

Différentes adaptations d'un conte de fées, du XVIIIe siècle à nos jours

L'exemple de *La Belle et la Bête*

Mémoire réalisé par
Adèle Fosséprez

Promoteur(s)
Vincent Engel

Année académique 2016-2017
MA2ROM, finalité approfondie

Remerciements

Je tiens tout d'abord à présenter mes plus sincères remerciements à mon promoteur, Monsieur Engel, pour sa disponibilité et ses remarques constructives tout au long de la rédaction de ce mémoire.

J'adresse également un énorme remerciement à Nicolas, pour nos soirées passées à regarder le dessin animé Disney, et qui n'a eu de cesse de me motiver et de me donner de nouvelles idées à exploiter au cours de ce travail.

Je remercie ensuite Marie et Fanny, mes sœurs, sans qui je n'aurais jamais développé un tel engouement pour *La Belle et la Bête* et dont les petits mots d'encouragement ont bercé mon année.

Je tiens également à remercier Michel, mon papa, qui s'est porté volontaire pour la relecture de ce mémoire et qui m'a également aidée à lui trouver un titre.

J'adresse toute ma gratitude à mes amis pour leur enthousiasme face à mon sujet de mémoire et à toutes les personnes qui, de près ou de loin, ont contribué à sa réalisation.

Enfin, je remercie profondément ma maman, qui sera toujours là pour m'aider et me guider. Ce mémoire lui est dédié.

Table des matières

Introduction

1. Cinéma, cinéma d'animation et adaptation cinématographique
 - 1.1. À l'origine : le cinéma d'animation
 - 1.2. L'histoire du cinéma : du cinématographe au film numérique
 - 1.3. L'adaptation cinématographique : éléments théoriques
2. Le conte de fées
 - 2.1. Définition
 - 2.2. Origine, diffusion et adaptation
 - 2.3. À l'origine de *La Belle et la Bête* : le mythe de *Psyché et Cupidon*
3. 1740 : *La Belle et la Bête* de Gabrielle de Villeneuve – Première version moderne en français
 - 3.1. Éléments biographiques et genèse de l'œuvre
 - 3.2. Caractéristiques du conte
 - 3.2.1. La Belle
 - 3.2.2. La Bête
4. 1757 : le conte abrégé de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont
 - 4.1. Éléments biographiques
 - 4.2. Parution de l'œuvre : contexte et réception
 - 4.3. Une version *populaire* ?
5. 1946 : l'adaptation cinématographique de Jean Cocteau – Le conte porté au cinéma
 - 5.1. Un bond dans le temps
 - 5.2. Éléments biographiques et panorama du cinéma d'après-guerre
 - 5.2.1. Biographie de Jean Cocteau
 - 5.2.2. Le cinéma pendant et après la Seconde Guerre Mondiale
 - 5.3. *Le Silence de la mer* de Vercors : *La Belle et la Bête* comme métaphore d'une union impossible
 - 5.4. *La Belle et la Bête* de Jean Cocteau
 - 5.4.1. Réécriture vs adaptation cinématographique
 - 5.4.2. Le projet de Cocteau : retour sur la réalisation d'une œuvre poétique
 - 5.4.2.1. La Bête matérialisée
 - 5.4.3. Une métaphore de la Seconde Guerre Mondiale ?

6. 1979 : les nouvelles d'Angela Carter – Une version féministe ?
 - 6.1.Éléments biographiques
 - 6.2.Son œuvre : caractéristiques générales
 - 6.2.1. *La Compagnie des loups* : un recueil qui bouleverse les codes
 - 6.3.Angela Carter et le féminisme
 - 6.4.Analyse des nouvelles *Mr Lyon fait sa cour* et *La jeune épouse du tigre*
 - 6.4.1. Une héroïne nouvelle
 - 6.4.2. Les rapports de force inversés
 - 6.4.3. Un lion et un tigre pour incarner la Bête
 - 6.4.4. Ancrage spatial
7. 1991 : le dessin animé de Walt Disney – Une version édulcorée ?
 - 7.1.Éléments biographiques
 - 7.1.1. *Mickey Mouse* et les premiers longs-métrages
 - 7.1.2. Pendant et après la Seconde Guerre Mondiale
 - 7.1.3. L'empire Disney après la mort de son créateur
 - 7.2.Analyse de l'œuvre
 - 7.2.1. Un dessin animé à visée pédagogique ?
 - 7.2.2. Les éléments nouveaux : une héroïne atypique
 - 7.2.2.1.Des personnages masculins et féminins stéréotypes
 - 7.2.2.2.La Bête : la malédiction, son apparence, son caractère
 - 7.2.2.3.Le château et les couleurs
 - 7.2.2.4.Fantastique et érotisme
8. 2014 : le film de Christophe Gans – La véritable adaptation du conte de Villeneuve ?
 - 8.1.Éléments biographiques
 - 8.2.Genèse de l'œuvre
 - 8.3.Une œuvre hommage ?
 - 8.3.1. Analyse du film : l'histoire et les personnages
 - 8.3.1.1.Une métaphore de la société ?
 - 8.4.Les effets spéciaux : quand l'animation rejoint le réel
9. 2017 : La Belle et la Bête de Bill Condon – Du dessin animé à la prise de vue réelle
 - 9.1.Une nouvelle œuvre des studios Disney
 - 9.1.1. Du personnage animé à l'acteur
 - 9.1.2. De l'intrigue aux chansons
 - 9.2.Changements notables

9.2.1. Homosexualité et polémique

9.2.2. Un hommage à Madame de Villeneuve

9.3. Une reproduction à l'identique

Conclusion

Introduction

Depuis des siècles, l'histoire de *La Belle et la Bête* est connue de tous. C'est l'écrivain italien Straparola¹ qui en est à l'origine, mais la première version française moderne est due à Gabrielle-Suzanne de Villeneuve² et a fait l'objet de nombreuses adaptations notamment à l'opéra, au théâtre ou au cinéma.

Alors que ces nombreuses versions ont toutes la même origine, elles sont très différentes les unes des autres, car l'histoire originale est façonnée dans le but de correspondre à une société en perpétuelle évolution. L'objectif est alors de comprendre comment les écrivains et réalisateurs³ ayant repris ce conte universel parviennent à le modeler de sorte qu'il corresponde à la société dans laquelle ils évoluent et surtout aux attentes de leur public. Le pourquoi de ces adaptations sera également abordé : un hommage à la version originale ? Une manière d'affirmer sa modernité ? La revendication d'une prise de position ?

Ces questions seront abordées à propos de six adaptations : celle de Madame Leprince de Beaumont⁴, en 1757, qui a permis de populariser l'œuvre ; le film de Jean Cocteau⁵, réalisé au sortir de la Seconde Guerre Mondiale ; les nouvelles d'Angela Carter⁶, *M. Lyon fait sa cour* et *La jeune épouse du tigre*, qui bouleversent les codes du conte de fées, le film d'animation de Walt Disney⁷, avant tout dédié au jeune public, l'adaptation cinématographique de Christophe Gans⁸, qui se présente comme un hommage au conte français original et le film de Bill Condon, sorti il y a quelques mois seulement.

Avant de procéder à l'analyse des œuvres à proprement parler, un chapitre théorique est indispensable pour mettre en lumière l'entreprise d'adaptation, particulièrement au cinéma. Des auteurs tels que Francis Vanoye et Renaud Dumont ont recensé les ressemblances et différences entre une œuvre originale et son adaptation, afin de décrire ce procédé complexe. Les notions de transpositions, de fidélité et de code seront dès lors abordées, après une brève histoire de la naissance du cinéma et du film d'animation. Une définition du conte de fées sera également proposée.

¹ STRAPAROLA, F., *Les Nuits facétieuses*, José Corti Edition, 1999.

² VILLENEUVE, G-S (de), *La Belle et la Bête*, Folio, 2010.

³ Nous ne nous intéresserons qu'à des adaptations littéraires et cinématographiques.

⁴ LEPRINCE DE BEAUMONT, J-M., *La Belle et la Bête*, Larousse, 2011.

⁵ « La Belle et la Bête », réalisé par Jean Cocteau, 1946.

⁶ CARTER, A., *La compagnie des loups et autres nouvelles*, traduit de l'anglais par Jacqueline Huet, Editions du Seuil, 1985.

⁷ « La Belle et la Bête », réalisé par Walt Disney, 1991.

⁸ « La Belle et la Bête », réalisé par Christophe Gans, 2014.

Comme dit précédemment, Gabrielle de Villeneuve est à l'origine de la première version moderne française du conte. La genèse de cette œuvre et son contexte d'émergence seront étudiés, avant d'entamer l'analyse des six adaptations, de manière chronologique. Ainsi, l'intérêt sera d'abord porté sur le conte abrégé de Madame Leprince de Beaumont ; l'objectif étant de comprendre pourquoi une telle diminution a été opérée : pour une plus large diffusion de l'histoire ? Pour correspondre au public de l'époque ? Pour rendre le conte plus accessible aux enfants ?

En 1946, *La Belle et la Bête* de Jean Cocteau voit le jour alors que le cinéma est encore un art jeune. Au sortir de la guerre, l'apparente opposition entre l'héroïne et le monstre peut-elle être une métaphore du conflit qui opposa la France à l'Allemagne ? Dans cette optique, la réception de l'œuvre devra être étudiée ainsi que les moyens (matériels, techniques) dont disposait le cinéaste dans ce contexte si particulier.

Près de vingt ans plus tard, Angela Carter, romancière anglaise, propose un recueil de nouvelles librement adaptées des plus célèbres contes de fées. Deux d'entre elles sont des réécritures de *La Belle et la Bête*. La trame de base est relativement respectée, cependant les aspects sexuels et fantasmatiques sont davantage exploités. L'auteur étant connue pour ses revendications féministes, le but de ce chapitre sera de montrer comment elle est parvenue à conférer aux personnages ce caractère érotique et plus affirmé, et comment elle a bouleversé les codes du genre.

Le dessin animé de Walt Disney est certainement l'adaptation la plus célèbre du conte (premier film d'animation nommé pour l'Oscar du Meilleur Film). Les studios de production l'ont bien sûr façonné de sorte qu'il corresponde à leur ligne directrice (nouveaux personnages, intégration de chansons, etc.) et l'univers parfois obscur de l'histoire originale se trouve édulcoré afin de séduire le jeune public, tout en préservant l'intention moralisatrice du conte. La dimension érotique est évidemment écartée, et ces procédés d'adaptation seront commentés. Le film de Christophe Gans sort sur les écrans en 2014. Bien qu'elle soit la plus récente, cette adaptation serait également la plus fidèle au conte original, le réalisateur affirmant qu'il a souhaité rendre hommage au récit de Villeneuve, mais également au film de Cocteau. Ce chapitre mettra donc l'accent sur les principales différences et ressemblances entre les œuvres, car il faut noter que malgré ses propos, Gans renonce à une grande partie de l'histoire (la seconde moitié du conte de Villeneuve n'est pas abordée).

L'ultime œuvre étudiée⁹, sortie en mars 2017 en Belgique, se présente comme une adaptation du dessin animé des studios Disney, elle a donc un statut tout à fait particulier. Malgré cette présumée fidélité, sont dispersées dans le film certaines références à d'autres versions de *La Belle et la Bête*. Par ailleurs, une volonté très nette de se moderniser donne lieu à de nouveaux éléments importants qui ont parfois mené à la polémique (comme l'homosexualité d'un personnage).

C'est selon ces ensembles de critères et de questionnements que seront abordées les adaptations, en veillant à fournir un contexte global qui permette de situer l'auteur (ou le réalisateur) dans la société à laquelle il appartient, et de mettre l'accent sur le statut de la littérature et du cinéma à l'époque. Les œuvres seront également étudiées selon une approche comparative visant à relever les principales ressemblances et divergences qui font le caractère uniquement de chacune d'entre elles.

⁹ « La Belle et la Bête », réalisé par Bill Condon, 2017.

1. Cinéma, cinéma d'animation et adaptation cinématographique

1.1. À l'origine : le cinéma d'animation

Le film d'animation naît avant le cinéma en tant que tel, au XIX^e siècle. Il résulte d'un phénomène appelé *persistance rétinienne*¹⁰ : c'est le fait, pour l'œil, de conserver une image en mémoire tout en superposant une nouvelle image, créant ainsi une illusion de mouvement, comme l'explique l'A.F.F.E (Association du festival du film pour l'enfance)¹¹. Elle ajoute que le cinéma d'animation repose sur le principe d'image par image, c'est-à-dire qu'il faut en moyenne 24 images pour créer une seconde de film qui soit relativement fluide. Bien sûr, elles sont légèrement différentes les unes des autres, ce qui permet de garantir l'effet de mouvement. Bien avant le XIX^e siècle de nombreux moyens étaient sollicités pour projeter des images, car l'animation a toujours fasciné les hommes. Ainsi, l'A.F.F.E. explique que des gobelets étaient utilisés, il y a 5000 ans, pour produire des animations, à l'instar des marionnettes¹² ou des lanternes. Dès 1800, des objets plus perfectionnés apparaissent et embellissent la culture de l'animation : le folioscope¹³, inventé par Pierre-Hubert Desvignes, le thaumatrope¹⁴, que l'on doit à l'astronome John Hershel, ou encore le praxinoscope¹⁵, créé par le français Émile Reynaud. Ce dernier améliorera son invention de manière à créer le théâtre optique, en 1889. Selon la définition de Thierry Delamotte, c'est un dispositif « qui permet de projeter à une assemblée, sur un écran, une animation de longueur et de durée variables à l'intérieur d'un décor fixe, via deux lanternes magiques »¹⁶. C'est alors qu'a lieu la première projection d'un dessin animé, au Musée Grévin, le 28 octobre 1892.

Grâce à son théâtre optique, Émile Reynaud est vu comme le précurseur du dessin animé. On lui doit notamment *Pauvre Pierrot* et *Autour d'une cabine*, « premiers dessins animés de l'histoire du 7^e art et seuls rescapés de l'œuvre développée par Émile Reynaud avant l'invention

¹⁰ Phénomène observé dès le XVI^e siècle.

¹¹ A.F.F.E., *Qu'est-ce que le cinéma d'animation ?*, n.d., en ligne. <http://www.manegedereims.com/media/reims/20-histoire_cin_ma_animation.pdf>

¹² Elles sont utilisées pour réaliser le « théâtre d'ombre », qui est la forme la plus proche du film d'animation.

¹³ Livret représentant le plus souvent un personnage en action, qu'il faut feuilleter rapidement en partant de la fin pour percevoir l'illusion de mouvement.

¹⁴ Disque aux faces différentes qui semblent se confondre lorsqu'on le tourne, grâce à des ficelles (sont généralement représentés un oiseau et une cage).

¹⁵ Douze miroirs montés en prismes sur lesquels va se refléter une image, qui apparaît alors au centre de l'objet.

¹⁶ DELAMOTTE, T., *Histoire des arts – Le cinéma d'animation*, CDP culture humaniste, mars 2012.

du cinématographe »¹⁷. Cependant, c'est un autre français qui est considéré comme le premier réalisateur : Émile Cohl. Grâce à *Fantasmagories*, il crée le premier dessin animé cinématographique sur pellicule, en 1908. Dans les années qui suivent, le film d'animation se développe également au Canada et aux États-Unis, avec Winsor McKay ou Charley Bowers, mais surtout Walt Disney.

C'est en 1923 que Walter Elias Disney fonde la célèbre *Walt Disney Company*. Dix ans plus tard, après la création de son personnage emblématique Mickey Mouse, il envisage de réaliser son premier long métrage d'animation, *Blanche-Neige et les Sept nains*, mais doit essuyer de nombreuses critiques et faire face à des problèmes d'argent. Il est donc amené à présenter un court extrait du film pour pouvoir recueillir les fonds nécessaires à sa poursuite ; la *Bank of America* accepte de lui fournir l'argent, et le film devient le plus rentable de l'année 1937. S'ensuit alors une longue série de films d'animations, plus ou moins couronnés de succès, jusqu'à la mort du réalisateur, en 1966¹⁸. Aujourd'hui couplée aux studios Pixar, la *Walt Disney Company* est considérée comme une véritable machine à succès.

1.2.L'histoire du cinéma : du cinématographe au film numérique.

Malgré son évident succès, le cinéma d'animation est à l'époque peu perfectionné : la fluidité des films laisse à désirer, ce qui explique pourquoi les dessins animés sont de très courte durée. C'est l'invention des Frères Lumière qui permet d'améliorer la fluidité des séquences diffusées, et ainsi d'accroître le développement du 7^e art.

Le terme *cinématographe* vient du grec *kinêma*, *kinêmatos* qui signifie *mouvement*, et *graphein* qui signifie *écrire* ; cette étymologie le lie donc d'emblée à l'activité d'écriture. C'est la projection publique des Frères Lumière, en décembre 1895 à Paris, qui est désignée comme acte de naissance du 7^e art, bien qu'il n'ait pas une date de création particulière. Est donc développée la première caméra industrielle permettant une projection sans interruption, comme l'explique Laurie Durrenmath¹⁹. Le procédé est simple : le cinématographe capture les images et permet de les projeter. Ce dispositif va supplanter les autres appareils utilisés jusqu'alors. Les Frères Lumière refusant de vendre leur invention, une course à la meilleure contrefaçon a rapidement démarré, faisant progressivement du cinéma un art populaire.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Le dernier film produit par Disney lui-même est *Le livre de la jungle* (2016).

¹⁹ DURRENMATH, L., *L'adaptation d'un conte de fées littéraire au cinéma : l'exemple de La Belle et la Bête de Walt Disney*, mémoire de recherche, Université de Lyon, 2011.

L'*Encyclopédie Universalis* indique que « le nouvel art puisera abondamment dans le trésor dramatique aussi bien théâtral que romanesque, du XIXe siècle finissant »²⁰ et empruntera à ces domaines le caractère universel visant à répondre aux attentes de la société industrielle grandissant. Même si les Frères Lumière ont grandement contribué au développement du cinéma, les séquences qu'ils présentaient n'étaient pas des films à proprement parler. En effet, il s'agissait plutôt d'images capturées de la vie quotidienne. Ils ont par exemple créé *la Sortie de l'usine Lumière à Lyon*, qui représente des ouvriers quittant leur lieu de travail.

Le premier homme à avoir véritablement *fait du cinéma* est Georges Méliès. Après avoir tenté – en vain – d'acquérir le cinématographe des Frères Lumière²¹, il se rend à Londres et achète un animatographe, un appareil de prise de vue semblable à l'invention des Frères Lumière. Il commence à filmer son quotidien, et demande notamment à ses amis de jouer des scènes comiques qu'il imagine. Fasciné par le monde des magiciens, Méliès met rapidement en place toutes sortes de trucages, basés sur les illusions d'optique. Jusqu'en 1912, il réalise des centaines de films de tous genres (fantastiques, poétiques ou humoristiques) comme, entre autres, *Le voyage dans la Lune*, le premier film de science-fiction et son plus grand succès.

À la même époque, des salles sonorisées voient le jour à Paris, alors que le cinéma était muet. Bande sonore et image sont donc associées, et la production de masse apparaît avec les Frères Pathé ou encore Léon Gaumont. Le premier film parlant est *Le chanteur de jazz*²², projeté par les Frères Warner, qui sont à l'origine de l'immense société de production Warner Bros. Très vite, les États-Unis (particulièrement Los Angeles) deviennent les maîtres en matière de cinéma parlant, même si la France compte, en 1929, une vingtaine de salles sonorisées. Le début du XXe siècle, quant à lui, voit naître quelques peintures du 7^e art comme Jean Gabin, Marcel Pagnol ou Sacha Guitry.

Lors de la Seconde Guerre Mondiale, certains réalisateurs s'attaquent directement à Adolf Hitler dans leurs films. C'est le cas de Charlie Chaplin, dans *Le Dictateur* (1940) ou d'Ernst Lubitsch avec *To be or not to be* (1942). Le 7^e art n'est donc pas une entité à part, en dehors de la société, mais démontre au contraire qu'il a un rôle à jouer dans l'Histoire. Cependant, très peu de réalisateurs français ont osé aborder ce sujet difficile²³. La première moitié du XXe siècle s'achève avec la naissance du Festival de Cannes, en 1946.

²⁰ CERISUELO, M., COLLET, J., PHILIPPE, C.-J., *Cinéma (aspects généraux): Histoire du Cinéma, Encyclopædia Universalis*, en ligne. <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/cinema-aspects-generauxhistoire/#33>> (article consulté en juin 2016).

²¹ Il fût invité à une de leurs projections.

²² « Le chanteur de jazz », réalisé par Alan Crosland en 1927.

²³ On peut citer *Nuit et Brouillard* d'Alain Resnais (1955).

Dans les années 1950, la couleur se généralise. Selon Frédéric Borgia²⁴, il s'agit d'un moyen de concurrencer la télévision. Dans la même optique, les écrans géants se développent également. Par ailleurs, de nombreuses innovations voient le jour, tout d'abord en France, avec l'arrivée de la Nouvelle Vague. Ainsi, comme le précise Borgia, les codes sont bouleversés : « Tournage en extérieur, nouveau mode de narration et de production. Les anciens critiques prennent le pouvoir dans le cinéma français »²⁵. Des hommes tels que Jean-Luc Godard, François Truffaut et Claude Chabrol font leurs premiers pas en tant que réalisateurs. La Nouvelle Vague s'étend rapidement au-delà des frontières européennes, pour atteindre, entre autres, le Brésil et le Japon.

Entre 1970 et 1980 apparaissent de grands réalisateurs, très célèbres à l'heure actuelle, tels que Steven Spielberg, Martin Scorsese ou encore Francis Ford Coppola. Ils affirment leur style et leur originalité au sein des studios hollywoodiens, représentant de l'Âge d'or du cinéma Américain.

En 1989, école et cinéma sont désormais compatibles. En effet, cette année-là, en France, les Ministère de l'Education nationale et de la Culture mettent en place le dispositif du Collège au Cinéma. Un an plus tard, le cinéma s'industrialise : « L'arrivée des multiplexes (cinéma de 10 à 20 salles) entraîne la modernisation du parc de salles français (...). Le nombre de films distribués passe de 250 en 1980 à 600 dans les années 2000. Face à ce phénomène, la France totalise plus de 2000 écrans classés Art et Essai »²⁶.

Un ultime élément notoire en ce qui concerne l'histoire du cinéma est bien sûr l'arrivée du numérique, qui bouleverse à nouveau les codes, et plus particulièrement les moyens mis en place pour réaliser un film. Désormais, il est possible de tout créer via un ordinateur. *Avatar*, de James Cameron, est le premier film entièrement réalisé en images numériques 3D, en 2009. Cet évènement a des répercussions très importantes sur l'ensemble du 7^e art, y compris sa diffusion : « Son succès mondial accélère la révolution numérique dans l'équipement des salles, dans le système de production et le contenu des films »²⁷.

