (consulté le 23 avril 2025).
- Gingras-Gagné 2017 : Marion Gingras-Gagné, « Subversion et éloge de la méchante dans « Maleficent » : la femme forte et puissante comme nouvelle héroïne du conte de Disney », *Pop-en-stock*, 04/09/2017, disponible en ligne : [https://archive.nt2.uqam.ca/popenstock\\_2/dossier/article/subversion-et-%C3%A9loge-de-la-m%C3%A9chante-dans-%C2%ABmaleficent%C2%BB-la-femme-forte-et-puissante.html?utm](https://archive.nt2.uqam.ca/popenstock_2/dossier/article/subversion-et-%C3%A9loge-de-la-m%C3%A9chante-dans-%C2%ABmaleficent%C2%BB-la-femme-forte-et-puissante.html?utm) (consulté le 28 mai 2025).
- Gorelova et al. 2022 : T. A. Gorelova et al., « Динамика системы «Герой — Антигерой» в истории культуры » [Dynamique du système « Héros – Antihéros » dans l'histoire de la culture], disponible en ligne : <https://www.researchgate.net/publication/364540690> (consulté le 28 juin 2025).
- Hundertmark 2021 : Svea Hundertmark, « Both Hero and Villain – Rewriting the Tale, Revising the Villain, and Retelling Gender in Disney's Maleficent (2014) », disponible en ligne : <https://www.researchgate.net/publication/353767921> 'Both Hero and Villain' – Rewriting the Tale Revising the Villain and Retelling Gender in Disney's Maleficent 2014 (consulté le 28 mai 2025).
- Khalid 2015 : Mubeen Khalid, « A Feminist Study of Tangled », dans *European Academic Research*, vol. III, n° 2, mai, Lahore College for Women University, disponible en ligne : <https://euacademic.org/UploadArticle/1642.pdf> (consulté le 28 juin 2025).
- Lallement 2003 : Michel Lallement, « Héros et anti-héros ? Intérêts de connaissance et nouvelles rationalisations institutionnelles », dans *Revue européenne des sciences sociales*, disponible en ligne : <https://journals.openedition.org/ress/509> (consulté le 01 juin 2025).
- Okoroafor 2023 : Chinyere Okoroafor, *Illuminating the Dark Side of Fairy Tales. The Relevance of Horror Fairy Tales in Contemporary Society*, Brunel University, disponible en ligne : <https://bura.brunel.ac.uk/bitstream/2438/29167/1/FulltextThesis.pdf> (consulté le 28 juin 2025).
- Rampnoux s.d. : Olivier Rampnoux, *Le personnage de marque : catalyseur de la stratégie marketing dans les univers de consommation enfantine*, disponible en ligne : <https://www.researchgate.net/publication/260516976> Le personnage de marque catalyseur de la stratégie marketing dans les univers de consommation enfantine (consulté le 25 juin 2025).
- Subbotina 2021 : M. V. Subbotina, « Негероические герои: два подхода к анализу медийных образов » [Les héros non héroïques : deux approches pour analyser les figures médiatiques], dans *RUDN Journal of Sociology*, vol. 21, n° 3, pp. 623–633, disponible en ligne : [https://journals.rudn.ru/sociology/article/view/27425/19783/ru\\_RU](https://journals.rudn.ru/sociology/article/view/27425/19783/ru_RU) (consulté le 25 juin 2025).
- Taskaeva & Pitina 2021 : A. V. Taskaeva, S. A. Pitina, *Трансформация образа героя в медицинском дискурсе* [Transformation de l'image du héros dans le discours médiatique], disponible en ligne : <https://cyberleninka.ru/article/n/transformatsiya-obraza-geroya-v-mediynom-diskurse> (consulté le 28 juin 2025).
- Tereshchuk s.d. : A. A. Tereshchuk, *Языковые средства создания образа антигероя в произведении В. Аигуласа де Иско « Тигр Маэстразго »* [Les moyens linguistiques de créer le personnage d'un antihéros dans l'œuvre de V. Aigualsa de Isco « Le Tigre de Maestrazgo »], disponible en ligne : <https://cyberleninka.ru/article/n/yazykovye-sredstva-sozdanija-obraza-antigeroya-v-proizvedenii-v-aygualsa-de-isko-tigr-maestrazgo> (consulté le 25 juin 2025).
- Timoshenko 2024 : Aliona Timoshenko, « Образ героя в сучасному українському кінематографі: моральні та соціокультурні колізії творення », dans *Études culturelles ukrainiennes*, n° 1(14), disponible en ligne : [https://doi.org/10.17721/UCS.2024.1\(14\).02](https://doi.org/10.17721/UCS.2024.1(14).02) (consulté le 28 iunie 2025).
- Vogler Blog 2023 : Chris Vogler, *The Writer's Journey Blog*, disponible en ligne : <https://chrisvogler.wordpress.com> (consulté le 26 juin 2025).