²⁴ BORGIA, F., *Cinéma – Les origines*, n.d., en ligne.

<<http://www.histoiredesarts.culture.fr/reperes/cinema>>. Article consulté le 11 octobre 2016.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*

1.3. L'adaptation cinématographique : éléments théoriques

Récit écrit et récit filmique sont deux entités distinctes ; la notion d'adaptation cinématographique doit donc être éclairée. Le site de la CNRTL propose de la définir comme suit : « Modifications imposées par la transposition d'une œuvre d'un domaine ou d'un genre dans un autre »²⁸.

Francis Vanoye, dans *Récit écrit – récit filmique*²⁹, nuance cette interprétation générale et rappelle qu'il existe des différences fondamentales entre la lecture d'une œuvre littéraire et celle d'un film. En effet, c'est au lecteur qu'appartiennent le temps et le rythme de lecture d'un récit écrit, tandis qu'ils sont imposés par le film (le temps est délimité, sans possibilité d'arrêt). Il en va de même pour le dialogue, disposé de façon bien particulière dans l'espace de la page³⁰, mais qui n'a de sens, lorsqu'il est filmique, que par rapport aux images. Le titre d'un film, quant à lui, exerce un rôle essentiel avant la projection, mais n'apparaît ensuite qu'une fois parmi les autres images, tandis que le titre d'un récit écrit parcourt généralement l'histoire. Enfin, la lecture d'un film est plus contraignante que celle d'un livre car elle demande une attention perceptive particulière au spectateur (images mouvantes, paroles écoutées/entendues plutôt que lues, bruits, musiques, ...). Tout s'impose à lui le temps de la diffusion du film, et s'il se trouve dans une salle de cinéma, il ne peut pas faire de pause pour reprendre le fil de l'histoire par après, alors que c'est tout à fait possible pour un récit écrit. Cependant, lors de la projection d'un film, la vigilance du spectateur est endormie, faisant de lui un lecteur passif : les films sont organisés pour le spectateur. Comme le dit alors Durrenmath, l'adaptation soulève deux problèmes : « l'un d'ordre psychologique et l'autre d'ordre technique. S'il est possible de résoudre le problème technique en adoptant certaines mesures, il est en revanche plus difficile de répondre au problème psychologique »³¹ car la question de l'adaptation divise le public et les critiques.

Dès lors que ces différences sont connues, il est impossible pour Vanoye de parler de *transposition*. Selon lui, la notion de fidélité n'a pas lieu d'être : le 7^e art possède ses propres codes, qui lui sont spécifiques. Certes, le cinéma est capable de reproduire certains éléments de l'œuvre littéraire qu'il adapte, mais ceux-ci sont le plus souvent « transformés » et « intégrés »³² par ces codes. En effet, il est impossible de proposer une traduction exacte des mots en

²⁸ <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/adaptation>

²⁹ VANOYE, F., *Récit écrit – récit filmique*, Paris, Éditions Cedic, 1989.

³⁰ Retraits, présence de guillemets.

³¹ Durrenmath, L., *L'adaptation d'un conte de fées littéraire au cinéma : l'exemple de La Belle et la Bête de Walt Disney*, mémoire de recherche, Université de Lyon, 2011.

³² Pour reprendre les termes de Vanoye.

images. Ainsi, en retenant cette interprétation, les différences de perspective des adaptations sont compréhensibles : il n'est pas question de faire une copie parfaite d'un événement particulier, c'est pourquoi l'appellation *adaptation libre* est privilégiée par rapport à *adaptation infidèle*, par exemple. Cette idée est partagée par d'autres auteurs tels que André Gardies et Jean Bessalel : « La relation entre la source écrite et le film devrait être alors pensée moins en termes d'équivalences qu'en termes de programme d'opérations : le texte écrit propose un ensemble d'instructions et de données [...] que la réalisation filmique décide de traiter en fonction de ses contraintes propres, langagières aussi bien que narratives ou esthétiques »³³.

Renaud Dumont nuance les propos de Vanoye³⁴. Selon lui, l'œuvre littéraire, comme la production filmique, est une *création culturelle*, c'est-à-dire « une prise de parole, seule expression possible de la réalité qui n'existe pas en dehors d'elle, la création culturelle transforme, transpose, interprète, mais ne transcrit jamais »³⁵. En ce point, il rejoint la conception de Francis Vanoye selon laquelle la fidélité totale d'une adaptation n'est pas possible. Il précise également que ces créations culturelles présupposent toujours une part de fiction.

Il est désormais plus aisé de comprendre comment une seule et même histoire a pu donner lieu à autant de créations diverses : chaque auteur (ou réalisateur) a retenu des éléments bien particuliers du conte de *La Belle et la Bête* et a suivi sa propre ligne directrice. Cependant, nous verrons que les adaptations ne prennent pas toujours le même conte comme point de départ : Christophe Gans s'inspire même du film de Jean Cocteau, et le conte original est parfois oublié au détriment de la version abrégée de Madame Leprince de Beaumont, Bill Condon adapte le dessin animé de Disney, etc.

2. *Le conte de fées*

2.1. Définition

Le site du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL) définit le conte comme suit : « Récit d'aventures imaginaires destiné à distraire, à instruire en amusant »³⁶. Il

³³ GARDIES, A., BESSALEL, J., *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Paris, éd. Du Cerf, (coll. 7^{me} Art), 1992, 225, p.18-19.

³⁴ DUMONT, R., *De l'écrit à l'écran : réflexions sur l'adaptation cinématographique, recherches, applications et propositions*, Paris, L'Harmattan, 2007.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ <http://www.cnrtl.fr/definition/contes>

faut noter qu'il existe différents types de contes, comme le conte fantastique³⁷, où le réel se voit contaminé par des éléments surnaturels, ou encore le conte satirique, destiné à se moquer d'une personne ou d'une situation³⁸. *La Belle et la Bête* fait partie de la catégorie très célèbre du conte de fées, ou conte merveilleux. Comme le décrit Michèle Prince, « dans ce genre narratif interviennent des éléments surnaturels ou féériques, des opérations magiques, des événements miraculeux. »³⁹ Contrairement au conte fantastique, le conte de fées n'est pas situé dans le temps (la plupart des contes merveilleux populaires débutent le plus souvent par *Il était une fois* ou encore *Jadis*) ni dans l'espace (l'histoire se déroule généralement dans *un pays lointain*). Prince ajoute qu'il « plonge le lecteur dans un monde organisé par des lois qui ne sont pas celles de notre monde, mais qui ne surprennent pas le héros ». Le conte se termine généralement par une morale, et Bruno Bettelheim, psychologue américain, précise qu'il permet de donner à l'enfant « une éducation qui (...) lui fasse voir les avantages d'un comportement conforme à la morale, non par l'intermédiaire de préceptes éthiques abstraits, mais par le spectacle des aspects tangibles du bien et du mal qui prennent alors pour lui toute leur signification »⁴⁰.

2.2. Origine, diffusion et adaptation

Selon le site de la Bibliothèque nationale de France (BNF)⁴¹, le conte de fées trouve ses origines dans les mythes et les légendes universelles. Les premiers sont des récits mettant en scène des êtres surnaturels, des actions imaginaires, des actes collectifs, etc. Les légendes, quant à elles, sont des récits à caractère merveilleux, où les faits historiques sont transformés par l'imagination populaire ou l'invention poétique⁴². Le conte de fées se diffuse largement à l'époque médiévale, où il est transmis oralement : « le merveilleux imprègne la littérature médiévale, présentant déjà quelques éléments féériques »⁴³. Cependant, l'art de conter naît bien avant cette époque, avant même l'apparition de l'écriture. La BNF explique effectivement que la légende d'Etana et de l'aigle⁴⁴ a été retrouvée sur des tablettes de Chaldée. De nombreux récits sont trouvés en Égypte pharaonique, en Babylonie ou encore en Grèce Antique : « De la

³⁷ On peut citer, pour illustrer cette catégorie, *Le Horla* de Maupassant ou encore les contes de Hoffmann.

³⁸ C'est le cas de *Candide*, de Voltaire.

³⁹ PRINCE, M., *Conte merveilleux – conte fantastique*, février 2012.

⁴⁰ BETTELHEIM, B., *Psychanalyse des contes de fées*, Pocket, 1976.

⁴¹ <http://expositions.bnf.fr/contes/arret/ecrit/>.

⁴² Légende. (s.d.). Dans *Dictionnaire Larousse en ligne* (<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/l%C3%A9gende/46567>).

⁴³ <http://expositions.bnf.fr/contes/arret/ecrit/>.

⁴⁴ Mythe qui met en scène le roi Etana, qui souhaite désespérément avoir un fils pour lui succéder. Conseillé par un dieu, il se met en quête d'un aigle blessé, qui, une fois soigné, lui permettra de trouver une plante d'enfantement. Cette histoire fut trouvée incomplète.

plus haute Antiquité à la Renaissance, les mythes, légendes et autres fables ont fourni des motifs merveilleux qui se sont retrouvés dans de nombreux contes »⁴⁵.

Universel et intemporel, le conte est issu d'une tradition orale, ce qui permettait aux conteurs de façonner les histoires selon le public ou même selon leurs propres expériences. En effet, « quand une histoire n'existe que dans la tradition orale, c'est en grande partie l'inconscient du conteur qui détermine le fond du conte et ce qui en reste dans sa mémoire »⁴⁶. De ce fait, les différentes versions d'un même conte peuvent être très subjectives, même si « à force d'être répétée pendant des années (...), l'histoire aboutit à une version si convaincante pour l'inconscient et le conscient d'une infinité de personnes qu'on ne voit plus aucun changement utile à y apporter. L'histoire a alors atteint sa forme 'classique' »⁴⁷.

C'est à la Renaissance que les contes font l'objet de nombreuses collectes et réécritures, pour ainsi constituer un genre littéraire à part entière⁴⁸. Il serait aisé de penser que, suite à cet important changement, les histoires se sont trouvées figées. D'ailleurs, il est souvent considéré que ce travail de compilation de l'oral à l'écrit « prive les récits de transmission orale des infinies variations qui leur sont propres, et réduit le corpus par rapport au fonds populaire »⁴⁹. Belmont prétend en effet que les ouvrages considérés comme des collectes ou des compilations ne tiennent compte que d'une infime partie des contes médiévaux populaires transmis oralement. Seul celui des Frères Grimm⁵⁰ propose plus de deux cents contes issus de cette tradition populaire, permettant ainsi d'offrir un panel plus large (l'ouvrage de Perrault⁵¹ quant à lui ne propose que sept contes).

Cependant, « l'apparition du conte de fées sous une forme écrite ne l'empêche absolument pas d'être remanié dans des éditions ultérieures. Mais ces changements, contrairement à ce qui se passe quand le conte est transmis oralement, ne reflètent pas seulement le caractère personnel du conteur »⁵². À ce moment-là, le public devient effectivement la cible principale des auteurs. Ces derniers vont rarement s'attarder sur leur propre ressenti, mais vont davantage se focaliser sur les attentes des futurs lecteurs, comme le précise Bettelheim : « Il [l'auteur] n'apporte ces changements qu'en fonction de ce qu'ont envie de lire les lecteurs 'en général'. Prévu pour satisfaire les désirs et les scrupules moraux d'un lecteur inconnu, le conte est souvent relaté

⁴⁵ <http://expositions.bnf.fr/contes/arret/ecrit/>.

⁴⁶ BETTELHEIM, B., *Psychanalyse des contes de fées*, Pocket, 1976.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ C'est d'ailleurs en 1550 que l'auteur italien Francesco Straparola publie une version de *La Belle et la Bête*, inspirée du folklore italien, dans ses *Nuits facétieuses*.

⁴⁹ BELMONT, N., *De l'oral à l'écrit*, Histoire littéraire, in TDC, n°1045, 2012.

⁵⁰ GRIMM, J. et W., *Contes pour les enfants et la maison*, Corti, 2009.

⁵¹ PERRAULT, C., *Histoires ou contes du temps passé*, Larousse, 2009.

⁵² BETTELHEIM, B., *Psychanalyse des contes de fées*, Pocket, 1976.

d'une façon banale »⁵³. Selon ce point de vue, l'adaptation littéraire d'un conte correspondrait davantage à une évolution qui suivrait celle de la société et du public. Il n'est donc pas véritablement question, dans ce cas, d'un hommage fait à un auteur ou d'une analyse personnelle, contrairement aux adaptations cinématographiques, dont l'origine peut avoir de multiples raisons.

Toujours selon Bettelheim, une histoire *utile* doit « stimuler l'imagination »⁵⁴ du lecteur et l'aider à « développer son intelligence et à voir clair dans ses émotions ; qu'elle soit accordée à ses angoisses et à ses aspirations ; qu'elle lui fasse prendre conscience de ses difficultés, tout en lui suggérant des solutions aux problèmes qui le troublent »⁵⁵. Il ajoute que seul le conte de fées peut remplir ces différents rôles, que « rien ne peut être plus enrichissant et plus satisfaisant dans toute la littérature enfantine (...) et cela est aussi vrai pour les enfants que pour les adultes »⁵⁶. L'auteur démontre clairement que le conte de fées n'est donc pas une littérature exclusivement réservée aux enfants. En effet, il n'est pas rare, lorsque nous grandissons, de relire ces histoires racontées dans notre enfance et de les comprendre différemment, d'y voir un sens nouveau. C'est là que réside la magie des contes de fées : ils proposent de multiples niveaux de lectures, perceptibles à différents âges. Bettelheim précise qu'il serait inutile de voir dans ces contes une représentation de la réalité, ce sont plutôt des œuvres de fiction qui mettent en scène des métaphores de situations quotidiennes difficiles. Par exemple, il advient souvent que le héros de l'histoire se perde dans une grande forêt. En réalité, c'est une métaphore qui traduit l'état psychologique du personnage, dans lequel le lecteur peut se retrouver. Ce procédé lui permet donc de mettre au point une solution pour surmonter ses difficultés. Ainsi, la réalité est filtrée grâce à l'intervention d'éléments, le plus souvent merveilleux ou fantastiques.

Avant d'étudier le conte de Villeneuve et diverses adaptations de celui-ci, il est nécessaire de mentionner l'histoire qui a servi de modèle à *La Belle et la Bête*, à savoir le célèbre mythe écrit par Apulée : *Psyché et Cupidon*.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*

2.3.À l'origine de *La Belle et la Bête* : le mythe de *Psyché et Cupidon*

Le mythe de *Psyché et Cupidon*⁵⁷ relate une histoire très connue, mettant en scène une jeune fille d'une incroyable beauté dont s'éprend le dieu Eros, fils de Vénus. Ce conte mythologique est attribué à Apulée (vers 123 – après 170), et se trouve dans les *Métamorphoses*⁵⁸, œuvre qui lui valut la renommée.

Ce mythe n'est pas sans rappeler l'histoire de *La Belle et la Bête*. De nombreux points communs peuvent être relevés, à commencer par la beauté des héroïnes, qui est mise au premier plan.

Description de Psyché	Description de Belle
« La plus jeune (...), si rare, si éclatante, était la perfection que, pour en donner une idée, pour en faire même un suffisant éloge, le langage humain était trop pauvre » ⁵⁹ .	« Une beauté parfaite ornait sa jeunesse, une égalité d'humeur la rendait adorable. (...). Au milieu de sa plus haute splendeur, (...), sa beauté lui fit donner par excellence le nom de la Belle » ⁶⁰ .

Les récits décrivent ensuite un lieu somptueux aux nombreuses richesses. Une importance toute particulière est également donnée à la présentation des mets et au déroulement des repas.

Dans <i>Amour et Psyché</i>	Dans <i>La Belle et la Bête</i>
« Aussitôt des vins semblables à du nectar et des plateaux chargés d'une abondance de mets variés sont placés devant elle » ⁶¹ .	« À son réveil, il fut agréablement surpris de voir en ouvrant les yeux une table délicatement servie. Un léger repas ne pouvait le contenter, et les mets somptueusement apprêtés l'invitaient à manger de tout » ⁶² .

La jalousie fraternelle est également exploitée dans les deux récits :

Dans <i>Amour et Psyché</i>	Dans <i>La Belle et la Bête</i>
« Les deux sœurs, couple fraternel conjuré et ligué » ⁶³ . « Ainsi, par de faux-semblants d'affection, elles s'emparent insensiblement de l'esprit de	« Connue sous ce nom seul [la Belle], en fallait-il davantage pour augmenter et la jalousie et la haine de ses sœurs ? » ⁶⁶ .

⁵⁷ Appelé également *Amour et Psyché* ou encore *Eros et Psyché*.

⁵⁸ Le mythe est relaté dans les Livres V, VI et VII.

⁵⁹ APULÉE, *Amour et Psyché*, dans *Métamorphoses*, Livres V à VII, entre 160 et 180.

⁶⁰ VILLENEUVE, G-S (de), *La Belle et la Bête*, Folio, 2010.

⁶¹ APULÉE, *Amour et Psyché*, dans *Métamorphoses*, Livres V à VII, entre 160 et 180.

⁶² VILLENEUVE, G-S (de), *La Belle et la Bête*, Folio, 2010.

⁶³ APULÉE, *Amour et Psyché*, dans *Métamorphoses*, Livres V à VII, entre 160 et 180.

⁶⁶ VILLENEUVE, G-S (de), *La Belle et la Bête*, Folio, 2010.

<p>leur sœur. (...). Mais même à ces accents doux comme le miel ne s'adoucit ni ne s'apaise la méchanceté de nos deux scélérates »⁶⁴.</p> <p>« Elles commencèrent au fond de leur âme à nourrir des pensées d'envie »⁶⁵.</p>	<p>« Tous l'embrassèrent avec des démonstrations de joie les plus grandes, mais ses sœurs au fond du cœur ne la voyaient qu'avec peine. Leur jalousie n'était pas détruite »⁶⁷.</p> <p>« Mais leur jalousie contre la Belle était suffisante pour mettre un obstacle invincible à cette action héroïque »⁶⁸.</p>
--	--

La présence de serviteurs dans les deux œuvres prouve davantage leur similitude, bien qu'ils soient invisibles dans le mythe d'*Amour et Psyché* (dans *La Belle et la Bête*, ils prennent les traits de chimpanzés). De plus, la dimension fantasmatique est exploitée chez Apulée comme chez Villeneuve : le sommeil des héroïnes est souvent décrit, les rêves prennent une place considérable dans le récit car ils permettent d'éclairer et de guider les jeunes filles. L'érotisme, quant à lui, est davantage mis en scène dans le mythe d'Apulée, car Psyché perd sa virginité avec Cupidon et ne dissimule en rien le désir qu'elle éprouve à son égard (« Le désir brûle en elle, de plus en plus ardent, de l'Auteur des désirs : elle se penche sur lui, haletante d'envie, le dévore avidement de larges baisers passionnés, tout en craignant d'abrèger son sommeil »⁶⁹). Ces aspects sont plus implicites dans *La Belle et la Bête*, mais présents malgré tout (la Bête demande chaque soir à l'héroïne si elle veut coucher avec elle ; la Belle rêve chaque nuit de son amant, puis s'éprend progressivement de la Bête, ce qui d'un point de vue psychanalytique représente l'entrée de la jeune fille dans la sexualité).

Le caractère fort et déterminé de Belle est également inspiré de Psyché. En effet, celle-ci parvient à persuader le dieu de l'amour de l'autoriser à voir ses sœurs : « 'Toutefois, à mes prières, je t'en supplie, accorde encore ceci : (...)'. Et tout en le couvrant de baisers séducteurs, en l'enivrant de tendres paroles, en l'enlaçant irrésistiblement, elle ajoute à ses caresses des noms comme 'chéri, mon mari, douce âme de ta Psyché'. La force et le pouvoir des mots d'amour murmurés à voix basse triomphèrent du mari, qui, cédant à regret, promit tout ce qu'on

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ APULÉE, *Amour et Psyché*, dans *Métamorphoses*, Livres V à VII, entre 160 et 180.

voulut »⁷⁰. Gabrielle de Villeneuve s'est ainsi employée à offrir à son héroïne un caractère et surtout une force d'esprit qu'elle ne juge « pas ordinaire à son sexe »⁷¹. La préface du roman souligne que « malgré les dangers et l'étrangeté des situations, la Belle prend son destin en main »⁷².

Il est important de noter que Villeneuve propose même des références directes au mythe d'Apulée, et ce à deux reprises : elle sous-entend que le château de la Bête pourrait être le palais d'un dieu (« Cependant, ne voyant personne à qui parler et qui l'instruisît si ce palais était la demeure d'un homme ou d'un dieu, la frayeur s'empara de ses sens (...). »⁷³). Plus explicite encore, elle mentionne Cupidon lorsqu'elle décrit l'amant rêvé de Belle (« Un jeune homme beau, comme on dépeint l'Amour, d'une voix qui lui portait au cœur (...). »⁷⁴).

Les contes de fées s'inspirent pour la plupart des mythes et légendes antiques, et l'œuvre de Gabrielle de Villeneuve n'a pas fait exception. Dans les chapitres suivants, les remaniements des auteurs et réalisateurs ayant repris cette histoire seront analysés, mais il est essentiel de commencer par présenter brièvement le conte de 1740.

3. La Belle et la Bête de Gabrielle de Villeneuve

3.1.Éléments biographiques et genèse de l'œuvre

Gabrielle-Suzanne de Villeneuve, née Barbot en 1685, est la fille d'un illustre avocat au Parlement de La Rochelle. Elle épouse, au début du XVIIIe siècle, le lieutenant-colonel d'infanterie Jean-Baptiste de Villeneuve. De cette union naît une fille, en 1708, quelques années avant le décès de l'époux de Gabrielle. Confrontée à la perte de ses biens, cette dernière rencontre le dramaturge Prosper de Crébillon, avec qui elle vivra en concubinage. C'est à cette époque qu'elle commence à écrire : son premier ouvrage, *Le Phoenix conjugal*, paraît en 1734 ; elle a alors quarante-neuf ans. Elle publie dès lors de nombreuses œuvres entre 1739 et 1755, année de son décès. Deux textes sont publiés après sa mort : *Anecdotes de la cour d'Alphonse, onzième du nom, roi de Castille* et *Mesdemoiselles de Marsange*. Comme Mme de Villeneuve ne signait pas ses œuvres, l'attribution de ces récits pose question.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ VILLENEUVE, G-S (de), *La Belle et la Bête*, Folio, 2010.

⁷² REID, M., Préface de *La Belle et la Bête* de Gabrielle-Suzanne de Villeneuve, Folio, 2010.

⁷³ VILLENEUVE, G-S (de), *La Belle et la Bête*, Folio, 2010.

⁷⁴ *Ibid.*

Le conte qu'elle publie en 1740 est considéré comme la première version moderne de *La Belle et la Bête*. Comme le précise Martine Reid, qui a rédigé la préface de l'édition de 2010⁷⁵, « c'est à l'extrême fin du XVIIIe siècle que les contes de fées ont été popularisés en France (...). Le genre compta ensuite un nombre conséquent de femmes auteurs ». *La jeune Américaine et les contes marins* est le projet qui démontre l'originalité de Madame de Villeneuve. En effet, elle y propose une série de contes, narrés par les différents personnages qui constituent la toile de fond de l'histoire, à savoir une créole et son fiancé qui reviennent à Saint-Domingue. C'est dans cet ouvrage, et plus précisément dans les deux premiers volumes⁷⁶, qu'apparaît l'histoire de Belle.

L'histoire raconte donc le grand malheur que vit une famille dépossédée de tous ses biens : autrefois riches et acteurs importants de la vie mondaine, ils sont contraints de se retirer à la campagne et de vivre comme des paysans. Cette situation déplaît fortement aux deux sœurs de Belle, d'autant que le comportement très doux et compréhensif de leur cadette accentue leur énervement et leur jalousie. Alors que le père de famille est appelé à évaluer quelques objets retrouvés lors du naufrage d'un bateau – objets qui pourraient lui rendre sa fortune – il se perd en chemin et arrive jusqu'au château de la Bête. Après s'être délecté des nombreux mets mis à sa disposition et après avoir pris possession des somptueux cadeaux offerts par un hôte mystérieux, le marchand se rappelle du désir de Belle : qu'il lui ramène une rose de son voyage. Découvrant alors un important massif de roses rouges, il décide d'en arracher une. À peine a-t-il effectué ce geste qu'une bête féroce et effrayante bondit sur lui : il avait l'interdiction de prendre une de ces roses, il se voit donc contraint de revenir le lendemain et de devenir le prisonnier de la Bête. Belle ne pouvant se résigner à voir partir son père, elle décide de prendre sa place et s'en va à la rencontre de la Bête. Après des débuts on ne peut plus hostiles, la jeune héroïne s'éprend peu à peu de son hôte peu commode et apprend par la même occasion que sa transformation est l'objet d'une querelle de fées. À la fin de l'histoire, Belle voit l'animal reprendre forme humaine, après lui avoir déclaré son amour.

Pourtant auteur de nombreux récits, des contes comme des romans, Gabrielle de Villeneuve n'est pas nécessairement la première référence des réalisateurs ou écrivains qui ont choisi d'adapter *La Belle et la Bête*. C'est effectivement la version de Madame Leprince de Beaumont qui connaît un véritable succès, à tel point que son auteur original se voit « totalement dépossédé

⁷⁵ VILLENEUVE, G-S (de), *La Belle et la Bête*, Gallimard, 2010.

⁷⁶ Paru initialement en 1740, l'ouvrage deviendra *Le cabinet des fées*, importante compilation de contes entre 1785 et 1789.

de son œuvre »⁷⁷. Plusieurs raisons permettent d'expliquer ce fait : tout d'abord, Villeneuve avait choisi l'anonymat⁷⁸, contrairement à Beaumont. Ensuite, cette dernière décida d'abrégé considérablement la version originale et de l'inclure dans son recueil *Le magasin des enfants*⁷⁹, un ouvrage pédagogique qui connut un grand succès. De nombreuses autres adaptations voient le jour à la même époque, notamment au théâtre et à l'opéra, ce qui éclipsa encore un peu plus l'œuvre originale.

Mais si le récit de Mme de Villeneuve peine, à l'époque, à trouver son succès, c'est aussi parce que les contes de fées dits « de salon » ne représentent plus un genre en vogue, comme c'était le cas lors du siècle précédent avec notamment Charles Perrault ou Mme d'Aulnoy. Son « roman-contes »⁸⁰ serait avant tout destiné « à émouvoir et à distraire une jeune fille oisive, en âge de se marier »⁸¹ et les digressions qu'il présente sont jugées trop nombreuses⁸². De plus, selon Raymonde Robert, les contes qui naissent entre 1730 et 1755 appartiennent à une veine plus littéraire et sont même dotés d'un « second degré parodique, ironique et distancié par rapport à ses [leurs] origines »⁸³. C'est d'ailleurs à cette époque que se développe le conte licencieux, renforçant encore un peu plus l'écart entre ce genre de récits et celui de Mme de Villeneuve. À la fin du siècle, notamment grâce à la Révolution française, le conte renoue avec sa tradition plus folklorique « mais avec un regard historique et compilateur : c'est le temps des grandes rééditions »⁸⁴. *Le cabinet des fées* est donc publié entre 1785 et 1789 et reprend notamment le conte de Villeneuve et celui de Leprince de Beaumont.

3.2. Caractéristiques du conte

Le style de Mme de Villeneuve est jugé « banal »⁸⁵ et « languissant »⁸⁶. Rémy ajoute que l'ensemble du recueil *La jeune Américaine et les contes marins* se caractérise par une lenteur qui rappelle la traversée en bateau que font les personnages lorsqu'ils narrent les différents

⁷⁷ Préface de Martine Reid.

⁷⁸ Ses récits étaient signés « Par Mme de V*** » ou encore « Par M. D. V*** ».

⁷⁹ LEPRINCE DE BEAUMONT, J.-M., *Le magasin des enfants*, Londres, 1756.

⁸⁰ RÉMY, P., *Une version méconnue de « La Belle et la Bête »*, in *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol 35 n°1, 1957.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² Cela permet une fois encore de comprendre pourquoi la version concise de Leprince de Beaumont fut la favorite.

⁸³ SONNET M. Raymonde Robert, *Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVIIe à la fin du XVIIIe siècle*, Presses universitaires de Nancy, 1982, in *Histoire de l'éducation*, n°22, 1984.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ RÉMY, P., *Une version méconnue de « La Belle et la Bête »*, in *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol 35 n°1, 1957.

⁸⁶ *Ibid.*

contes. Il est vrai que l'auteur s'exprime dans un style soutenu et propose de nombreuses digressions qui semblent allonger la trame originale. Martine Reid, elle, qualifie l'œuvre de « magnifique »⁸⁷, « regorgeant de détails inventifs et de précisions cocasses »⁸⁸. Certains termes employés dans le conte *La Belle et la Bête* paraissent même difficiles à comprendre, ce qui renforce une fois de plus le succès de la version abrégée et simplifiée de Leprince de Beaumont. Ce langage recherché est à attribuer à la préciosité, mouvement littéraire qui se développe principalement au XVIIe siècle et qui se caractérise par un embellissement grammatical et lexical. Ce genre prisé par les femmes – appelées d'ailleurs « les précieuses » – fut la cible de nombreuses satires⁸⁹.

Au niveau du fond, Gabrielle de Villeneuve traite de sujets divers et « ne se contente pas d'exploiter le vieux motif de la métamorphose par amour »⁹⁰. L'un des genres exploités est la pastorale, puisque le conte met en scène un berger vivant dans la campagne avec ses enfants. Le contenu traduit également un grand intérêt pour la culture, puisque les différentes portes du château de la Bête permettent à Belle d'assister, entre autres, à des pièces de théâtre inspirées de la Comédie Italienne. Selon Martine Reid⁹¹, c'est une manière d'introduire les motifs du rêve et de l'illusion, présents tout au long de la première partie du récit ; une importance toute particulière est en effet donnée aux rêves de Belle, alors que cette thématique semble totalement absente de la plupart des adaptations étudiées.

Les fées ont également un rôle important dans le conte. Au cœur d'une querelle ancestrale, elles sont mises en scène dans la seconde partie du récit : le voile est levé sur la malédiction de la Bête et surtout sur les origines nobles de Belle, qui apprend en effet qu'elle est la fille d'un roi et non d'un marchand. Finalement, après ces explications, l'histoire d'amour à première vue atypique entre une bergère et un prince transformé en bête reprend les traits d'une union classique entre un prince et une princesse. Il faut noter aussi la dimension érotique et fantasmatique du conte de Villeneuve – qui va de pair avec le motif du rêve – avec en premier lieu les demandes incessantes de la Bête au moment du dîner. Cependant, même si une certaine attirance de la part de l'héroïne pour cette bestialité se décèle, cela reste très subtil, sans compter qu'elle est éperdument éprise du jeune homme dont elle rêve sans savoir que c'est la Bête.

⁸⁷ REID, M., Préface de *La Belle et la Bête* de Gabrielle-Suzanne de Villeneuve, Folio, 2010.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ Comme la comédie de Molière, *Les précieuses ridicules* (1659).

⁹⁰ REID, M., Préface de *La Belle et la Bête* de Gabrielle-Suzanne de Villeneuve, Folio, 2010.

⁹¹ *Ibid.*

3.2.1. La Belle

L'héroïne du conte est qualifiée d'une beauté sans pareil, et ce dans toutes les adaptations analysées. Cette beauté semble constituer la qualité principale de la jeune fille que Villeneuve dote tout de même d'une grande « force d'esprit »⁹² et d'un caractère intrépide. L'auteur met également en avant son goût pour la lecture (qui se voit comblé grâce à la bibliothèque du château) et son tempérament curieux. Lorsqu'elle choisit de se sacrifier à la place de son père, Belle est dépeinte comme une héroïne fondamentalement généreuse, et bien que Reid souligne que « malgré les dangers et l'étrangeté des situations, [elle] prend son destin en main »⁹³, il ne semble pas qu'elle accepte et supporte ces situations difficiles par sa force et sa conviction, mais bien parce qu'elle paraît n'avoir d'autre choix que de subir ce que le sort lui réserve, comme toute jeune fille à l'époque. Il en va de même lorsqu'elle se donne comme prisonnière à la Bête et qu'elle accepte de l'épouser parce qu'elle le voit souffrir. Est-ce par pure générosité, par amour, ou parce qu'elle se voit dans l'obligation d'accepter les choix qui lui sont imposés ? À noter d'ailleurs que Belle ne semble pas s'éprendre follement de la Bête, elle paraît plutôt moins dégoûtée à mesure que l'histoire progresse. Telle qu'elle est dépeinte, l'héroïne semble finalement correspondre à l'image de la femme au XVIIIe siècle, à savoir une personne soumise à un homme – son père puis son mari – qui n'a pas de poids dans la société (si ce n'est à travers l'écriture, car les femmes s'illustrent particulièrement dans la littérature de salon). Même si Villeneuve tente de conférer à son héroïne un tempérament relativement affirmé, il ressort du récit qu'elle ne cesse d'obéir aux ordres qu'elle reçoit (« Ma vie est en votre disposition, et je me soumetts aveuglément à ce que vous ordonnerez de mon sort »⁹⁴) et qu'elle finit par se plier à la volonté de la Bête (bien qu'elle refuse ses avances au début du conte, elle l'épouse à la fin).

3.2.2. La Bête

Dans le conte de Villeneuve, la Bête a bel et bien l'apparence d'un monstre (dans certaines adaptations, en particulier les films, elle ressemble davantage à un grand félin) : c'est « une horrible Bête »⁹⁵ pourvue d'une « espèce de trompe semblable à celle d'un éléphant »⁹⁶ et d'une « voix effroyable »⁹⁷. La Bête de Villeneuve serait donc composée d'attributs de différents

⁹² VILLENEUVE, G-S (de), *La Belle et la Bête*, Gallimard, 2010.

⁹³ REID, M., Préface de *La Belle et la Bête* de Gabrielle-Suzanne de Villeneuve, Folio, 2010.

⁹⁴ VILLENEUVE, G-S (de), *La Belle et la Bête*, Gallimard, 2010.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ *Ibid.*

animaux (il possède un corps énorme recouvert d'écailles). L'auteur ne lui prête aucun comportement de jeune prince, mais la décrit plutôt comme un « monstre tout en colère »⁹⁸ à faire pâlir les humains (« sa frayeur fut grande »⁹⁹, « le bonhomme, déjà épouvanté par la présence inopinée de ce monstre, pensa mourir de frayeur »¹⁰⁰). La Bête elle-même assume pleinement son statut : « Je n'ai que faire de tes flatteries, ni des titres que tu me donnes, je ne suis pas monseigneur, je suis la Bête »¹⁰¹. Il est intéressant de noter que ce personnage se présente lui-même comme cet animal monstrueux sans jamais prétendre être quelqu'un d'autre, ni mentionner la malédiction dont il est victime. Cependant, malgré un physique ingrat et des attitudes violentes et colériques, la Bête emploie un vocabulaire relativement riche et soutenu qui semble refléter ses origines nobles, bien qu'aucun personnage ne prête véritablement attention à cela, son apparence animale étant le centre des préoccupations. Malgré ces quelques éléments descriptifs, il est difficile de bâtir une représentation solide de la Bête, car peu de caractéristiques sont énoncées. De plus, elle n'apparaît que lors de brefs épisodes (lors de sa rencontre avec le marchand, puis avec Belle, et principalement lors des dîners de cette dernière). Il est aisé d'opposer la figure du monstre à celle de l'inconnu dont rêve la jeune fille. Bien qu'il s'agisse de la même personne, une série de traits à la fois physiques et psychologiques permettent de confronter les deux personnages. En effet, l'homme dont rêve la Belle est présenté comme un jeune homme élégant et raffiné ; il incarne dès lors tout le contraire de la Bête. De plus, l'héroïne du conte tombe éperdument amoureuse de ce prince, et assure qu'aucun autre individu ne saurait prendre sa place (encore moins la Bête) : « Vous avez rendu l'entrée de mon cœur inaccessible pour lui [la Bête] comme pour tout autre, et je ne rougis point d'avouer que je ne puis aimer que vous »¹⁰². Cependant, il est possible d'établir un lien entre les deux personnages, notamment à travers l'éloquence dont ils font tous deux usage, mais aussi de par leur amour pour Belle (exprimé d'une façon bestiale par la Bête, et d'une manière romantique par l'inconnu). Ils constitueraient finalement deux facettes d'un même individu, le caractère animal étant mis en avant suite à la malédiction, le tempérament plus calme et gracieux tentant de se faire entendre dans les rêves de la Belle. Cette dualité permet de démontrer que le bien et le mal coexistent en chacun de nous et qu'il est dangereux de juger une personne trop rapidement : la Bête, au-delà de son physique et de ses manières parfois douteuses, se révèle capable d'aimer et d'être aimée en retour ; le charmant jeune homme, lui,

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² *Ibid.*

ne pourra jamais combler Belle étant donné qu'il n'existe que dans ses rêves. Finalement, c'est au moment où ces deux facettes sont à nouveau réunies que le véritable amour paraît possible. Après avoir évoqué les différentes caractéristiques de l'œuvre de Villeneuve, nous allons débiter l'analyse des adaptations à proprement parler, en commençant par celle de Mme Leprince de Beaumont, qui a remporté un franc succès contrairement à la version originale. Même si elles n'ont été publiées qu'à quelques années d'intervalle, les deux œuvres présentent de nombreuses dissimilitudes, tant au niveau du fond que de la forme. Ces différences majeures peuvent-elle expliquer le succès de l'une et le retrait de l'autre ?

4. 1757 : le conte abrégé de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont

4.1.Éléments biographiques

Jeanne-Marie Leprince est née le 26 avril 1711 à Rouen. Issue d'un milieu aisé, elle est pourtant confrontée à la ruine de sa famille et à la mort prématurée de sa mère. Passionnée par l'enseignement, elle suit une formation d'institutrice et devient gouvernante à la Cour. Elle part ensuite à Londres où elle joue le rôle d'éducatrice auprès des jeunes filles. C'est en 1745 qu'elle fait son entrée en littérature avec la *Lettre en réponse à l'auteur de l'Année merveilleuse*, mais son premier grand succès est dû au *Triomphe de la vérité*, paru en 1748. À la même époque, elle fut brièvement mariée à Grimard de Beaumont, mais leur union fut déclarée nulle.

Rapidement, Leprince de Beaumont rédige des ouvrages pédagogiques, appelés *magasins*, destinés à l'éducation des enfants. C'est dans l'un de ces recueils que paraît sa réécriture de *La Belle et la Bête*, en 1757¹⁰³. Elle meurt à l'âge de 69 ans ; 70 ouvrages lui sont attribués.

4.2.Parution de l'œuvre : contexte et réception

Au XVIII^e siècle, la condition de la femme n'est pas sans rappeler celle des siècles précédents : la philosophie des Lumières, qui se centre sur la rationalité et les sciences, met en avant le rôle de l'éducation pour le bon fonctionnement de la société (les hommes doivent être instruits, et c'est aux mères de gérer cet enseignement). À l'époque, la femme étant toujours perçue comme

¹⁰³ LEPRINCE DE BEAUMONT, J.-M., *Le Magasin des enfants, ou Dialogue d'une sage gouvernante avec ses élèves*, Picquier Poche, 1995.

inférieure aux hommes, il n'est pas question de lui conférer le même rôle : celui-ci doit se restreindre aux tâches domestiques.

Malgré quelques contestataires, le rôle des femmes concerne donc avant tout l'éducation des plus jeunes au XVIII^e siècle. C'est donc sans surprise que les ouvrages pédagogiques ont rencontré un grand succès à l'époque, comme l'explique Evelyne Amon : « Le XVII^e siècle s'éteint avec le souci de former les esprits, d'enseigner aux enfants comment se conduire en société et pourquoi choisir le chemin de la vertu. Au XVIII^e siècle, toute une littérature d'éducation va répondre à cette préoccupation »¹⁰⁴. Elle ajoute que cette littérature se constitue d'abord de manuels, rédigés par des écrivains-pédagogues (c'est le cas de Fénelon, responsable de l'éducation du duc de Bourgogne) ou des philosophes (comme Rousseau) et qu'elle prend progressivement la forme d'œuvres de fiction « où les auteurs mettront en scène le savoir et la morale à travers des œuvres conçues et écrites spécialement pour les enfants »¹⁰⁵. En tant qu'éducatrice de formation, Leprince de Beaumont a donc connu un grand succès avec ses ouvrages pédagogiques : « Chaque gouvernante française (...) avait dans sa valise ces volumes précieux [les *Magasins*], qui en un français très simple et élégant expliquaient d'une façon claire et méthodique toutes les matières dont 'l'éducation domestique' devait meubler les têtes des jeunes filles »¹⁰⁶. Les ouvrages de l'auteur constituent donc une référence en matière d'éducation féminine, d'autant que Leprince de Beaumont, qui avait tendance à défendre le statut de la femme, ne se contentait pas d'enseigner la langue française aux jeunes filles aisées de Londres. Dans l'avertissement du *Magasin des enfants*, elle écrit à ce sujet qu'elle entend « leur apprendre à penser, à penser juste (...) – à bien vivre »¹⁰⁷.

Cette volonté pédagogique pourrait expliquer la simplification dont sa réécriture de *La Belle et la Bête* est empreinte. Le but de ce conte était effectivement de montrer aux jeunes filles comment se comporter, d'où la dimension moralisatrice plus puissante que chez Villeneuve. Comme nous l'avons évoqué précédemment, les ouvrages de Leprince de Beaumont ont connu un grand succès. Ainsi, peu de temps après leur parution, ils faisaient déjà l'objet de nombreuses rééditions : 19 nouvelles éditions¹⁰⁸, principalement en Hollande et en Angleterre, ont vu le jour jusqu'en 1825. Comme l'explique Uta Janssens, le *Magasin des enfants* regroupait « les expériences de l'enseignement du français qu'elle avait faites dans ce dernier pays

¹⁰⁴ AMON E., Dossier pédagogique de *La Belle et la Bête* de Mme Leprince de Beaumont, Larousse, 2011.

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ NIKLIBORG, A., *La jeunesse polonaise et le livre français au siècle des Lumières*, Europe, vol.625, 1981.

¹⁰⁷ LEPRINCE DE BEAUMONT, J-M., *Le Magasin des enfants, ou Dialogue d'une sage gouvernante avec ses élèves*, Picquier Poche, 1995.

¹⁰⁸ De son ouvrage *Education Complète, ou l'abrégé de l'histoire universelle mêlée de géographie et de chronologie* (1753).

[l'Angleterre]. C'était un ouvrage original qu'elle avait rédigé en premier lieu pour son usage personnel dans l'enseignement pour les jeunes filles de plusieurs familles de la haute société londonienne »¹⁰⁹.

L'intérêt pédagogique de *La Belle et la Bête* est aujourd'hui encore illustré à travers les dires du psychanalyste Bruno Bettelheim. Comme nous l'avons mentionné lors du chapitre dédié aux contes de fées, ces derniers « accompagnent l'enfant dans sa lutte pour la maturité »¹¹⁰. Le conte de Leprince de Beaumont se situe dans le cycle du « fiancé-animal »¹¹¹ car il est question d'une malédiction (dont la raison est inconnue), d'une sorcière¹¹² à l'origine de la métamorphose du prince qui demeure impunie et du rôle important du père, qui permet la rencontre entre la Belle et la Bête. Cette version abrégée permet donc, selon la psychanalyse, de préparer « l'esprit de l'enfant au vrai amour, avec les souffrances et les transformations qui en découlent »¹¹³. Cela prouve une fois encore l'importance de la morale pour Mme de Beaumont. De plus, dans sa version, l'accent est mis sur le fait qu'il faut voir au-delà des apparences ; l'auteur insiste sur le fait que Belle s'éprend de la Bête pour ce qu'elle est. Chez Villeneuve, une attitude plus neutre de la part de l'héroïne était décelée, comme si elle acceptait tout simplement le sort qui lui était réservé.

Bettelheim souligne un point important également : la sexualité. À première vue, le conte de Beaumont ne présente aucun érotisme et ne mentionne jamais une quelconque sexualité. Pourtant, implicitement, la Bête représente bien le partenaire sexuel. Dans les contes de fées, « seul le côté masculin de la sexualité est perçu comme bestial »¹¹⁴, la figure du monstre représente donc cette animalité, et c'est la jeune héroïne qui l'en libère. En effet, la Bête redevient un beau prince uniquement quand Belle accepte de l'aimer et de l'épouser et cet acte symbolise, selon la psychanalyse, l'accès à la sexualité.

Le rôle des contes de fées dans l'éducation des jeunes enfants est donc particulièrement intéressant car ils leur permettent de développer progressivement leur maturité. *La Belle et la Bête* constitue un exemple éclairant pour illustrer cela, et il est aisé de comprendre que Leprince

¹⁰⁹ JANSSENS, U., *Les Magazines de Mme Leprince de Beaumont et renseignement privé et public du français en Europe (1750-1850)*, Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde, 24, 1999, en ligne. <<https://dhfiles.revues.org/3017#ftn1>>.

¹¹⁰ JACQUEL, M., *Comprendre une œuvre du patrimoine : La Belle et la Bête de Madame Leprince de Beaumont*, Education, 2015. En ligne : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01168255/document>.

¹¹¹ BETTELHEIM, B., *Psychanalyse des contes de fées*, Pocket, 1976.

¹¹² Dans le cas de *La Belle et la Bête*, il s'agit d'une fée.

¹¹³ JACQUEL, M., *Comprendre une œuvre du patrimoine : La Belle et la Bête de Madame Leprince de Beaumont*, Education, 2015. En ligne : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01168255/document>.

¹¹⁴ *Ibid.*

de Beaumont s'en soit inspiré et l'ait modelé afin qu'il prenne la forme d'un conte à visée éducative.

4.3. Une version *populaire* ?

La démarche pédagogique de l'auteur va de pair avec un souci de clarté. Cela permet de comprendre pourquoi sa version de *La Belle et la Bête* a été à ce point abrégée. Par ailleurs, de nombreuses éditions récentes fournissent avec le récit un dossier pédagogique : encore aujourd'hui, ses textes sont lus et travaillés dans le cadre scolaire. C'est probablement grâce à cette écriture plus concise que l'auteur a connu le succès.

Il est désormais possible d'établir que la version originale est davantage réservée à un milieu fermé, tandis que la réécriture semble avant tout destinée aux enfants, et c'est en ce sens que Madame de Beaumont a popularisé l'œuvre de Villeneuve.

Pour rendre *La Belle et la Bête* plus abordable encore, elle n'a pas hésité à mettre de côté la dimension onirique au profit d'une morale prédominante. L'objectif principal est donc bien de proposer un modèle comportemental aux lecteurs (l'accent étant mis principalement sur les choix et les devoirs des personnages) et non de distraire des jeunes filles en dépeignant un univers merveilleux. Dans cette optique, Leprince de Beaumont propose une séparation très nette entre le bien et le mal, notamment à travers le lexique (« Les deux aînées avaient beaucoup d'orgueil », « Ces deux méchantes filles », « il épousa la Belle, qui vécut avec lui (...) dans un bonheur parfait, parce qu'il était fondé sur la vertu »)¹¹⁵. D'ailleurs, le sort des personnages méchants – comme les deux sœurs de Belle – est plutôt cruel (elles sont transformées en statues). Cela renforce l'opposition flagrante entre ce qu'il est juste de faire et ce qui n'est pas digne d'une personne vertueuse : le bien triomphe toujours, le mal est puni. À noter cependant que l'auteur use d'un vocabulaire moins cru que Villeneuve : « Voulez-vous coucher avec moi ? » devient « Voulez-vous être ma femme ? ». Au niveau des descriptions, Mme de Beaumont laisse une place considérable à l'imagination, puisqu'aucune description solide de la Bête n'est fournie, peut-être parce que la version dont elle s'est inspirée n'en propose pas non plus¹¹⁶. C'est principalement grâce aux adaptations cinématographiques que la Bête s'est dotée de traits physiques notables et que la figure du monstre s'est généralisée.

La réécriture a connu un tel succès que *La Belle et la Bête* est souvent attribué à Leprince de Beaumont¹¹⁷. Mais cela s'explique également par le fait qu'elle ne mentionnait jamais ses

¹¹⁵ LEPRINCE DE BEAUMONT, J.-M., *La Belle et la Bête*, Larousse, 2011.

¹¹⁶ À l'exception de la trompe et des écailles.

¹¹⁷ Et que le nom de Villeneuve est rapidement tombé dans l'oubli.

sources. D'une manière générale, elle s'inspirait de divers ouvrages pour composer ses histoires, mais se contentait de préciser qu'elle s'était « approprié » tout ce qu'elle avait trouvé « à son usage, dans les ouvrages des autres »¹¹⁸. Pour certains auteurs, ce choix est mal vu, il est aisé de penser qu'elle s'attribue ces textes dont elle s'inspire : « Un défaut que l'on peut reprocher à Madame Leprince de Beaumont, c'est d'avoir pris ses histoires et ses contes dans divers Auteurs qu'elle ne nomme pas, et de les donner comme venant d'elle »¹¹⁹. Cependant, il n'était pas rare à l'époque qu'un auteur s'inspire de textes précédents sans les mentionner, le droit d'auteur n'existait pas. Les critiques ajoutent qu'elle n'a fait que modifier la forme du conte de Villeneuve mais que le fond demeure le même. Cela semble réducteur car, comme nous l'avons explicité ci-dessus, la dimension fantastique est nettement moins perceptible dans la réécriture, à l'instar du motif du rêve (ils sont seulement mentionnés à quelques reprises)¹²⁰. Le fond se trouve donc modifié également, même si l'histoire reste globalement fidèle à l'originale.

L'un des points forts de Beaumont est aussi d'avoir intégré les éléments merveilleux du conte de fées à sa méthode pédagogique : « Elle a réussi – et c'est son originalité – à conserver le merveilleux et à l'adapter à sa méthode en réagissant seulement, (...), contre la frivolité »¹²¹. Ce n'est que deux siècles plus tard, en 1946, que le conte renaît dans une adaptation – cinématographique cette fois – très célèbre elle aussi.

5. 1946 : l'adaptation cinématographique de Jean Cocteau – Le conte porté au cinéma

5.1. Un bond dans le temps

Deux siècles se sont écoulés entre la réécriture abrégée de Leprince de Beaumont et le film de Jean Cocteau. Pourquoi un bond en avant si important ? Bien que *La Belle et la Bête* fut l'objet de nombreuses adaptations entre-temps¹²², elles sont moins significatives dans la mesure où elles n'ont pas connu un succès aussi important et immédiat. De plus, le nombre d'œuvres

¹¹⁸ LEPRINCE DE BEAUMONT, J-M., *Le Magasin des enfants*, 1757.

¹¹⁹ LA PORTE, J. (de) et LA CROIX, J-Fr. (de), *Histoire littéraire des femmes françaises*, Paris, 1769.

¹²⁰ Notamment lors de la première nuit de Belle au château ou encore à travers le miroir magique qui lui permet de voir son père souffrant.

¹²¹ REMY, P., *Une version méconnue de « La Belle et la Bête »*, Revue belge de philologie et d'histoire, vol. 35, n°1, 1957.

¹²² Un opéra-comique a notamment vu le jour en 1771. En 1899, un premier film *La Belle et la Bête* est signé Pathé Frères.

analysées étant limité, ce sont les plus originales et les plus populaires qui ont été privilégiées, tout en restant dans le cadre littéraire ou cinématographique.

5.2. Eléments biographique et panorama du cinéma de l'après-guerre

5.2.1. Biographie de Jean Cocteau

Jean Cocteau, né le 5 juillet 1889, grandit dans une famille aisée qui cultive un goût particulier pour les arts et se passionne rapidement pour le théâtre. Après avoir arrêté ses études en 1907, il commence à écrire des poèmes et se forge une réputation de dandy. Un an plus tard, une matinée lui est consacrée au Théâtre Fémina, sur les Champs-Élysées ; il a alors 18 ans. Il connaît un grand succès et sa création artistique s'intensifie : il continue à s'illustrer dans la rédaction de poèmes, mais publie aussi des articles et des dessins. Son succès lui permet l'accès à des sphères littéraires privées ; il y rencontre de grands écrivains comme Proust et, plus tard, des artistes tels que Gabrielle Chanel ou Picasso. Après le décès de l'un de ses plus chers amis, Raymond Radiguet, Cocteau se met à consommer de plus en plus d'opium, et cette dépendance aurait eu une influence considérable sur son œuvre, qui ne cesse de se diversifier. Le rôle qu'il a joué lors de la Seconde Guerre Mondiale est controversé car les résistants l'accusent d'avoir collaboré avec les Allemands. À la même époque naissent certains de ses plus grands succès cinématographiques, notamment *La Belle et la Bête*. Grâce à cette œuvre, il passe à la postérité et préside le Festival de Cannes en 1953 et en 1954. Un an plus tard, il est élu à l'Académie française. N'ayant jamais caché son homosexualité (il aura entre autres une longue liaison avec l'acteur Jean Marais, qui incarne La Bête dans son film), de nombreuses critiques envers l'homophobie sont dépeintes dans ses œuvres. Cocteau meurt en 1963, âgé de 74 ans.

5.2.2. Le cinéma pendant et après la Seconde Guerre Mondiale

Les créations cinématographiques qui naissent pendant la guerre rompent radicalement avec le réalisme des productions qui précèdent. Selon l'Encyclopédie Universalis¹²³, une veine poétique prend place progressivement et voit naître des œuvres « d'évasion »¹²⁴ comme *La nuit fantastique* de Marcel l'Herbier (1942). Ce cinéma poétique s'épanouira davantage après la guerre grâce, notamment, à Cocteau qui réalise *La Belle et la Bête* (1946) et *Orphée* (1950).

¹²³ CERISUELO, M., COLLET, J. et PHILIPPE C.-J., *Cinéma (aspects généraux) – Histoire*, Encyclopædia Universalis, [en ligne], consulté le 17 janvier 2017. <http://www.universalis.fr/encyclopedie/cinema-aspects-generaux-histoire/4-le-cinema-mondial-de-la-guerre-a-l-apres-guerre/>.

¹²⁴ *Ibid.*

Parallèlement à ce genre, certains réalisateurs prennent un parti-pris historique, qui va de pair avec cette volonté d'évasion. C'est notamment le cas de Marcel Carné avec *Les Enfants du paradis* (1943). Enfin, malgré toute l'horreur de la guerre, « un courant réaliste reprend fidèlement la tradition du meilleur cinéma d'avant-guerre »¹²⁵ et s'illustre en la personne de Jacques Becker qui tente, à travers ses films, de dépeindre la société française. Cette profusion de styles et de réalisations s'explique notamment par le fait que les cinéastes, pendant l'occupation française, se sont réfugiés dans les studios de Marseille, en zone libre. De plus, pour oublier leur quotidien difficile, les populations souhaitaient avant tout se distraire, et le cinéma a répondu à cette attente. Enfin, il ne faut pas oublier que le 7^e art est un outil de propagande à part entière : malgré la censure allemande, les réalisateurs laissaient transparaître leur vision de la guerre de manière plus implicite.

Cependant, malgré des films de qualité, le cinéma français souffre de ce contexte difficile, tout d'abord pour des raisons économiques évidentes, mais également parce qu'il peine à réunir les spectateurs de l'avant-guerre, sans compter que de nombreux réalisateurs ont quitté la France pour les Etats-Unis (comme Jean Renoir). Après la guerre, les films hollywoodiens font d'ailleurs de l'ombre aux réalisations françaises car la « qualité technique »¹²⁶ de celles-ci « laisse fortement à désirer »¹²⁷. Cependant, le public semble toujours attaché aux films français du fait de leur importance pendant l'occupation allemande (les productions hollywoodiennes étant absentes au moment de la guerre), et « la nature même des films les plus appréciés du public après 1945 confirme le rôle que joue le cinéma français : il s'agit de reconstruire un imaginaire national consensuel, après un épisode de quasi-guerre civile »¹²⁸.

Deux tendances s'illustrent dans le cinéma d'après-guerre : la première propose une « relecture rassurante des années noires »¹²⁹ (avec des films comme *Mission spéciale*¹³⁰ ou *La bataille du rail*¹³¹) tandis que la seconde témoigne d'un « goût pour le patrimoine littéraire et historique »¹³² (avec des films comme *La Belle et la Bête* ou *La Chartreuse de Parme*¹³³).

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ SELLIER, G., *Le cinéma populaire et ses usages dans la France d'après-guerre*, Studies in French Cinema, Vol 15, 2015.

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ De Maurice de Canonge (1946).

¹³¹ De René Clément (1946).

¹³² SELLIER, G., *Le cinéma populaire et ses usages dans la France d'après-guerre*, Studies in French Cinema, Vol 15, 2015.

¹³³ De Christian-Jaque (1947).

D'une manière générale, et ce malgré de nombreux succès, le cinéma d'après-guerre constitue une période peu étudiée et globalement peu retenue des chercheurs. En effet, selon Sellier¹³⁴, il sert de repoussoir à la Nouvelle Vague qui naît en 1958 et est perçu comme « une période de déclin artistique et de crispation corporatiste »¹³⁵. Elle ajoute par ailleurs que la plupart des acteurs français en vogue à l'époque (tels que Jean Marais, Bourvil ou Fernandel) ne sont pas cités dans les ouvrages de référence sur les stars françaises. Jean Cocteau fait partie des rares réalisateurs de l'après-guerre à être passé à la postérité (grâce notamment à des monographies dont il a fait l'objet). Finalement, le cinéma entre 1945 et 1958 semble constituer une période creuse de par son rôle d'intermédiaire entre la Seconde Guerre Mondiale et la Nouvelle Vague.

5.3. *Le silence de la mer* de Vercors : *La Belle et la Bête* comme métaphore d'une union impossible

Publié de façon clandestine¹³⁶ en 1942, *Le silence de la mer* de Jean Bruller (Vercors est un pseudonyme) est à l'heure actuelle un ouvrage incontournable qui a fait beaucoup parler de lui, vu le contexte de sa publication. Ainsi, pour certaines personnes il s'agissait d'une nouvelle rédigée par un nazi pour servir la propagande allemande, tandis que d'autres pensaient reconnaître André Gide derrière l'écriture ; le texte a donc soulevé bien des interrogations et des commentaires, mais il a surtout permis à Vercors d'être considéré comme l'un des plus grands écrivains de la Résistance (sa nouvelle a rapidement été adaptée au théâtre, en 1949). Si ce classique de la littérature est mentionné, c'est parce qu'au-delà de son statut incontournable il fait une référence directe à *La Belle et la Bête*, qu'il présente comme une métaphore de la guerre. Comme l'un des objectifs de ce chapitre est d'interroger les intentions de Cocteau concernant son adaptation du conte, il semble inévitable d'évoquer cette nouvelle.

Le silence de la mer relate l'histoire de Werner, un officier allemand qui s'installe chez un homme plus âgé et sa nièce. Comme le titre le laisse deviner, le silence est un motif prédominant dans cette nouvelle, car seul Werner prend la parole. C'est un homme cultivé qui semble se passionner pour l'art, la littérature et la musique. La bibliothèque de ses hôtes attire donc naturellement son attention à plusieurs reprises, et c'est ainsi que le conte *La Belle et la Bête* est évoqué. Selon lui, la Bête représente l'Allemagne qui ne peut être sauvée et rendue meilleure que grâce à Belle (la France). Ainsi, l'amour entre les deux personnages traduirait une union

¹³⁴ SELLIER, G., *Le cinéma populaire et ses usages dans la France d'après-guerre*, Studies in French Cinema, Vol 15, 2015.

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ Par les Editions de Minuit.

possible entre l'Allemagne et la France, ce que Werner désire par-dessus tout. Certains auteurs soulignent également le fait que la nièce joue un rôle essentiel dans cette métaphore : « Elle doit participer pleinement de cette osmose future et Werner le lui fait comprendre en racontant l'histoire (...). La Belle a le pouvoir de transformer cette Bête en acceptant son amour et en le lui rendant »¹³⁷. La nièce, en acceptant et en partageant les sentiments du soldat allemand, serait donc l'instrument qui permet une union entre la France et l'Allemagne : « Je suis heureux d'avoir trouvé ici un vieil homme digne. Et une demoiselle silencieuse. Il faudra vaincre ce silence. Il faudra vaincre le silence de la France. Cela me plaît »¹³⁸. Mais le lecteur comprend vite que Werner vit dans une illusion et que « ce conte (...), ne restera qu'à l'état de virtualité »¹³⁹. Cette rapide analyse permet de comprendre à quel point une œuvre d'art peut servir de calque à la réalité, il est donc intéressant de se demander si Cocteau, en choisissant d'adapter ce conte célèbre, n'a pas souhaité dépeindre, lui aussi, une possible union entre les deux pays au sortir de la guerre.

5.4. *La Belle et la Bête* de Jean Cocteau

5.4.1. Réécriture vs adaptation cinématographique

Il est évident que l'adaptation de Cocteau doit être abordée d'un point de vue différent par rapport à celle de Leprince de Beaumont, car il quitte le domaine littéraire. L'une des principales différences entre une réécriture et une adaptation au cinéma, c'est que ce dernier impose tout au spectateur : les décors, les dialogues, les personnages (par le choix des acteurs), la durée, etc. Regarder un film est donc plus contraignant que lire un livre : impossible de faire une pause et de reprendre plus tard, impossible de revenir en arrière. Cependant, l'imagination est nettement moins sollicitée que pour un récit écrit, car l'individu est directement confronté aux choix de l'équipe de réalisation du film. Comme le 7^e art possède ses propres codes¹⁴⁰, différents de ceux qui sont exploités en littérature, la question de l'adaptation sera abordée par rapport, entre autres, au choix des acteurs, des décors et à son degré de fidélité au conte initial.

¹³⁷ GIBERT-JOLY, N., *La bibliothèque dans Le silence de la mer, un espace symbolique*, Conserveries mémorielles, n°5, 2008. En ligne. <https://cm.revues.org/102>.

¹³⁸ VERCORS, *Le silence de la mer*, Le livre de Poche, 1967.

¹³⁹ GIBERT-JOLY, N., *La bibliothèque dans Le silence de la mer, un espace symbolique*, Conserveries mémorielles, n°5, 2008. En ligne. <https://cm.revues.org/102>.

¹⁴⁰ Cf. Chapitre 1.

5.4.2. Le projet de Cocteau : retour sur la réalisation d'une œuvre poétique

Il semble particulièrement difficile de répondre à la question « pourquoi l'adaptation de ce conte ? », car la réponse ne peut être qu'un mélange de nombreux éléments comme par exemple la passion pour le conte, l'envie de se confronter à l'univers du merveilleux, la volonté de donner vie à des personnages fantastiques, etc. Cette adaptation peut aussi témoigner d'un intérêt pour l'historicité à un moment où l'histoire de la France est justement en train de changer (libération). Serge Toubiana, qui a écrit la préface du journal qu'a tenu le réalisateur tout au long du tournage, explique : « (...) au sortir de l'Occupation (...) [c'est] comme si le poète et cinéaste se réfugiait dans un autre monde pour oublier les vicissitudes et soubresauts d'un temps douloureux qui vient à peine de s'achever »¹⁴¹. L'œuvre de Cocteau serait donc une façon pour lui de proposer un nouveau monde, merveilleux, situé au-delà d'un réel qui effraie. Cela n'est guère surprenant car nous savons désormais que c'est une veine qui a caractérisé le cinéma d'après-guerre. Mais il est surtout primordial de se demander *quel est ce conte* que l'homme entend transformer en objet filmique. Toubiana aborde également ce sujet : « Cocteau envisage son film en amateur. Pour lui, tout est découverte, nouveau territoire à explorer, jeu de cache-cache (...). Faire du cinéma est pour Cocteau une joie de tous les instants. Un retour en enfance »¹⁴². Il est dès lors aisé de comprendre qu'il ait choisi d'adapter la version de Leprince de Beaumont plutôt que celle de Villeneuve, choix qu'il confirme dans son journal : « On connaît le thème proposé par le conte de Mme Leprince de Beaumont, conte souvent attribué à Perrault (...). Le postulat du conte exige la foi et la bonne foi de l'enfance »¹⁴³. À première vue, il dédie donc son film à un jeune public, à l'instar de Mme de Beaumont. Mais il n'exclut pas les adultes pour autant : « Ces énigmes rebutent les grandes personnes, promptes à préjuger, fières du doute, armées de rire. Mais j'ai l'outrecuidance de croire que le cinématographe qui montre l'impossible, risque de l'imposer en quelque sorte et de pouvoir mettre une singularité au pluriel »¹⁴⁴. Cocteau a donc opté pour la deuxième version du conte de *La Belle et la Bête*¹⁴⁵, pour la poésie dont elle témoigne et pour son public. Mais une raison probable est aussi que le récit de Villeneuve était nettement moins connu. Il se peut alors que le réalisateur n'en eut pas connaissance (il n'en fait jamais mention dans son journal).

¹⁴¹ TOUBIANA, S., Préface de *La Belle et la Bête* de Jean Cocteau, éditions du Rocher, 2003.

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ COCTEAU, J., *La Belle et la Bête*, éditions du Rocher, 2003.

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ Qui se trouve d'ailleurs à la fin de l'édition du journal de Cocteau.

Jean Cocteau envisage son film comme l'adaptation d'un rêve qui doit échapper aux pièges « creusés entre ce rêve et l'appareil »¹⁴⁶ et qui doit faire face également aux « limites imposées par une époque d'économie »¹⁴⁷. Le tournage débute effectivement en août 1945, période particulière « où l'essentiel, par exemple l'électricité, vient souvent à manquer. Dans ce contexte, *La Belle et la Bête* représente à bien des égards un incroyable défi technique et poétique »¹⁴⁸. L'Histoire se mêle donc aux difficultés habituelles que rencontre un cinéaste : les intempéries, le temps qui passe, les incidents pendant le tournage (l'actrice Mila Parély, qui interprète l'une des sœurs de Belle, a notamment fait une mauvaise chute de cheval), etc. Il faut également prendre en compte les éventuels désaccords car « la réalisation d'un film est par essence une *aventure collective*. Il s'agit de faire ensemble le même film (...) »¹⁴⁹.

Encore aujourd'hui, l'œuvre de Cocteau est qualifiée, avant tout, de poétique. Au moment du tournage, l'artiste se confiait justement sur cette dimension particulière : « Ma méthode est simple : ne pas me mêler de poésie. Elle doit venir d'elle-même. Son seul nom prononcé bas l'effarouche »¹⁵⁰. Il entretient donc un rapport particulier avec la poésie : son film doit en proposer, même en déborder, mais sans aucune intervention matérielle ni aucune évocation explicite. C'est finalement à travers les costumes, les dialogues et le motif même de l'histoire que la poésie émane du film : « Trop de soin, aucune porte ouverte au hasard, effarouchent la poésie, déjà si difficile à prendre au piège »¹⁵¹. Il sera intéressant de comparer ce point de vue à celui du réalisateur Christophe Gans, qui s'intéresse tout particulièrement à l'esthétique de ses films et qui propose toujours des effets spéciaux très travaillés.

Malgré les difficultés rencontrées, le cinéaste ne semble pas décontenancé, jugeant qu'un bon film poétique doit aussi être le fruit du hasard. Toubiana raconte ainsi que lorsque le ciel était trop nuageux pour filmer, Cocteau s'étendait et dormait. Dans ce sens, le réalisateur lui-même ne se considère pas véritablement comme un metteur en scène, et plutôt que de tout préparer dans les moindres détails, il préfère se laisser surprendre par un élément inattendu : « Je m'intéresse trop à ce qui se passe. Je regarde. J'assiste au spectacle. Je deviens public et j'oublie les raccords »¹⁵². Le plus important pour lui est de capturer le moment, la belle image, aussi imprévue soit-elle, d'où son expression « attraper l'image dans la boîte »¹⁵³ : « Cocteau a

¹⁴⁶ COCTEAU, J, *La Belle et la Bête*, éditions du Rocher, 2003.

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ TOUBIANA, S., Préface de *La Belle et la Bête* de Jean Cocteau, éditions du Rocher, 2003

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ COCTEAU, J, *La Belle et la Bête*, éditions du Rocher, 2003.

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ *Ibid.*

toujours voulu montrer les choses et non les raconter »¹⁵⁴. Il se positionne finalement en spectateur attendant patiemment que le charme opère. Plus que le réalisateur, c'est avant tout le poète, s'aidant de la nature, qui entreprend de donner vie à ce conte de fées.

Cela ne fait pas moins de Cocteau un travailleur minutieux : il explique en effet qu'il a revu à plusieurs reprises la métamorphose de la Bête, jouée par Jean Marais, car « celle que j'ai faite ne me contente pas »¹⁵⁵. De plus, il a un souci du détail indéniable, à travers les prises de vue (il maîtrise parfaitement la plongée et la contre-plongée, notamment quand il s'agit de rendre la Bête plus imposante) ou l'utilisation de la lumière (les fondus noirs « servent de transition lors du passage d'un lieu à l'autre »¹⁵⁶). Ainsi, les trucages sont nombreux dans le film, même s'ils demeurent relativement simples, comme le précise Montaron¹⁵⁷ ; ils sont des moyens d'expression. En fait, ils vont de pair avec la volonté de Cocteau de créer l'illusion parfaite, de coupler le réel et l'irréel : « Je voudrais qu'on trouve mes images réalistes. Si je les embête tous, sur le plateau, avec mes trucages (...), c'est parce que je veux du vrai irréel qui permette à tous de rêver ensemble un même rêve »¹⁵⁸. À noter également que les dialogues sont d'une grande simplicité, pour respecter son souci poétique (« La poésie doit jaillir toute seule. Le texte doit être très sec et très simple »¹⁵⁹). Cette simplicité se trouvait déjà chez Leprince de Beaumont, mais il est clair qu'il ne s'agit pas de la même visée : l'auteur s'adressait directement à de très jeunes lecteurs, et se servait de la littérature pour les éduquer, tandis que le cinéaste n'accepte aucun artifice pour permettre à la poésie d'émerger dans toute sa puissance. Montaron s'exprime d'ailleurs à ce sujet : « Les dialogues du film restent effectivement très secondaires ; ils sont courts, précis, voire plats »¹⁶⁰. Cela confirme la logique de Cocteau : l'importance est donnée à l'image, mais plutôt que de penser que les dialogues pourraient faire de l'ombre à la poésie, il faut les imaginer comme faisant partie intégrante de cette dimension poétique car en étant purs et « dépourvus d'effets verbaux »¹⁶¹, ils viennent la sublimer. Ils sont, tout comme les trucages, indispensables au projet du cinéaste : « Les gens ont, une fois pour toutes, décidé que ce qui est flou est poétique, or, à mes yeux, la poésie c'est la précision, le chiffre »¹⁶².

¹⁵⁴ MONTARON, N., *La Belle et la Bête de Jean Cocteau*, Atmosphère 53, 2007.

¹⁵⁵ COCTEAU, J., *La Belle et la Bête*, éditions du Rocher, 2003.

¹⁵⁶ MONTARON, N., *La Belle et la Bête de Jean Cocteau*, Atmosphère 53, 2007.

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ GILSON, R., *Jean Cocteau, présentation par René Gilson. Choix de textes et propos de Jean Cocteau*, 1964.

¹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰ MONTARON, N., *La Belle et la Bête de Jean Cocteau*, Atmosphère 53, 2007.

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² COCTEAU, J., *La Belle et la Bête*, éditions du Rocher, 2003.

5.4.2.1. La Bête matérialisée

Au-delà du succès du film en tant que tel, c'est surtout l'interprétation de Jean Marais qui a retenu l'attention, d'autant qu'il s'agissait à l'époque de la première adaptation cinématographique du conte de Leprince de Beaumont. La Bête s'est donc vue portée à l'écran et a dû se doter de traits physiques précis, ce qui n'était pas le cas dans les versions écrites qui proposaient des descriptions très vagues. Cocteau a donc imaginé un animal couvert de poils et pourvu de crocs et d'oreilles rappelant celles des félins. La trompe d'éléphant et les écailles ont de ce fait été mises de côté, probablement car elles auraient nécessité plus de temps et d'argent, mais aussi pour éviter d'éventuelles moqueries : Christian Bérard, responsable des costumes et des décors, aurait ainsi déconseillé de représenter la Bête en cerf, car la présence de cornes aurait provoqué le rire des spectateurs.

La transformation de Jean Marais constituait un travail colossal puisqu'elle représentait cinq heures quotidiennes de labeur visant à coller sur son visage « ces pansements poilus »¹⁶³ et à peindre ses dents au vernis noirs pour ensuite y fixer les crocs ; au final, nous ne reconnaissons de l'acteur que ses yeux qui paraissent immensément grands. La Bête de Cocteau devait faire peur : imposante, troublante, même repoussante par moments, elle semble cependant n'avoir rien perdu de ses origines nobles (son langage soutenu, ses costumes brillants et impeccables), à l'exception de son animalité (quand elle lape ou que Belle doit lui donner à manger). Plus que son caractère effrayant, c'est sa laideur qui est surtout mise en avant et qui est soulignée autant par la Bête elle-même que par les autres personnages : « Je vous répugne, vous me trouvez bien laid » - « Je ne sais pas mentir la Bête (...) mais je devine que vous faites l'impossible pour essayer de me faire oublier votre laideur »¹⁶⁴. Malgré son évident dégoût, Belle semble consciente de l'importance de regarder au-delà des apparences, notamment lorsqu'elle déclare qu'il existe « bien des hommes qui sont plus monstrueux (...) et qui le cachent »¹⁶⁵ ; cela permet de voir à quel point c'est une femme vertueuse et qu'elle possède les mêmes qualités que dans le récit écrit. La voix de la Bête renforce cette ambiguïté, cette tension entre l'humain et l'animal : Cocteau pensait d'ailleurs à doubler la voix de Jean Marais afin de la rendre « plus profonde »¹⁶⁶ même s'il la jugeait « impressionnante »¹⁶⁷. Finalement, il n'en fut rien : « La singularité vocale qu'il apporte au rôle est inimitable. Dès qu'on le double, (...), l'image ne

¹⁶³ Ina Stars, *Jean Marais, « La Belle et la Bête » : la beauté de Cocteau*, Archive INA, 1959.

¹⁶⁴ « La Belle et la Bête », réalisé par Jean Cocteau, 1946.

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ COCTEAU, J, *La Belle et la Bête*, éditions du Rocher, 2003.

¹⁶⁷ *Ibid.*

fonctionne plus »¹⁶⁸. La voix de l'acteur fut cependant déformée à l'aide d'un filtre, pour empêcher une trop grande ressemblance entre le personnage de la Bête et celui d'Avenant (également joué par Marais).

Le lien évident entre ces deux personnages, incarnés par le même acteur, est très intéressant. Il constitue en effet une mise en abyme du motif principal qu'est la beauté intérieure. Avenant, un ami du frère de Belle, est un jeune homme beau et élégant. Cependant, l'héroïne refuse ses avances. Le fait qu'elle tombe amoureuse de la Bête permet de renforcer l'idée qu'il faut regarder au-delà des apparences. La jeune fille présente une fois de plus les qualités que toute personne de son âge se doit de posséder. Il y a de ce fait une tension indéniable entre le Beau (Avenant) et la Bête, et cette tension prend fin lorsque le premier meurt sous la forme d'une bête, tandis que la Bête se transforme en prince en prenant les traits du jeune homme. Les deux personnages n'en forment finalement plus qu'un, doté d'une grande beauté tout en ayant gardé la vertu, l'élégance et le raffinement ; cette union fait écho à celle qui regroupe le monde de la Bête, sombre et mystérieux et celui dans lequel Belle et son entourage évoluent, qui est plus lumineux. À l'instar des contes, la jolie jeune femme finit par vivre avec un homme beau physiquement et moralement, car elle a su déceler une beauté plus subtile et plus importante également. Les derniers mots du film sont d'ailleurs : « Vous ressemblez à quelqu'un que j'ai connu autrefois » - « Cela vous gêne-t-il ? » - « Oui... Non ! »¹⁶⁹. À ce moment-là, les apparences sont complètement dénuées d'importance, puisque Belle s'éprend d'un homme qui a pris l'apparence d'Avenant, qu'elle n'a jamais pu aimer ; son amour est avant tout fondé sur les qualités morales qu'elle a pu voir dans la Bête.

Jean Marais, qui s'est confié à plusieurs reprises sur le tournage du film, insiste beaucoup sur le fait que Cocteau était malade pendant la réalisation, et qu'il n'était donc pas le seul à porter un masque. Le cinéaste a effectivement contracté une maladie de peau, qui durera 6 ans. Il était donc dans l'incapacité de se raser et devait sans cesse couvrir sa tête à l'aide d'un chapeau : « Jean Cocteau me donnait chaque jour un exemple de bonté et de patience. Il portait aussi un masque. Il était très malade (...) et tout ça avec sa barbe qu'il ne pouvait pas raser formait un autre genre de masque, beaucoup plus terrible que le mien »¹⁷⁰. Selon l'acteur, c'est comme si la fiction s'était emparée de la réalité et qu'il y avait en fait deux Bêtes sur le plateau. Cette précision est certes anecdotique mais permet de comprendre à quel point Cocteau était un travailleur mais aussi de mesurer l'ampleur de l'amitié qui l'unissait à Jean Marais.

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ « La Belle et la Bête », réalisé par Jean Cocteau, 1946.

¹⁷⁰ Ina Stars, Jean Marais, « La Belle et la Bête » : *la beauté de Cocteau*, Archive INA, 1959.

Finalement, nous pouvons dire de cette Bête portée à l'écran qu'elle s'éloigne relativement fort des quelques descriptions qui ont été faites dans les contes : ni trompe, ni écailles, mais néanmoins ce côté mi-homme mi-animal. Au-delà de son physique, elle présente les mêmes caractéristiques que dans les récits et plus particulièrement celui de Leprince de Beaumont, notamment à travers son langage soutenu¹⁷¹.

5.4.3. Une métaphore de la Seconde Guerre Mondiale ?

Au vu du contexte historique dans lequel le film a émergé, il paraît aisé de voir dans l'adaptation de Jean Cocteau une métaphore de la guerre. À l'instar du *Silence de la mer*, l'amour qui unit la Belle et la Bête représenterait un idéal d'union entre la France et l'Allemagne, une volonté de véhiculer un message de paix. Dans la même optique, il serait possible d'envisager que l'opposition entre Avenant et la Bête illustre la guerre entre les deux pays, guerre qui prend fin lorsque les deux personnages ne font plus qu'un. Cependant, aucune source ne permet véritablement d'affirmer que le projet du cinéaste était bien celui-là, d'autant que c'est Jean Marais qui serait à l'origine du projet d'adaptation du conte. En effet, c'est lui qui aurait proposé à Cocteau – qui venait alors d'écrire *L'Aigle à deux têtes*, qu'il souhaitait appeler dans un premier temps *La Belle et la Bête* et qui avait déjà pensé, avant la guerre, à adapter le conte de Leprince de Beaumont – de réaliser ce film, qui serait un mélange entre le récit abrégé et *La Chatte blanche* de Madame d'Aulnoy¹⁷² (1697). Quand l'acteur s'exprime à propos de cette histoire d'amour, il mentionne avant tout l'importance de la beauté intérieure, au-delà de la beauté physique que nous cherchons tous selon lui : « Ne trouvez-vous pas bizarre que tout le monde cherche à être beau physiquement et qu'il est à la portée de n'importe qui d'être beau moralement, et que personne n'en fait la gymnastique ? D'ailleurs, n'est-ce pas au fond le sujet de *La Belle et la Bête* ? »¹⁷³. Ces différentes informations permettent de comprendre que Cocteau n'a pas véritablement pensé au contexte historique en réalisant ce film, c'est principalement la dimension onirique, mais également le fait de porter des contes au cinéma qui l'ont séduit. En ce sens, la trame de base est respectée puisqu'il s'agit de montrer que les qualités morales valent plus que la beauté physique, et qu'il faut aller plus loin que les apparences et adopter un comportement juste et vertueux.

¹⁷¹ En effet, chaque soir la Bête demande à Belle si elle veut être sa femme, et non si elle veut coucher avec elle.

¹⁷² L'influence de ce conte se retrouve, dans le film, à travers la présence des domestiques ensorcelés.

¹⁷³ Ina Stars, Jean Marais, « La Belle et la Bête » : *la beauté de Cocteau*, Archive INA, 1959.

Le cinéaste n'a pas seulement puisé son inspiration chez Leprince de Beaumont. En effet, de nombreux auteurs ont souligné l'influence des gravures de Gustave Doré dans la conception du château de la Bête (monde obscur et effrayant). Or, c'est ce même sculpteur qui a illustré la plupart des contes de Perrault¹⁷⁴, comme *Le Petit Chaperon rouge*. L'univers de Belle, lui, est davantage inspiré des œuvres de Vermeer qui proposaient généralement un environnement très lumineux. Par ailleurs, même si Cocteau considère que son film est proche du conte dont il s'inspire, il faut noter que la fin diffère radicalement, puisque les fées – qui chez Madame de Beaumont punissent les mauvais et récompensent les bonnes personnes – disparaissent dans le récit filmique. L'intrigue choisie par le réalisateur se rapproche davantage de la pièce de théâtre d'Alexandre Arnoux, parue en 1913¹⁷⁵. De plus, le film est loin de rencontrer le succès du conte de 1757 : même si à l'heure actuelle il est considéré comme un chef d'œuvre incontournable, les critiques de l'époque lui reprochent notamment son rythme trop lent (peut-être finalement plus proche de celui de Madame de Villeneuve) et sa fin décevante. D'une manière générale, le film présente aussi une part d'humour, ce qui contribue un peu plus à l'éloigner du conte de Madame de Beaumont. Cocteau fait notamment parler des canards pour s'adresser aux vilaines et jalouses sœurs de Belle, et il fait également la mention, dans son journal, d'une scène entière qui n'apparaît pas dans le film et qu'il intitule « La farce du drapier »¹⁷⁶ : toujours dans le but de se moquer des diaboliques sœurs de Belle, son frère et Avenant décident de faire croire à un marchand drapier que Félicie, l'une des sœurs, est amoureuse de lui. Cette séquence ne fut retrouvée qu'en 2002, selon le site officiel de Jean Cocteau¹⁷⁷.

Le film de 1946 ne serait donc pas à proprement parler une métaphore de la Seconde Guerre Mondiale, comme nous pourrions le penser. C'est davantage une version librement adaptée du conte de Leprince de Beaumont mais surtout une manière pour Cocteau de laisser libre cours à son imagination et de proposer une œuvre poétique et fantastique sublimée par les interprétations de Jean Marais.

¹⁷⁴ À qui Cocteau fait référence également.

¹⁷⁵ ARNOUX, A., *La Belle et la Bête*, 1917.

¹⁷⁶ COCTEAU, J., *La Belle et la Bête*, éditions du Rocher, 2003.

¹⁷⁷ Jean Cocteau, unique et multiple. La Belle et la Bête : la farce du drapier, en ligne : <https://cocteau.biu-montpellier.fr/index.php?id=42>.

6. 1979 : les nouvelles d'Angela Carter – Une version féministe ?

6.1.Éléments biographiques

Angela Carter, née en 1940, est une romancière et une journaliste anglaise. Après des études littéraires, elle entame une carrière de journaliste (elle débute au Croydon Advertiser, fondé en 1869). Son rapport à l'écriture est particulier : elle se met en effet à réécrire des grands classiques de la littérature tels que ceux de Baudelaire (avec *Vénus noire*), du Marquis de Sade (avec *La femme sadienne*) ou encore de Villiers de l'Isle-Adam (avec *l'Eve nouvelle*). Les contes l'intéressent également, et son recueil *The Bloody Chamber and Other Stories*, publié en 1979¹⁷⁸, lui vaut une importante renommée. Il s'agit d'un enchaînement de plusieurs contes populaires comme *le Petit Chaperon Rouge* (elle s'inspire à la fois de la version de Perrault et de celle des frères Grimm), *Barbe Bleue* ou encore *La Belle et la Bête*. Cet ouvrage sera adapté au cinéma en 1985 par Neil Jordan et recevra de nombreuses récompenses. Au cours de sa vie, elle fait de multiples voyages en Asie, en Europe et également aux Etats-Unis. Elle meurt en 1992 à l'âge de 51 ans.

6.2.Son œuvre : caractéristiques générales

Les écrits de Carter se caractérisent par un réalisme magique, c'est-à-dire qu'ils illustrent, à travers l'émergence d'un élément surnaturel ou fantastique dans un contexte qui se veut réaliste, une union entre des courants traditionnellement opposés. C'est un courant qui combine « une fantaisie exubérante avec la précision extrême des descriptions, le réalisme pointilleux de l'écriture avec le fantastique de l'inspiration »¹⁷⁹. La plupart des auteurs prêtent aussi à ses textes un caractère postmoderne, dénomination qui « tente d'englober la variété et la complexité des écritures contemporaines »¹⁸⁰. Le postmodernisme a largement influencé le féminisme des années 1980, et il est particulièrement important de mentionner cela car les œuvres de Carter sont fréquemment qualifiées de féministes. C'est surtout dans son essai *La Femme sadienne* qu'elle entend défendre les femmes, « créatures mutilées dont la vocation est de saigner »¹⁸¹.

¹⁷⁸ *La compagnie des Loups*, version française, est publiée en 1985.

¹⁷⁹ JORDIS, C., *Carter Angela - (1940-1992)*, Encyclopædia Universalis, en ligne : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/angela-carter/>.

¹⁸⁰ ANGEL-PEREZ, E., DARRAS, J., GATTÉGNO, J., JORDIS, C., LECERCLE, A. et PRAZ, M., *Anglais (art et culture) – Littérature*, Encyclopædia Universalis, en ligne : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/anglais-art-et-culture-litterature/>.

¹⁸¹ CARTER, A., *La femme sadienne*, H. Veyrier, 1979.

Dans la préface de *La Compagnie des loups*, Christine Jordis explique que l'éditeur de Carter « inventa un genre nouveau : 'fantaisie et macabre' »¹⁸² pour qualifier l'œuvre de l'auteur. Elle ajoute que « la romancière (...) se donne des références si étendues (...) que les critiques, embarrassés, ne savaient comment situer une œuvre dont on constate seulement aujourd'hui, après la mort de l'auteur, l'originalité et l'unité »¹⁸³. Le style de Carter pose donc question, il est difficile de le décrire avec exactitude et de lui conférer un genre précis tant il mélange des courants qui semblent pourtant opposés (le conte de fées et le macabre par exemple). Malgré cette impossibilité de définition, les critiques se sont accordées pour présenter *La Compagnie des loups* comme un « chef d'œuvre »¹⁸⁴, un ouvrage qui « marquait le sommet de son œuvre »¹⁸⁵.

6.2.1. *La Compagnie des loups* : un recueil qui bouleverse les codes

À en croire Jordis, cet ouvrage renouerait avec de nombreux thèmes abordés dans les chapitres précédents : ces réécritures présentent effectivement un caractère érotique indéniable (déjà décelé chez Villeneuve), mais sont également imprégnées des discours psychanalytiques de l'époque (comme pour la plupart des contes de fées) « corrigé[s] par le féminisme »¹⁸⁶. Nous verrons, lors de l'analyse de deux de ses nouvelles, à quel point cette notion de correction est importante et prend tout son sens.

Même si elle reprend les codes propres aux contes de fées qu'elle adapte, Carter les bouleverse sans arrêt en changeant radicalement certains éléments clés des histoires célèbres. Ainsi, dans *La jeune épouse du tigre*, c'est l'héroïne, la Belle, qui assume « sa nature animale »¹⁸⁷ et « revête bientôt (...) le vivant pelage d'un tigre »¹⁸⁸. Il est aisé de remarquer que la romancière place les femmes au premier plan, ce qui paraît totalement inédit pour un genre qui a tendance à les asservir. De plus, la morale traditionnelle des contes se voit transformée elle aussi, puisque Carter préfère au mariage heureux et au bonheur éternel « d'autres joies et d'autres découvertes moins licites peut-être, mais tout aussi palpitantes »¹⁸⁹. C'est probablement de par ces caractéristiques originales que les journalistes ont reconnu dans ces nouvelles un féminisme puissant : l'auteur met en scène des femmes qui refusent d'être assujetties à un homme

¹⁸² JORDIS, C., préface de *La Compagnie des loups*, Seuil, 1997.

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ *Ibid.*

dominant et qui assument des sensations inavouables, comme le désir envers un être repoussant, « dussent-elles inclure le goût de l'humiliation et de la souffrance »¹⁹⁰. Jordis achève son analyse des contes de Carter en mentionnant l'importance de la sexualité, thème prédominant chez la romancière. Elle renoue ainsi avec un « mouvement primordial »¹⁹¹ en évitant cependant de le banaliser comme le font – selon Jordis – les romans réalistes de l'époque. Ici, la place est davantage laissée aux « impulsions »¹⁹², au « plaisir »¹⁹³, à « l'exaspération du désir »¹⁹⁴, au « sommet de la jouissance »¹⁹⁵ et cela se conclut généralement par une mort inévitable car indissociable de l'acte sexuel. En effet, la sexualité « éveille au plus profond de l'homme des fantasmes de meurtre, de dévoration et de terreur »¹⁹⁶ et ne peut donc exister sans une certaine violence dont les nouvelles de Carter témoignent à travers « une mise en scène élaborée [qui] rapproche ces contes de fées sanglants à la fois des sacrifices rituels du monde archaïque et de certaines représentations de l'érotisme noir »¹⁹⁷.

6.3. Angela Carter et le féminisme

Catherine Paulin, dans son travail d'analyse des nouvelles de Carter, explique que cette dernière a « une fine connaissance de la théorie féministe et de la théorie littéraire de Genette et Barthes »¹⁹⁸. Elle ajoute que la romancière, dans la plupart de ses textes, défend les opprimés, le plus souvent des personnages féminins. En effet, la plupart des histoires de Carter mettent en scène une jeune fille pauvre et démunie, qui trouve généralement refuge chez un homme qui la malmène. Cette défense explicite des femmes va de pair avec une critique des « représentants des valeurs bourgeoises ou de celles du clergé »¹⁹⁹ qui sont souvent à l'origine de la « prostitution »²⁰⁰ ou de la « servitude »²⁰¹ des héroïnes. Là où les œuvres de Carter dévoilent leur dimension féministe, c'est au moment de l'inversion des rôles, comme le précise Paulin : « On pourrait croire qu'il s'agit d'une critique sociale sur un ton réaliste. Or (...) Carter opère

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ *Ibid.*

¹⁹⁸ PAULIN, C., *De la surface du texte à sa dimension implicite et pragmatique : lecture de deux nouvelles d'Angela Carter*, « Master » et « Our Lady of the Massacre », Corela, Cognition, représentation, langage, Vol. 2, n°2, 2004.

¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ *Ibid.*

²⁰¹ *Ibid.*

une série de renversements qui font des victimes des bourreaux et vice-versa »²⁰². Ainsi, le personnage féminin triomphe de l'homme (parfois Carter va jusqu'à priver ses personnages masculins de la parole comme dans *Master*), et c'est en ce sens que l'auteur dénonce la vision péjorative de la femme, décrite le plus souvent comme un objet n'ayant aucune autorité.

Ce culte de la *femme objet*, de la « femme image, reflet du désir masculin »²⁰³ est fortement contesté par les féministes des années 1970. Comme nous l'avons abordé dans les chapitres précédents, les femmes auteurs n'occupaient pas une place particulièrement importante en littérature, celles qui se risquaient à l'écriture étaient davantage vues comme des exceptions, et la nouvelle vague féministe qui naît dans la seconde moitié du XXe siècle entend changer cela. Les rassemblements prennent effectivement une autre dimension puisque dorénavant les femmes sont invitées à afficher leurs différences ; auparavant, il s'agissait principalement d'établir des stratégies « de lutte contre l'inégalité des sexes »²⁰⁴. Ces différences touchent de nombreux domaines, selon Legars : « de sexualité, de perception du corps, d'expérience et de langage »²⁰⁵. Le féminisme devient alors un mouvement culturel qui souhaite « produire ses propres écrivains »²⁰⁶.

Au début des années 1980, le féminisme va de pair avec le mouvement postmoderniste qui prône un retour à l'éclectisme et qui s'oppose à son prédécesseur, le courant moderniste. En d'autres termes, la postmodernité « implique le doute, la relativité, l'examen constant de ses propres outils et réflexes de pensées »²⁰⁷. Ces nombreuses remises en question n'ont pas pour objectif de recréer un ordre quelconque, mais bien d'employer des procédés tels que « l'ironie, le déplacement et la déconstruction »²⁰⁸ pour critiquer la société. De ce point de vue, le féminisme se transforme donc « en une pratique et en une idéologie respectueuses de l'individualité des 'femmes' »²⁰⁹, et l'opposition – jusque-là perçue comme naturelle et indiscutable – entre l'homme et la femme se voit remise en question. *La compagnie des loups* se situe donc entre la deuxième et la troisième vague du féminisme, mais pour la plupart des auteurs Carter porte un regard inédit sur la féminité telle qu'elle est défendue par la doxa

²⁰² *Ibid.*

²⁰³ LEGARS, B., Féminisme – *Le féminisme des années 1970 dans l'édition et la littérature*, *Encyclopædia Universalis*, [en ligne]. <http://www.universalis.fr/encyclopedie/feminisme-le-feminisme-des-annees-1970-dans-l-edition-et-la-litterature/>.

²⁰⁴ *Ibid.*

²⁰⁵ *Ibid.*

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ LABORDE, F., *Les stéréotypes de sexe dans l'érotisme, la pornographie et les discours amoureux à l'épreuve d'Angela Carter*, de Monique Wittig et d'Elfriede Jelinek, Université de Lyon, 2013-2014.

²⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁹ OPREA, D-A., *Du féminisme (de la troisième vague) et du postmodernisme*, *La féminisme : une question de valeur(s)*, Vol. 21, n°2, [en ligne], 2008. <https://www.erudit.org/revue/rf/2008/v21/n2/029439ar.html>.

féministe. En effet, chez la romancière, le point de départ est l'écriture, et c'est cette écriture qui fait la féminité et non l'inverse : « La pornographie ne met pas seulement en jeu des corps : elle met surtout en scène des 'pornogrammes' (Barthes), c'est-à-dire des arrangements de signifiants. (...) Carter (...) tend à opposer une 'mythologisation' de la féminité, (...), à une série de métaphores incongrues et donc révolutionnaires (...) qui opèrent une 'révision' postféministe de la posture d'écriture »²¹⁰. Finalement, plutôt que de défendre pleinement les femmes dans ses ouvrages, Carter « s'attache à jeter le trouble sur les constructions de genre et sur l'idée de 'féminité' »²¹¹. Nous pouvons donc établir qu'elle appartient au féminisme postmoderne, qui s'attache avant tout à déconstruire les mythes féminin et masculin, en proposant des « représentations [qui] créent et reflètent des situations réelles, d'où leur [sa] conception d'une littérature comme puissance sur le monde et héritage intertextuel »²¹².

6.4. Analyse des nouvelles *Mr Lyon fait sa cour* et *La jeune épouse du tigre*

Ces deux contes apparaissent dans le recueil *La Compagnie des loups* et proposent une réécriture tout à fait particulière de *La Belle et la Bête*. Avant d'entamer le travail d'analyse et de comparaison, il est important de mentionner le fait que Carter s'est inspirée de la version de Mme Leprince de Beaumont ; cependant, certaines réflexions se trouvaient déjà chez Villeneuve.

6.4.1. Une héroïne nouvelle

L'une des principales différences entre les deux réécritures est la voix du narrateur : il est hétérodiégétique dans *Mr Lyon fait sa cour* alors que c'est l'héroïne qui raconte l'histoire dans *La jeune épouse du tigre*. Malgré cela, Carter met en place un dispositif particulier pour conférer à la jeune fille la place centrale : dans la première nouvelle, par exemple, le père est toujours désigné comme « le père de la Belle ». Même s'il n'est pas nommé dans les versions antérieures, le fait d'insister sur sa fille à chaque appellation permet de saisir le retournement qu'entreprend l'auteur : Belle occupe la place dominante dans le conte, les autres personnages sont décrits à travers elle. De plus, il faut également noter que l'une des nouvelles débute de

²¹⁰ REGARD, F., *Pornographie et postféminisme. Théorie du « pornogramme » chez Angela Carter*, Etudes britanniques contemporaines, n°18, 2000.

²¹¹ LABORDE, F., *Les stéréotypes de sexe dans l'érotisme, la pornographie et les discours amoureux à l'épreuve d'Angela Carter, de Monique Wittig et d'Elfriede Jelinek*, Université de Lyon, 2013-2014.

²¹² *Ibid.*

cette manière : « Mon père m'a perdue aux cartes en jouant contre la Bête »²¹³. Une fois de plus, les personnages masculins passent au second plan et paraissent même mauvais, en comparaison avec les autres contes. En effet, le père de Belle est généralement présenté comme un pauvre marchand qui souhaite satisfaire les désirs de ses enfants, et c'est parce qu'il veut offrir une rose à sa fille qu'il est fait prisonnier de la Bête. Dans *La jeune épouse du tigre*, c'est l'inverse : plutôt que d'offrir un objet à Belle, il la vend lors d'une partie de cartes et accepte donc de la donner à la Bête. Carter creuse encore un peu plus l'écart entre le féminin et le masculin, et plutôt que de présenter les hommes comme des êtres supérieurs, puissants et sages, elle les dépeint comme des individus qui agissent sous l'emprise du désir (le désir de l'argent, le désir sexuel, etc.).

En outre, il est précisé que Belle ne se conduit pas « comme les dames d'honneur »²¹⁴, ce qui fait écho au conte de Villeneuve, qui faisait déjà l'éloge de l'impressionnante et inhabituelle force d'esprit de son héroïne. Dans ses réécritures, Carter ne manque pas d'insister sur l'originalité de Belle, et sa différence par rapport aux autres femmes de son époque : « Les demoiselles ne rient pas comme cela ! Moi, si »²¹⁵. Le fait de donner directement la parole à l'héroïne pourrait être également un moyen de lui donner une importance supplémentaire, d'accentuer sa domination sur les autres personnages, et sur la Bête. À noter que la jeune femme semble assumer pleinement sa différence.

6.4.2. Les rapports de force inversés

Il a été précisé dans les points précédents qu'Angela Carter avait l'habitude de réécrire des contes de fées pour détourner leur sens original et leur faire prendre une direction inédite. Les deux nouvelles analysées ne font pas exception, et cela se remarque principalement dans le rapport que la Belle et la Bête entretiennent. Dans les versions antérieures, l'héroïne est présentée comme une jeune fille soumise qui n'a d'autre choix qu'accepter d'aimer la Bête et qui se voit dans l'obligation d'être constamment courtoise, peu importe la situation.

Chez Carter, tout est bouleversé : c'est Belle qui prend le dessus. Nous avons vu au travers des analyses de Bruno Bettelheim que les contes de fées représentaient, entre autres, une métaphore de la sexualité. Dans cette optique, si les personnages féminins semblent inférieurs, fragiles et discrets, c'est parce que la sexualité leur fait peur, et que cette dernière est avant tout représentée

²¹³ CARTER, A., *La compagnie des loups et autres nouvelles*, traduit de l'anglais par Jacqueline Huet, Editions du Seuil, 1985.

²¹⁴ *Ibid.*

²¹⁵ *Ibid.*

par les personnages masculins : « la métaphore est particulièrement explicite lorsque l'homme se transforme en bête »²¹⁶, comme c'est le cas ici. Dans *La jeune épouse du tigre*, cette métaphore est complètement transformée, puisque c'est Belle qui se métamorphose en bête, et ce passage représente l'acte sexuel : « Tout va s'écrouler, tout va se désintégrer. Il s'approcha de plus en plus près jusqu'à ce que je sente le dur velours de sa tête contre ma main, puis une langue râpeuse aussi abrasive que du papier de verre. (...). Et chaque coup de langue déchirait peau après peau, toutes les peaux d'une existence en ce monde, découvrant la patine naissante d'un pelage luisant. Mes boucles d'oreilles redevinrent de l'eau et dégoulinèrent sur mes épaules. D'une secousse, je les chassai de ma belle fourrure »²¹⁷. Cet extrait est tout à fait significatif de l'œuvre de Carter : non seulement Belle se transforme en animal, mais elle accepte et apprécie ce moment. À travers cette nouvelle fin, la romancière laisse entendre que la femme a le droit d'aimer la sexualité et de vivre ce passage à l'acte – qui ne doit plus nécessairement se concrétiser par un mariage – d'une manière différente de celle proposée par les contes de fées, qui mettent l'accent sur la peur et l'appréhension. Nous retrouvons ainsi, implicitement, les traces du discours féministe qui vise à mettre les femmes et les hommes sur un même pied d'égalité et qui invite à affirmer son originalité et sa différence.

Face à cette histoire tout à fait innovante, la fin de *Mr Lyon fait sa cour* demeure semblable, voire identique, à celles des contes antérieurs, mais également à celle du film de Cocteau. En effet, après s'être absentée pour rejoindre son père, Belle retourne au château et découvre la Bête mourante. Grâce à ses larmes, qui traduisent son amour, elle parvient à la sauver et à mettre fin à sa malédiction (il reprend l'apparence d'un homme), et l'histoire se clôture par un heureux mariage. Il paraît curieux de proposer une issue aussi banale après celle de *La jeune épouse du tigre*. Il pourrait s'agir d'un hommage au conte de Mme Leprince de Beaumont et d'une volonté, de la part de l'auteur, de respecter – dans un premier temps – les travaux antérieurs pour ensuite, avec la seconde nouvelle, proposer une alternative. Mais cette hypothèse paraît trop simpliste, d'autant qu'après une lecture attentive, certains éléments semblent présenter une certaine ironie. En effet, plutôt que de se transformer en beau prince, séduisant et vertueux, l'individu qui se dresse devant Belle est décrit comme « un homme à la chevelure en broussaille et, comme c'était étrange, au nez cassé, ce genre de nez qu'on voit aux boxeurs à la retraite, qui lui donnait une vague et héroïque ressemblance avec le roi des animaux »²¹⁸. Nous constatons

²¹⁶ DAIGNEAULT-DESROCHES, L., *Réciprocité dans deux réécritures de « La Belle et la Bête »*, Communication, lettres et sciences du langage, Université de Sherbrooke, 2014.

²¹⁷ CARTER, A., *La compagnie des loups et autres nouvelles*, traduit de l'anglais par Jacqueline Huet, Editions du Seuil, 1985.

²¹⁸ *Ibid.*

dès lors que cet homme a gardé un soupçon de son physique d'animal, avec ses cheveux en bataille et ses traits imposants. De plus, la référence aux « boxeurs à la retraite » brise complètement la poésie présente dans le conte de Mme de Beaumont et le film de Cocteau et rend même la situation plutôt comique. Finalement, cette fin traduit un certain ennui (le texte se clôture par « M. et Mme Lyon se promènent au jardin »²¹⁹ et une référence à leur épagneul) et, si elle sous-entend qu'un mariage a eu lieu, elle ne fait que le mentionner à travers le nom de famille qu'a pris la Belle. Aucune phrase ne décrit le bonheur du couple ou ne précise qu'ils ont eu beaucoup d'enfants. Sans être aussi originale et provocante que *La Jeune épouse du tigre*, cette nouvelle bouleverse tout de même, à une plus petite échelle, les codes du conte des fées traditionnel et permet de remettre en question le rapport à l'homme, mais aussi au mariage et, plus largement, à la vie de couple.

6.4.3. Un lion et un tigre pour incarner la Bête

L'un des points fondamentaux de l'analyse des œuvres étudiées concerne le physique de la Bête. Alors que jusqu'à présent il était difficilement descriptible, exception faite du film de Cocteau, Carter, elle, propose deux versions différentes du monstre. Ce dernier passe en effet d'une chimère, une créature effrayante dotée de plusieurs parties d'animaux, à un animal à proprement parler, et cela est mentionné dès le titre.

Dans *Mr Lyon fait sa cour*, la Bête est donc décrite comme le roi des animaux. Carter évoque ainsi « ses grosses pattes »²²⁰ dont les « griffes transperçaient sa [celle du père] canadienne »²²¹, le « grand fouillis chevelu de sa tête »²²², « ses yeux verts comme l'agate »²²³ et ses « poils dorés »²²⁴, le tout formant une « apparition léonine »²²⁵. Le fait de conférer à la Bête un physique précis, imaginé à partir d'un animal réel, la rend moins effrayante ; Carter la dote même d'une « certaine dignité »²²⁶ que l'on retrouve chez les « être les plus massifs (...) une qualité qui les fait plus présents que la plupart d'entre nous »²²⁷. Si l'animal est impressionnant, c'est avant tout de par sa taille, qui surpasse celle de son château.

²¹⁹ *Ibid.*

²²⁰ *Ibid.*

²²¹ *Ibid.*

²²² *Ibid.*

²²³ *Ibid.*

²²⁴ *Ibid.*

²²⁵ *Ibid.*

²²⁶ *Ibid.*

²²⁷ *Ibid.*

Cette élégance se retrouve dans le tigre de la seconde nouvelle, que l'héroïne décrit comme suit : « Jamais je n'avais vu homme si important paraître aussi bidimensionnel que celui-là, malgré son étrange élégance dans sa redingote à l'ancienne (...). Il y a quelque chose de franchement embarrassé dans sa tournure, qui penche vers la laideur, le gigantisme ; et il donne une étrange impression de devoir constamment se maîtriser (...) pour demeurer debout alors qu'il se laisserait volontiers tomber à quatre pattes »²²⁸. Une fois encore, c'est la taille qui semble interpeller en premier lieu, et la Bête est perçue davantage comme un personnage fantastique que comme une figure d'épouvante. Ce qui est particulièrement intéressant, dans *La jeune épouse du tigre*, c'est que cet animal porte un masque lors de la partie de cartes, ce qui n'est pas sans rappeler le beau prince prisonnier de la malédiction et qui ne demande qu'à être libéré, d'autant que ce masque est « un beau visage ; mais doté d'une trop grande symétrie de traits pour être entièrement humain »²²⁹. Ainsi, il représenterait bel et bien un idéal de beauté, que Belle juge trop parfait pour être vrai, réel. Carter démonte ici le stéréotype du prince charmant qui se doit d'avoir un physique irréprochable. La figure du prince est définitivement écartée par l'auteur, de la même manière que l'idéal de mariage. Elle pousse ses lecteurs, et plus précisément les jeunes filles, à voir au-delà des conventions, de ce qu'il est recommandé de faire et qui est prescrit par les contes de fées. Par comparaison avec Mme de Beaumont, la volonté de Carter n'est pas pédagogique, dans le sens où elle propose avant tout un récit visant à illustrer le discours féministe, mais les préceptes que nous pouvons tout de même déceler sont indéniablement plus modernes, comme s'ils avaient été mis au goût du jour à une époque où la condition de la femme change considérablement.

6.4.4. Ancrage spatial

Les descriptions que Carter fournit à propos du château de la Bête diffèrent considérablement des versions antérieures, qui dépeignent un lieu d'une grande richesse, à la décoration luxuriante, débordant de magie. Dans *M. Lyon fait sa cour*, le lexique renvoie sans cesse au minuscule : « un discret paraphe »²³⁰, « une parfaite demeure palladienne en miniature »²³¹, « se blottir timidement »²³², « sa grâce réservée (...) aurait semblé déserte »²³³, « une lueur qui

²²⁸ *Ibid.*

²²⁹ *Ibid.*

²³⁰ *Ibid.*

²³¹ *Ibid.*

²³² *Ibid.*

²³³ *Ibid.*

tremblotait »²³⁴. Dans un premier temps, les éléments descriptifs laissent imaginer un endroit reculé, à peine visible ; ce calme inhabituel prend brutalement fin dès que le père de Belle pénètre dans l'enceinte du château : « La grille avec un fracas métallique et bruyant se renferma derrière lui ; trop bruyant »²³⁵. Carter crée, à l'instar de ses prédécesseurs, une rupture entre le monde des humains, petit et paisible, et celui de la Bête, gigantesque et bruyant. De ce fait, l'intérieur de la demeure regorge d'éléments imposants, tant par leur taille que par leur valeur : « Cette tête de lion n'était pas (...) faite de cuivre, mais bien d'or massif »²³⁶, « les bougies d'un grand lustre »²³⁷, « tant et tant de fleurs »²³⁸, « de grands vases de cristal »²³⁹, « lieu privilégié »²⁴⁰, « homme excessivement riche »²⁴¹, « le précieux chemin de couloir »²⁴², « une rivière de diamants »²⁴³. Cet extrait, qui s'étend sur une dizaine de lignes, s'oppose radicalement au précédent et dépeint un endroit où règnent la richesse et la profusion. Carter ajoute à ce sujet : « la très grande richesse s'accompagne souvent d'une très grande excentricité »²⁴⁴, comme pour laisser penser qu'un individu riche souhaite avant tout étaler ses biens, même si ces derniers ne sont pas particulièrement raffinés. Une fois de plus, l'auteur met l'accent sur la taille, la grandeur, et présente le château de la même manière qu'elle introduit la Bête (jusque dans la structure : « la très grande richesse s'accompagne souvent d'une très grande excentricité » fait écho à « une certaine dignité s'attache aux être les plus massifs »). À noter également que, dans cette nouvelle, les lieux ne semblent pas particulièrement délabrés, alors qu'il y avait une très nette opposition entre le monde clair et pur de Belle et l'univers obscur et vétuste de la Bête dans le film de Cocteau par exemple. Ici, nous baignons dans la lumière et la transparence : « vestibule blanc »²⁴⁵, « les bougies d'un grand lustre »²⁴⁶, « les cristaux du lustre »²⁴⁷. Malgré cela, en pénétrant dans le monde de M. Lyon, on entre dans un univers parallèle, fantastique avec une « atmosphère générale de suspension de la réalité (...) où toutes les lois du monde qu'il [le père de Belle] connaissait ne s'appliquaient pas

²³⁴ *Ibid.*

²³⁵ *Ibid.*

²³⁶ *Ibid.*

²³⁷ *Ibid.*

²³⁸ *Ibid.*

²³⁹ *Ibid.*

²⁴⁰ *Ibid.*

²⁴¹ *Ibid.*

²⁴² *Ibid.*

²⁴³ *Ibid.*

²⁴⁴ *Ibid.*

²⁴⁵ *Ibid.*

²⁴⁶ *Ibid.*

²⁴⁷ *Ibid.*

nécessairement »²⁴⁸ ; s'il n'est pas ténébreux ou délabré, le territoire de la Bête n'en demeure pas moins mystérieux, d'autant que Carter ne fournit aucun ancrage géographique réel, alors que l'action de *La jeune épouse du tigre* se situe en Italie²⁴⁹ et que cette information est renforcée par de nombreuses expressions italiennes tout au long du récit.

Cette nouvelle propose donc un cadre plus réaliste, et l'auteur se sert de ces lieux connus pour créer une opposition : tout au long du récit, le froid du nord semble contaminer « la léthargie sensuelle, mortelle du suave Sud »²⁵⁰. Il est intéressant de noter que les rôles sont inversés : c'est Belle qui est issue d'un monde sombre et glacial, et la Bête qui vit dans la chaleur italienne. Cette situation géographique, et cette contamination du nord fait écho à la métamorphose finale de l'héroïne. En effet, c'est elle qui *s'incruste* dans le monde du tigre en prenant une apparence animale, comme si elle s'immisçait définitivement dans le Sud. Dans cette nouvelle, l'opposition entre la clarté et la noirceur est plus nette, et s'étend bien au-delà de la description du château. Ce dernier est, une fois encore, synonyme d'opulence, un « immense piège, la citadelle mégalomaniacale qu'était son palazzo »²⁵¹.

L'œuvre d'Angela Carter bouleverse incontestablement les codes du conte de fées, qu'elle imprègne d'érotisme et de féminisme. L'héroïne représente dorénavant la femme moderne, affirmée, qui serait l'égale de l'homme (ou qui, du moins, ne lui serait plus soumise). L'analyse de ses nouvelles permet de voir à quel point un même sujet peut être modifié et prendre une toute autre tournure. Le conte de Beaumont est ici mis au service d'un mouvement essentiel des années 1970 et 1980, à mille lieues de sa dimension pédagogique initiale.

7. 1991 : Le dessin animé de Walt Disney – Une version édulcorée ?

7.1.Éléments biographiques

Walter Elias Disney est un dessinateur, cinéaste et producteur américain né en 1901 à Chicago. Sa famille déménage à plusieurs reprises dès son plus jeune âge, et Walt s'établira notamment en France entre 1918 et 1919. À l'époque, il tente de se faire connaître à travers ses dessins,

²⁴⁸ *Ibid.*

²⁴⁹ Et Belle et sa famille viennent vraisemblablement de Russie.

²⁵⁰ CARTER, A., *La compagnie des loups et autres nouvelles*, traduit de l'anglais par Jacqueline Huet, Editions du Seuil, 1985.

²⁵¹ *Ibid.*

qu'il envoie sans succès à plusieurs journaux américains. Cependant, il ne tarde pas à trouver sa place dans le milieu grâce à Ub Iwerks, un autre jeune dessinateur qui deviendra par la suite son collaborateur. Les deux hommes se font embaucher à la Kansas City Film, une société qui produit des dessins animés publicitaires. Mais Walt veut surtout créer sa propre entreprise : il fonde en 1922 le Laugh-O-Gram Studio. Il se met alors à produire ses premiers dessins animés inspirés des contes de fées, qu'il mélange à des prises de vues réelles notamment dans *Alice in Cartoonland*. À peine un an plus tard, sa société est en faillite, et il se voit contraint de rejoindre son frère à Los Angeles. Ensemble, ils développent un nouveau studio, qui fermera rapidement ses portes suite à une altercation avec leur distributeur.

7.1.1. *Mickey Mouse* et les premiers longs-métrages

Ce n'est qu'en 1928 que Walt Disney connaît un véritable succès grâce à la célèbre souris Mickey Mouse, qu'il avait d'abord nommée Mortimer. À l'époque, le cinéma sonore est en vogue avec le *Chanteur de jazz* d'Alan Crosland ; Disney a alors l'idée d'intégrer du son à ses images animées. Il met au point « un système de synchronisation et imagine un scénario qui fait la part belle aux gags et aux effets sonores ou musicaux »²⁵². Conscient de l'immense succès généré par son personnage, il ne tarde pas à lui créer quelques compagnons tels que Pluto et Donald, bientôt rejoint par son oncle Picsou et ses neveux. En 1932, il innove une fois de plus en proposant le premier film²⁵³ (et dessin animé) qui utilise le Technicolor trichrome, ce qui lui vaudra un Oscar.

Cinq ans plus tard, Walt Disney ajoute une corde à son arc avec *Blanche-Neige et les sept nains*, son premier long-métrage. Le film d'animation remporte un franc succès partout dans le monde et ouvre au cinéaste les portes d'Hollywood. Se fonde alors le plus grand lieu de production de dessins animés du monde, à Burbank en Californie ; l'endroit est officiellement inauguré en 1941. Fort de son succès, Disney met au point la caméra multiplane « qui permet des prises de vues en trois dimensions et des effets de relief »²⁵⁴. Cet appareil lui permettra de perfectionner ses personnages et de les rendre aussi réels que possible. Il enchaîne dès lors la création de longs-métrages encore mondialement connus aujourd'hui comme *Pinocchio* (1939), *Fantasia*

²⁵² LAROUSSE, Walter Elias, dit Walt Disney, http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Walter_Elias_dit_Walt_Disney/116622, article consulté le 6 mars 2017.

²⁵³ Intitulé *Des arbres et des fleurs*.

²⁵⁴ LAROUSSE, Walter Elias, dit Walt Disney, http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Walter_Elias_dit_Walt_Disney/116622, article consulté le 6 mars 2017.

(1940) ou encore *Dumbo* (1941) et *Bambi* (1942) qui marque « un sommet dans le style naturaliste cher à Disney : le jeune faon était paradoxalement à la fois plus humain et plus vrai que nature »²⁵⁵. Malgré cette profusion cinématographique, la société est contrainte de se replier, d'abord avec l'arrivée de la Guerre, mais aussi parce que de nombreux salariés du Studio se sont mis à faire grève et même à rejoindre les concurrents pour proposer des œuvres « anti-disneyennes »²⁵⁶.

7.1.2. Pendant et après la Seconde Guerre Mondiale

Le contexte socio-politique permet cependant à Walt de mettre au point une série de réalisations qui serviront « l'effort de guerre »²⁵⁷ : il propose en effet des œuvres d'instruction militaire comme *Victoire dans les airs* (1943) et des films de propagande réservés au grand public comme le court-métrage *Education for death* (1943).

Après la guerre, Disney s'étend davantage sur des productions non animées, en réalisant entre autres des documentaires et surtout le film *Mary Poppins* (1964), couronné de multiples Oscars et qui, à l'instar d'*Alice in Cartoonland*, allie prises de vue réelles et animations. À la même époque, le cinéaste fonde sa propre société de distribution, *Buena Vista*. Il ne délaisse pas pour autant les longs-métrages d'animation puisqu'il réalise, dès 1950, une série de films tels que *Cendrillon*, *Alice au pays des merveilles* (1951), *Peter Pan* (1953) mais aussi *Les 101 dalmatiens* (1961) et *Les Aristochats* (à titre posthume, en 1970).

Les années qui précèdent sa mort, Walt Disney s'intéresse à la télévision (il est d'ailleurs le premier producteur à le faire) : il crée ainsi deux émissions, l'une en 1954 (*The Disneyland Story*) et l'autre en 1955 (*Mickey Mouse Club TV Show*), grâce auxquelles il fera la promotion de son célèbre parc d'attraction (ouvert en 1955). Walt meurt en décembre 1966.

7.1.3. L'empire Disney après la mort de son créateur

Les longs-métrages continuent à se succéder et sont généralement inspirés de contes célèbres ; parmi eux *La Belle et la Bête*, sorti en 1991. Les progrès informatiques permettent de perfectionner davantage les personnages des films et de « dynamiser l'action »²⁵⁸, et bientôt la

²⁵⁵ *Ibid.*

²⁵⁶ *Ibid.*

²⁵⁷ *Ibid.*

²⁵⁸ *Ibid.*

réalisation de fictions sera confiée à de grands metteurs en scène comme Martin Scorsese (*La Couleur de l'argent*, 1986).

L'un des événements les plus marquants de ces dernières années est la collaboration entre Disney et les studios Pixar, qui réalisent leurs longs-métrages uniquement par ordinateur. Cette fusion permet à l'empire de se moderniser et de proposer des histoires inédites telles que *Toy Story* (1995) – qui est le premier dessin animé réalisé en images de synthèse – mais aussi *Le monde de Nemo* (2003) ou encore *Là-Haut* (2009). Parallèlement, les parcs d'attractions s'implantent sur tous les continents et notamment en Europe avec *Disneyland Paris*, inauguré en 1992 à Marne-la-Vallée.

7.2. Analyse de l'œuvre

7.2.1. Un dessin animé à visée pédagogique ?

Les productions disneyennes s'inspirent principalement des contes de fées (*Blanche-Neige*, *La petite sirène*, *La Reine des neiges*), mais il s'agit généralement d'adaptations très libres, éloignées des versions originales. Bien souvent, la part obscure de ces contes est mise de côté pour ne pas choquer les plus jeunes et pour respecter la dimension magique, féérique de l'univers Disney. *La Belle et la Bête* ne fait pas exception : Walt souhaite, de son vivant, adapter le conte de Madame de Beaumont, mais renonce rapidement à cette idée pour créer sa propre version de l'histoire. Le producteur du film, Don Hahn, s'est d'ailleurs exprimé à ce sujet : « Ne cherchez pas à voir le film de Cocteau ou la série de télévision. Nous allons faire notre propre version »²⁵⁹. Cependant, certains éléments ne sont pas sans rappeler les récits antérieurs.

Le scénario du dessin animé fut confié à Linda Woolverton qui, après avoir lu « toutes les versions »²⁶⁰ du conte, a décidé de « ne pas les utiliser »²⁶¹. Malgré cela, il paraît difficile de se détacher complètement d'autant d'œuvres littéraires et cinématographiques pour produire une version totalement inédite, et même si la version de Walt Disney semble assez éloignée des contes originaux, la trame est tout de même identique, il n'y a pas de véritable innovation. En effet, la morale défendue dans les contes de 1740 et 1757 est présente dans le dessin animé, plus de deux siècles plus tard. C'est ainsi que Belle s'éprend de la Bête après avoir vu en elle bien plus qu'un animal effrayant et repoussant. Le film va même plus loin pour montrer à quel

²⁵⁹ THOMAS, B., *Disney, l'art de l'animation : de Mickey à la Belle et la Bête*, Paris, Disney Hachette, 1993, 208 p., p.140.

²⁶⁰ DURRENMATH, L., *L'adaptation d'un conte de fées littéraire au cinéma : l'exemple de La Belle et la Bête de Walt Disney*, mémoire de recherche, Université de Lyon, 2011.

²⁶¹ *Ibid.*

point les apparences sont trompeuses à travers le personnage de Gaston (qui pourrait faire référence à Avenant dans le film de Cocteau), qui représente l'archétype du prince charmant : il est beau, grand, fort, puissant et riche. Il s'oppose très clairement à la Bête sur le plan physique, mais également sur le plan moral puisqu'il incarne le méchant par excellence²⁶² et Belle lui dira d'ailleurs : « Ce n'est plus lui [la Bête] le monstre Gaston, c'est toi »²⁶³. Cet élément est assez inédit dans les dessins animés Disney de l'époque, puisqu'ils mettaient généralement en scène des princes charmants à la fois beaux et courtois et dont l'héroïne tombe immédiatement amoureuse. Peu à peu ils se sont attachés à représenter des personnages féminins indépendants (comme dans *Pocahontas* et *Mulan*, sortis en 1996 et 1998, ou plus récemment *Rebelle* et *la Reine des neiges*, parus respectivement en 2012 et en 2013) et nous pouvons aisément dire que Belle est le précurseur de ces nouvelles héroïnes.

Le dessin animé serait donc davantage une œuvre qui a souhaité correspondre aux attentes d'un nouveau public : « Il est très difficile de partir d'un texte ancien pour en tirer une histoire qui colle aux années quatre-vingt-dix. Il ne faut pas oublier que les enfants d'aujourd'hui sont plus évolués, il faut des thèmes solides, des personnages auxquels les spectateurs puissent s'identifier et il faut éviter le sexisme »²⁶⁴. L'objectif premier de l'équipe de production est donc bien de proposer un film destiné à un jeune public, ce qui fait écho au conte de Madame Leprince de Beaumont. Ainsi, en se voulant indépendant et novateur, *La Belle et la Bête* de Walt Disney parvient effectivement à proposer de nouvelles pistes de lecture et propose en ce sens une adaptation libre des œuvres qui précèdent, mais le film n'échappe pas à un ancrage inévitable lorsque l'on entreprend de porter à l'écran une histoire universelle et mondialement célèbre.

7.2.2. Les éléments nouveaux : une héroïne atypique

Comme mentionné ci-dessus, les dessins animés Disney mettent le plus souvent en avant des jeunes filles d'origine noble comme Cendrillon (1950), Aurore (*La Belle au bois dormant*, 1959) ou encore Ariel (*La petite sirène*, 1989). Ces personnages féminins s'inscrivent d'ailleurs parfaitement dans la lignée de l'héroïne de Beaumont : dotées d'une grande beauté, elles sont aussi vertueuses et dévouées à leur famille. L'arrivée de Belle rompt radicalement avec ce

²⁶² Les films d'animation Disney proposent toujours, à l'instar des contes, un personnage bon qui s'oppose à un personnage mauvais.

²⁶³ « La Belle et la Bête », réalisé par Walt Disney, 1991.

²⁶⁴ THOMAS, B., *Disney, l'art de l'animation : de Mickey à la Belle et la Bête*, Paris, Disney Hachette, 1993, 208 p., p.140.

caractère effacé et soumis, à tel point qu'elle semble à mi-chemin entre les héroïnes des contes du XVIII^e siècle et celles d'Angela Carter.

En effet Belle est présentée comme une femme indépendante qui s'intéresse davantage aux livres qu'à ses prétendants. Ce caractère est d'ailleurs perçu comme totalement inhabituel par les autres personnages du film qui évoluent dans son monde (les villageois, les commerçants, Gaston et ses acolytes) : la première chanson du film (intitulée *Belle*) est d'ailleurs entièrement consacrée à l'étrangeté de ce personnage. Finalement, cela prend le dessus sur sa beauté ; les villageois qui la croisent reconnaissent que son nom « lui va comme un gant, car sa beauté est sans pareil »²⁶⁵ mais que « sous son visage d'ange, elle est quand même très étrange »²⁶⁶. Et d'ajouter en chœur : « cette fille ne ressemble à personne »²⁶⁷. Ainsi l'objectif est de vanter les capacités intellectuelles de Belle (qui sont incomprises par les villageois) plutôt que sa beauté, ce qui la distingue radicalement des héroïnes de Villeneuve et Beaumont. À noter à ce propos que dans la version Disney, Belle est enfant unique, il n'est donc pas question de jalousie à son égard.

De plus, contrairement à ses consœurs disneyennes, Belle refuse radicalement les avances de son prétendant, Gaston, qu'elle juge « analphabète, basique et primaire »²⁶⁸. Malgré cela, elle passe son temps à lire des romans qui parlent du prince charmant, ce qui prouve que c'est tout de même ancré dans son imaginaire : toute jeune fille se doit de trouver un mari convenable. Belle est un personnage ambigu car elle se laisse bercer par des écrits destinés aux filles de son âge²⁶⁹ mais elle refuse en même temps d'aimer un bon parti. Deux interprétations semblent alors possibles : soit elle s'inscrit dans une lignée tout en assumant sa marginalité, soit elle souhaite correspondre aux stéréotypes féminins de son temps, mais n'y parvient pas. D'ailleurs, même sur le plan physique, Belle s'oppose aux autres personnages féminins qui croisent sa route, notamment les trois femmes follement amoureuses de Gaston : elles sont blondes, portent de belles robes colorées et décolletées, et restent interloquée devant le mépris de Belle envers ce prince charmant (« mais enfin qu'est-ce qu'elle a ? », « quelle idiote ! »)²⁷⁰.

Enfin, l'héroïne semble dominer la situation et les autres personnages à plusieurs reprises, comme dans les nouvelles de Carter : elle refuse catégoriquement d'épouser Gaston – même quand celui-ci la menace de faire interner son père –, c'est elle qui décide de dîner ou non avec

²⁶⁵MENKEN, A., *Belle*, Bénédicte Léocroart, François Le Roux et Jean-Claude Corbel, Album : *La Belle et la Bête*, 1992.

²⁶⁶*Ibid.*

²⁶⁷*Ibid.*

²⁶⁸ « La Belle et la Bête », réalisé par Walt Disney, 1991.

²⁶⁹ Ses lectures ne sont pas sans rappeler les romans pédagogiques de Madame de Beaumont.

²⁷⁰ « La Belle et la Bête », réalisé par Walt Disney, 1991.

la Bête, elle ruse pour visiter les endroits interdits du château qu'elle décide de fuir par après – alors que dans les versions précédentes, c'est la Bête qui accepte de laisser partir sa prisonnière – , etc.

Il est désormais clair que Belle est une héroïne tout à fait indépendante et nettement moins effacée que les autres personnages féminins de l'époque. Cependant, le film d'animation n'échappe pas à une vision hiérarchisée de l'homme et de la femme, notamment à travers les serviteurs du château, ce qui paraît étonnant quand on sait que le sexisme devait être évité.

7.2.2.1.Des personnages masculins et féminins stéréotypés

Comme dans le conte de Villeneuve, Belle n'est pas totalement seule dans le château de la Bête : de nombreux personnages ensorcelés l'accompagnent au cours de ses journées, lui font visiter les lieux et la poussent par moment à accepter de voir en la Bête autre chose qu'une créature effrayante et féroce. Parmi ces serviteurs, il y a des hommes et des femmes et le rôle de chacun semble coller à un stéréotype bien connu : le sexe masculin est fort, puissant tandis que le sexe féminin n'est bon qu'à faire la cuisine et des enfants. En effet, Lumière, l'homme transformé en chandelier, est celui qui guide les autres grâce à ses bougies (c'est d'ailleurs lui qui conduit Belle à son père, lorsque celui-ci est retenu par la Bête). Big Ben quant à lui incarne le respect des règles et des traditions (il renvoie d'ailleurs à l'imposant et célèbre monument londonien), c'est celui qui va ramener à l'ordre ses camarades. Parmi les autres serviteurs, deux personnages féminins se détachent : Madame Samovar, tout d'abord, qui représente la parfaite mère de famille car elle élève ses nombreux enfants tout en s'occupant jour et nuit de la cuisine ; Plumette ensuite, l'amante de Lumière qui renvoie à la maîtresse de maison qui se doit d'entretenir son foyer tout en satisfaisant les désirs de son compagnon. On peut également citer la garde-robe, qui alimente le stéréotype de la femme coquette et féminine. À noter d'ailleurs qu'au début du film, Belle s'oppose radicalement à ces personnages ensorcelés : elle refuse de manger quoi que ce soit malgré les invitations de Mme Samovar, elle refuse de choisir ou de porter une quelconque robe proposée par la garde-robe de sa chambre. Au début du film d'animation, Belle rencontre de nombreux villageois, et la plupart des femmes qu'elle croise sont avec plusieurs enfants, en train de faire la cuisine ou alors en pleine séance de coiffure ou de maquillage. Sans compter les trois prétendantes de Gaston qui représentent le personnage féminin par excellence : des grandes blondes pulpeuses, maquillées, coiffées et habillées impeccablement et inévitablement attirées par le meilleur parti de la région, peu

importe qu'il soit foncièrement misogyne. Le caractère étrange de Belle est ainsi sans cesse renforcé par la présence des autres personnages féminins du dessin animé.

7.2.2.2. La Bête : sa malédiction, son apparence, son caractère

Quelques changements concernent également la Bête, à commencer par la malédiction dont elle est victime. Il ne s'agit pas ici d'une issue malheureuse suite à une querelle de fées, mais bien d'une punition directement tournée vers le prince, jugé « égoïste et insensible »²⁷¹. En effet, alors qu'une mendicante se présente au château et le prie, en échange d'une rose, de lui donner un abri pour la nuit, le prince détourne l'invitation et chasse la vieille femme. Cette dernière prend alors les traits d'une charmante créature, semblable à une fée, qui le transforme en Bête. Seul l'amour d'une femme, déclaré avant son 21^{ème} anniversaire, pourra rompre le sortilège. Le début du film met en scène ce passage significatif sous la forme d'un conte : la voix-off raconte la terrible histoire tandis que des images fixes défilent sous les yeux du spectateur. Ces quelques minutes témoignent possiblement d'une volonté d'ancrer l'histoire dans une dimension littéraire, faisant écho aux différentes lectures de Belle (car le sujet du film n'est pas sans rappeler les histoires d'amour qu'elle dévore) mais aussi à l'œuvre de Villeneuve (plus qu'à celle de Beaumont car le lexique paraît fort soutenu pour des enfants). À noter que ce procédé est propre aux studios Disney : presque tous les films débutent par un gros plan sur un énorme livre orné de dorures et un narrateur se met à raconter l'histoire de l'héroïne (c'est le cas dans *Blanche-Neige* et dans *Cendrillon*, par exemple).

De plus, la rose fait également son apparition dès le début du dessin animé. Même si elle ne constitue pas l'élément déclencheur de l'histoire, elle occupe un rôle très important puisque c'est elle qui rappelle à la Bête que le temps presse et qu'une fois l'ensemble des pétales tombés, il sera trop tard. Finalement, les motifs sont semblables aux contes originaux, mais sont légèrement modifiés et placés dans des contextes différents.

Dans le film de Disney, la Bête se présente comme un énorme animal, avec des cornes sur la tête, qui marche à quatre pattes. Deux crocs sont également visibles ainsi que des griffes pointues. Elle semble correspondre aux descriptions des contes et elle est relativement proche de la Bête imaginée par Cocteau, à l'exception de ses vêtements puisqu'au début du dessin animé elle n'est vêtue que d'une cape bordeaux déchirée et d'un pantalon noir tout aussi abimé. Parallèlement à cela, la Bête paraît fondamentalement mauvaise au début du film, elle ne supporte pas les visiteurs et c'est d'ailleurs pour cette raison qu'elle emprisonne le père de

²⁷¹ *Ibid.*

Belle. Cependant, elle semble rapidement tiraillée entre le bien et mal, principalement lorsque l'héroïne lui reproche de ne pas l'avoir laissé dire au revoir à son père. Le spectateur ressent de la part de l'animal une culpabilité : il ne parvient pas à être autre chose que méchant, et cela semble le frustrer. C'est là que demeure toute l'ambiguïté de la Bête : est-elle cruelle en raison de sa transformation ou parce que c'est le prince narcissique et malveillant qui s'exprime toujours à travers elle ? Il est difficile de répondre à cette question, mais certains indices semblent correspondre à la première solution, puisque la Bête adopte un comportement qui va de pair avec son apparence : elle passe son temps à hurler, à se mettre en colère et à déchirer tout ce qu'elle croise sur son passage. De plus, il est clairement indiqué dans le film qu'elle ne sait plus se nourrir correctement (alors qu'il va sans dire qu'un prince, malgré son mauvais caractère, est capable de manger avec élégance) et qu'elle ne sait plus lire²⁷². Ses serviteurs, par ailleurs, n'ont de cesse de l'inviter à être plus courtois et plus calme envers la nouvelle habitante car ils pressentent qu'elle pourrait être l'élue capable de rompre le charme : « Si le maître ne contrôle pas son caractère, le charme ne sera jamais rompu »²⁷³. Pour ce faire, ils tentent de soigner à la fois son apparence et ses manières et progressivement ils vont parvenir, avec l'aide de Belle, à le domestiquer et à en faire un véritable gentilhomme.

Un élément fondamental de cette transformation est la bataille avec les loups. Nous sommes environ à la moitié du film, et Belle décide de s'échapper du château car elle ne supporte plus la colère de la Bête. En chemin, elle tombe nez à nez avec une meute de loups qui ne tarde pas à l'attaquer, mais la Bête vole à son secours. Cette scène, en plus d'insister une fois encore sur le côté bestial et violent de l'animal, dévoile pour la première fois une autre facette de sa personnalité, bien plus en accord avec la figure du prince charmant. En effet, il n'est pas rare dans les contes de fées de voir le beau jeune homme sauver sa princesse lorsqu'elle est en danger. Cet événement est significatif puisqu'il constitue le point de départ de la transformation de la Bête : à partir de ce moment-là, elle sympathise avec Belle, devient plus aimable, plus calme, plus courtoise et finalement plus humaine (elle se nourrit beaucoup mieux, apprend à danser, à lire et ne s'exprime plus en hurlant). Ces changements se remarquent sur le plan physique également, car elle porte des vêtements beaucoup plus élégants qui font écho à son statut de prince et commence à se tenir sur deux pattes. Cette nouvelle Bête n'est pas sans rappeler celle proposée par Cocteau, malgré tout élégante et éloquente. La métamorphose va aussi progressivement impacter le château, notamment lors de la scène de la bibliothèque.

²⁷² Cet élément a été ajouté dans une édition spéciale du film en 2002. À noter d'ailleurs que Belle fait découvrir, durant cette scène, l'histoire de Roméo et Juliette à la Bête, ce qui fait écho à leur relation.

²⁷³ « La Belle et la Bête », réalisé par Walt Disney, 1991.

7.2.2.3. Le château et les couleurs

Après s'être rendu compte du charme et de la bienveillance de Belle, l'animal souhaite lui offrir quelque chose. La sachant passionnée de romans, il décide de lui ouvrir les portes de son incroyable bibliothèque. Une fois de plus, c'est une scène particulièrement intéressante qui témoigne de la transformation du château et de ses occupants : Belle arrive, les yeux fermés, dans un endroit complètement noir, et c'est la Bête qui va ouvrir les rideaux pour laisser entrer la lumière dans toute la pièce. Finalement la nouvelle atmosphère qui règne entre les deux héros gagne tout l'univers de la Bête. À partir de ce moment-là, l'environnement dans lequel évoluent les personnages change considérablement : le château apparaît comme un lieu magnifique et lumineux tout comme les jardins alentours, alors qu'au début de l'histoire, quand le père de Belle arrive sur les terres de la Bête, c'est sous une pluie battante et un ciel gris rendant le château sinistre²⁷⁴.

Cette image lugubre revient à la fin du dessin animé, lorsque Belle part retrouver son père malade et que Gaston envahit le château avec tous les villageois dans le but de tuer la Bête.

7.2.2.4. Fantastique et érotisme

Un élément notable dans le film d'animation concerne le traitement du fantastique. En effet, alors que la présence de personnages et d'événements inhabituels semble tout à fait acceptée dans les versions précédentes, cela ne semble pas s'appliquer au dessin animé. Nous pouvons par exemple souligner le fait que lorsque le père de Belle tente de convaincre les villageois de l'existence de la Bête, tous lui rient au nez et le font passer pour fou (ils tenteront même de le faire interner). Le miroir, qui permet à Belle de prouver l'existence de l'animal, est quant à lui qualifié de sorcellerie, ce qui vaudra à l'héroïne le même sort que son père. Enfin, lorsque les habitants pénètrent dans le château, à la fin de l'histoire, ils se font prendre au piège par l'ensemble des résidents, qu'ils prennent au départ pour de simples objets et antiquités. Une manière supplémentaire, peut-être, de montrer que les apparences sont trompeuses (nous verrons d'ailleurs que l'insistance sur cette morale est particulièrement forte dans le nouveau film, directement adapté du dessin animé, sorti en mars 2017).

Les studios Disney offrent également, avec *La Belle et la Bête*, une adaptation complètement dépourvue d'érotisme : il n'y a aucune demande à caractère sexuel de la part de la Bête, et les sentiments naissants de Belle ne laissent aucune place à un quelconque fantasme ou désir sexuel

²⁷⁴ À ce moment-là, le château s'oppose radicalement au monde de Belle, fait de couleurs orangées et très lumineux.

non plus. En ce sens, le film semble se rapprocher une nouvelle fois du conte de Madame de Beaumont et il est désormais clair que cette version s'adresse avant tout aux enfants. Cependant, selon Bettelheim et sa psychanalyse des contes de fées, nous pouvons bien sûr imaginer que l'amour de Belle représente, par métaphore, l'entrée de la jeune fille dans la sexualité, mais le film ne présente aucun élément explicite.

La Belle et la Bête de Disney est probablement l'un des dessins animés les plus célèbres des studios de production, et s'il affiche clairement son envie de créer une nouvelle œuvre, indépendante de tous ses prédécesseurs, il se place tout de même dans la lignée du conte de Madame de Beaumont, de par sa visée pédagogique et l'absence totale d'érotisme. Cependant, leur pari est tenu à travers quelques libertés concernant la trame, avec le rôle différent de la rose par exemple, et les serviteurs du château.

8. 2014 : le film de Christophe Gans – La véritable adaptation du conte de Villeneuve ?

8.1.Éléments biographiques

Né le 11 mars 1960, Christophe Gans est particulièrement connu pour proposer des films aux inspirations diverses, tant européennes qu'asiatiques. Cette importante diversité se reflète donc sur l'entièreté de son œuvre puisque tous les genres semblent le séduire : le film d'aventure avec *Le Pacte des loups*²⁷⁵ (2001), l'horreur avec *Silent Hill* (2006) et le merveilleux avec *La Belle et la Bête* (2014).

Sa passion pour le cinéma s'illustre dans un premier temps à travers des revues comme *Starfix*, consacrée au cinéma de genre et fondée en 1983, ou *HK Magazine*, dédiée au cinéma asiatique et créée à la fin des années 1980. Ce n'est qu'au début des années 1990 que Gans réalise son premier film, *The Drowned*, première partie de *Necronomicon*. Rapidement, son engouement pour le cinéma asiatique se fait sentir car il décide d'adapter le célèbre manga *Crying Freeman*, chaleureusement accueilli par la critique. Dans les années qui suivent, d'autres adaptations voient le jour comme celle du jeu vidéo populaire *Silent Hill* et, avant cela, une préquelle de *Vingt mille lieues sous les mers* (1996). Nul doute que *La Belle et la Bête* constitue pour le réalisateur une œuvre parfaite à adapter, d'autant qu'elle lui permet de « lâcher son

²⁷⁵ Il est difficile de qualifier ce film, qui mêle à la fois le western, l'horreur et le film de cape et d'épée.

imagination »²⁷⁶ : « Je vais surprendre le public en créant un tout nouvel univers jamais exploré (...). »²⁷⁷. Proposer un tel film représente donc un véritable défi pour Gans : « Celui-ci [le film] sera, de loin, le plus excitant et le plus gratifiant »²⁷⁸. *La Belle et la Bête* demeure à ce jour le dernier film du cinéaste.

8.2. Genèse de l'œuvre

Il est aisé de comprendre l'intention de Christophe Gans quant à la réalisation du film : c'est l'envie qui prédomine, l'envie de rendre hommage, de créer de somptueux décors et effets spéciaux, de représenter des motifs laissés de côté. Il explique effectivement, lors d'une interview, que *La Belle et la Bête* a vu le jour parce que « les gens avaient envie de ce film, les financiers (...), les producteurs (...). L'industrie est composée d'êtres humains et il faut que tous ces êtres humains (...) à un moment donné aient envie du même film »²⁷⁹. Adapter ce conte était pour le cinéaste une manière d'« explorer la féerie »²⁸⁰. *La Belle et la Bête* est donc l'occasion idéale pour Gans de prendre en main l'univers du conte de fées et de le porter à l'écran. Cela se vérifie particulièrement à travers les décors et les effets spéciaux du film, qui seront abordés au cours de ce chapitre. En outre, ce projet cinématographique semblait correspondre aux attentes du public et des producteurs en 2014. Il faut en effet savoir que l'année précédente une version remasterisée du film de Cocteau voyait le jour, ainsi qu'une série télévisée nommée *Beauty and the Beast*, et que le spectacle de Broadway, joué à Paris, a rencontré un franc succès. Cela montre à quel point, des siècles plus tard, la population est toujours attirée par l'histoire de Villeneuve et demandeuse de nouvelles adaptations. Par ailleurs, Gans revendique très clairement sa filiation à l'auteur original.

En effet, il entend rendre justice au conte de 1740, mais également au film de Cocteau, qu'il semble prendre comme point de départ : « On s'est dit 'on va s'engouffrer là où il [Jean Cocteau] a laissé des portes ouvertes'. Dans le texte original de Madame de Villeneuve il y a énormément de pistes qui n'ont pas été empruntées par Cocteau »²⁸¹. Dès lors, l'objectif principal de ce chapitre consistera à mettre en lumière les principales ressemblances et différences entre l'œuvre de Gans et celles de Cocteau et de Villeneuve, auxquelles il souhaitait rendre hommage : fournit-il une adaptation fidèle ou son travail témoigne-t-il plutôt d'une

²⁷⁶ Entretien avec Christophe Gans pour PurePeople, le 10 février 2012.

²⁷⁷ *Ibid.*

²⁷⁸ *Ibid.*

²⁷⁹ Entretien avec Christophe Gans par Brigitte Baronnet pour *Allociné*, le 3 février 2014.

²⁸⁰ *Ibid.*

²⁸¹ Entretien avec Christophe Gans lors de la conférence de presse à Paris, le 23 janvier 2014.

volonté de s'initier au genre du merveilleux ? Dans une moindre mesure, les principaux motifs du film seront analysés afin de comprendre comment ils reflètent (ou non) les maux de notre société car Gans déclare à propos de ces questions sociales que Cocteau les a « esquivées »²⁸² en grande partie et qu'il souhaite par conséquent s'attarder sur davantage de personnages comme le père ou les sœurs de Belle.

8.3. Une œuvre hommage ?

Malgré la volonté très explicite du réalisateur d'adapter fidèlement le conte de 1740, de nombreuses différences se doivent d'être soulignées, d'autant qu'il reproche à Cocteau de ne pas avoir exploité toutes les pistes proposées par Villeneuve. Ainsi, il se pourrait que le film de Gans complète celui de 1946 sans pour autant couvrir l'entièreté des motifs exploités dans le conte. De plus, le réalisateur déclare qu'il avait ressenti une certaine frustration à la suite de sa lecture, car la malédiction de la Bête n'occupe « qu'une ligne de dialogue »²⁸³. L'enjeu prend dès lors une autre tournure : Gans s'emploie à imaginer toute une partie de l'histoire (et donc à s'éloigner de la version originale) car il refuse que la transformation du prince ne soit qu'une affaire de querelle de fées. Par ailleurs, il ajoute que cette malédiction agit comme un socle pour l'ensemble du film : « 'Quelle est exactement la malédiction qui a pu transformer cet homme en Bête ?' (...) dès qu'on a eu la scène, à partir de là on a construit (...) l'arborescence du film »²⁸⁴. Cette déclaration se révèle contradictoire car il a affirmé, à propos du film de Cocteau, qu'il ne se préoccupait que de la Bête, très largement mise au premier plan. Ne fait-il pas la même chose en prenant la malédiction dont le prince est victime comme point de départ ?

Au-delà de ces quelques éléments qui réfutent l'hypothèse d'une pure adaptation, il est certain que cette nouvelle adaptation correspond globalement à l'œuvre de Villeneuve, notamment parce qu'il s'intéresse à d'autres personnages que les héros du conte. En effet, contrairement à Cocteau, il donne un rôle relativement conséquent aux sœurs de Belle, mais également à son père, dont les malheurs sont dépeints tout au long du film, et pas uniquement au début. Mais là encore, il paraît difficile de parler d'une adaptation *fidèle* dans le sens où le conte de 1740 s'intéresse au pauvre marchand durant les premières pages, jusqu'à sa rencontre avec la Bête. Il passe largement au second plan lorsque Belle prend sa place au château. Gans semble donc fournir une œuvre qui complète à la fois celle de Cocteau et celle de Villeneuve.

²⁸² Entretien avec Christophe Gans par Frédéric-Albert Lévy pour L'Internaute, le 13 octobre 2013.

²⁸³ Entretien avec Christophe Gans lors de la conférence de presse à Paris, le 23 janvier 2014.

²⁸⁴ *Ibid.*

8.3.1. Analyse du film : l'histoire et les personnages

Le cinéaste a souhaité donner un rôle plus conséquent aux personnages secondaires de l'histoire. Ainsi, les sœurs de Belle sont davantage présentes que dans le film de 1946 où elles ne sont montrées qu'à de rares occasions et principalement durant les premières minutes. En 2014, la parole leur est laissée et leur caractère a plus de profondeur : elles sont effectivement très jalouses de leur cadette et particulièrement capricieuses, mais elles ne semblent pas totalement insensibles lorsque leur père tombe gravement malade ou lorsque Belle est faite prisonnière. Cela étant, leur principale préoccupation reste toujours leur bien-être. Au-delà de cet élément, elles interviennent plus régulièrement tout au long du film et leurs apparitions sont souvent teintées d'humour, en particulier lorsqu'elles se disputent ou se vantent d'être les plus belles alors qu'elles apparaissent peu élégantes à l'écran.

Les frères de Belle ont aussi un rôle plus important : représentés admiratifs de leur petite sœur dans le film de Cocteau, ce sont leurs propres (més)aventures qui sont montrées chez Gans, notamment à travers le personnage de Maxime, un jeune homme influencé par une bande de malfrats. Son père d'ailleurs tant bien que mal de le tirer d'affaire.

Le père de Belle est justement l'un des personnages qui se voit octroyer une importance considérable dans la version de 2014 : il demeure toujours celui qui provoque la rencontre entre la Belle et la Bête, quand il cueille une rose dans les jardins du château, mais la perte de ses richesses est également plus largement dépeinte que chez Cocteau. Gans propose en effet des mises en scène où le pauvre marchand affronte quelques brutes à qui il doit de l'argent, et s'attarde aussi sur l'immense peine du vieil homme lorsqu'il laisse sa fille entre les griffes de la Bête. L'idée de la perdre le plonge effectivement dans une profonde détresse, à tel point qu'il apparaît mourant dans son lit, dans l'incapacité de parler ou de bouger. Le déclin du père est récurrent dans les diverses adaptations étudiées, mais elle est particulièrement représentée dans la version de Gans.

Concernant la trame, il n'y a que quelques différences notables comme l'ajout d'un épisode jusqu'alors inédit, qui est le récit de la malédiction de la Bête. Christophe Gans a en effet imaginé un scénario basé sur le mythe de la biche d'or : chasseur hors pair, le prince a poursuivi sans relâche cette biche unique malgré les recommandations de sa femme qui le suppliait d'arrêter. Il finit par abattre l'animal, et une première métamorphose s'opère alors : la biche prend peu à peu l'apparence de son épouse. Réalisant ce qu'il a fait, le prince tente en vain de réparer son erreur, et sa femme, qui refuse de l'envoyer à la mort, prie la nature de le punir d'une manière moins cruelle qui lui laisserait la vie sauve. Il est ainsi transformé en Bête, c'est

la seconde métamorphose. L'ensemble de la scène est divisé en plusieurs courts épisodes diffusés au fur et à mesure que la trame principale progresse. Cet ajout prend toute son importance en regard des autres adaptations, toujours très vagues au sujet de la transformation du prince.

Enfin, l'issue du film correspond au conte de Villeneuve : le prince reprend son apparence humaine car Belle est revenue au château. Cette dernière apprend par la même occasion qu'elle a du sang noble dans les veines, ce qui rend la morale contradictoire – tout comme dans le conte de 1740 : il faut voir au-delà des apparences, mais les héros sont tout de même beaux et issus d'une famille noble. À noter que la fidélité du film par rapport au conte se perçoit dès le début, puisque c'est Belle qui raconte son histoire à des enfants. Le cinéaste propose donc une mise en scène de l'activité de lecture, et fait écho au recueil de Villeneuve dans lequel chaque personnage narrait un conte²⁸⁵. Un tel choix scénaristique laisse peu de place au mystère et sous-entend que les spectateurs connaissent l'histoire, ce qui paraît évident vu son immense succès. De plus, cela nous permet de confirmer l'hypothèse selon laquelle Gans souhaitait avant tout s'immerger dans l'univers merveilleux, puisque son film commence par une jeune fille qui lit un conte de fées à des enfants. Il est aisé de supposer que ce conte en question pourrait être celui de Madame de Villeneuve. Selon ce point de vue, l'envie de compléter l'œuvre de Cocteau tout en respectant le plus fidèlement possible le conte de 1740 paraît secondaire. C'est certainement pour cette raison que les critiques ont majoritairement reproché au réalisateur le manque de profondeur de ses personnages²⁸⁶ : tous soulignent ses prouesses techniques mais déplorent le manque de recherche scénaristique. Cependant, ce choix d'un scénario somme toute banal et peu fourni peut se comprendre lorsque Gans s'exprime à propos des contes de fées : « On peut les lire, les relire à tout âge de la vie et y voir des choses différentes sans jamais oublier ce qui a pu être l'empreinte de la première lecture »²⁸⁷. Il semble parfaitement résumer son projet cinématographique : rendre hommage à sa première lecture de *La Belle et la Bête*, à savoir le conte de Villeneuve, tout en prenant compte des relectures qui proposent de nouvelles pistes comme celle de Cocteau et celle de Disney qu'il affirme avoir vue.

²⁸⁵ Ce procédé n'est pas sans rappeler les films d'animation de Disney.

²⁸⁶ Alors qu'il souhaitait justement les dépeindre tous.

²⁸⁷ Entretien avec Christophe Gans lors de la conférence de presse à Paris, le 23 janvier 2014.

8.3.1.1. Une métaphore de la société ?

Le film dépeint entre autres la crise financière d'une famille, la perte totale de ses biens et les conséquences que cela implique. Cela peut naturellement faire écho à la crise que connaît l'Europe, car Gans avait évoqué cette possibilité d'autant que cette piste est nettement moins exploitée chez Cocteau (alors qu'elle aurait trouvé tout son sens dans un contexte d'après-guerre). Gans met également l'accent sur le fait que la richesse apporte de nombreuses fréquentations, des soi-disant relations d'amitié, mais que celles-ci s'en vont au même moment que l'argent. La famille de Belle, autrefois respectée et convoitée, se retrouve effectivement moquée et pointée du doigt et les personnes sur qui ses membres pouvaient compter leur tournent désormais le dos. Le réalisateur exploite bel et bien la question du statut social à l'époque qui n'est pas sans rappeler la nôtre. Ainsi il est indéniable qu'il traite d'importants sujets sociétaux, mais ce n'est pas inédit car même s'ils ont une importance plus ou moins grande, ces mêmes sujets sont représentés ou du moins évoqués dans toutes les versions étudiées jusqu'à présent. Finalement, si Gans aborde ces thèmes, c'est tout simplement parce qu'ils sont déjà mentionnés dans l'histoire originale et qu'il fait le choix de les travailler davantage que ses prédécesseurs.

8.4. Les effets spéciaux : quand l'animation rejoint le réel

Le film de Christophe Gans est vraisemblablement le premier à proposer une telle profusion des décors et un tel réalisme des personnages, grâce aux avancées technologiques. En effet, contrairement à Jean Marais, Vincent Cassel – qui interprète la Bête – n'a pas eu à subir trois heures de maquillage quotidiennes ni à porter de masque. Le réalisateur a en effet déclaré que de nombreuses prises étaient effectuées à l'arrêt, et que le travail de l'équipe technique était précisément d'animer ces images réelles. Ainsi nous retrouvons le même type de labour que dans le film d'animation Disney, à ceci près que la technologie a depuis évolué. C'est indéniablement ce qui prime chez Gans : les prouesses techniques qui permettent un rendu exceptionnel et particulièrement précis, et cela jusque dans des scènes qui paraissent anodines. Il s'avère en effet que le cheval qui guide Belle jusqu'au château, au début du film, était en fait un cheval mécanique ; l'actrice Léa Seydoux était donc à l'arrêt devant un fond vert, la forêt et le cheval ayant été ajoutés par la suite, au montage. Ce recours permanent aux technologies et aux effets spéciaux démarque clairement le film de l'œuvre de Cocteau, où tout était réel. En ce sens, le travail de Gans représente un échelon à part entière dans l'évolution *La Belle et la Bête* : il lui fait bénéficier de tout ce que la technologie peut apporter, des décors aux créatures

fantastiques. Cela fait aussi gagner un temps précieux, et nécessite moins de main-d'œuvre qu'à une époque où, après la Seconde Guerre Mondiale, les moyens étaient très limités. Cependant, ce parti-pris semble relativement opposé à celui de Cocteau, qui mettait un point d'honneur à faire émerger de la poésie dans son film. La réalisation de 2014 semble, dans cette optique, moins spontanée ; tout est calculé au millimètre près.

Concernant le château de la Bête, il est relativement proche de celui qui est dépeint dans la version originale et dans le film de 1946 : il s'agit d'une énorme bâtisse d'abord peu accueillante, plongée dans la pénombre, mais qui s'éveille et s'embellit peu à peu à mesure que naissent les sentiments de Belle à l'égard du prince métamorphosé. Ce château est également peuplé de serviteurs, qui prennent l'apparence de petits singes destinés à divertir l'héroïne tout au long de son séjour. Gans s'explique sur le choix de ces créatures minuscules : selon lui, représenter des animaux de très petite taille et visiblement espiègles permettrait aux enfants de se repérer dans le film. De la même façon, la présence des géants de pierres, gardiens du château qui prennent vie à la fin du film, serait un point d'ancrage pour les adultes. L'adaptation s'adresse donc clairement à tous les publics, ce qui fait écho à la vision que Gans se fait du conte de fées, récit que chaque lecteur peut avoir le loisir de redécouvrir à tout âge. Cependant, la présence de serviteurs n'est pas nouvelle, et ils sont sans cesse dépeints comme de petites créatures très aimables. De plus, eux aussi sont le fruit de la malédiction du prince, si bien qu'ils reprendront leur forme initiale à la fin du récit. Il paraîtrait donc plus juste de dire qu'ils sont là avant tout pour distraire et attendrir le spectateur, de la même manière qu'ils le font avec Belle. Au vu des nombreux moyens techniques qu'utilise Gans, il semble aisé d'imaginer une Bête particulièrement terrifiant. Pourtant il n'en est rien : c'est un énorme animal, faisant penser à un lion, qui est présenté au public, mais il n'est pas nécessairement effrayant. Sur ce point, la ressemblance avec le masque de Jean Marais est perceptible car nous avons effectivement la sensation de revoir le même félin qu'en 1946, si ce n'est qu'il est beaucoup plus détaillé : malgré un physique incontestablement ingrat, la Bête dégage une certaine élégance, ce qui se confirme lorsqu'elle prend la parole, même si, à ce sujet, il est important de noter qu'elle demande chaque soir à Belle si elle veut *coucher* avec elle ; Gans reprend donc les termes de Madame de Villeneuve.

Cette filiation se confirme avec l'utilisation des couleurs : absentes chez Cocteau, elles prennent un sens particulier chez Gans, à l'instar du film d'animation Disney. En effet, nous retrouvons les mêmes jeux d'ombre et de lumière que dans le dessin animé, c'est-à-dire que Belle et sa famille évoluent principalement dans un univers aux couleurs orangées et noyé dans la lumière. Ces tons chauds changent radicalement à mesure que le père s'enfonce dans les problèmes

d'argent et qu'il se retrouve au château. À partir de ce moment-là, c'est le gris et l'obscur qui priment, sans oublier la pluie battante qui accompagne le périple du vieil homme. Même s'il ne revendique aucune ressemblance particulière avec l'adaptation de Disney, Gans n'échappe donc pas à quelques points communs, mais c'est particulièrement minime car le traitement des couleurs fait partie intégrante du code cinématographique, il était donc pour ainsi dire impossible qu'un cinéaste ne s'en préoccupe pas. L'intérieur du palais de la Bête ressemble également aux versions précédentes : il est certes délabré, mais décoré avec finesse et empli de richesses, offertes au marchand à son arrivée. Le spectateur a par ailleurs accès au château tel qu'il était avant la transformation du prince, grâce aux rêves de Belle, ce qui n'est pas le cas dans les autres films.

La dimension onirique est à ce propos particulièrement exploitée chez Gans ; en ce sens il respecte le récit de Villeneuve. Cela permet au cinéaste de mettre en scène le passé du prince, et de relater l'histoire de la biche d'or. Ainsi, il y a une frontière trouble entre rêve et réalité, Belle ignore dans un premier temps que ces songes représentent le passé de la Bête. C'est particulièrement marquant lorsque l'héroïne se retrouve face à un miroir, objet qui pourrait symboliser cette frontière entre réel et irréel. Par ailleurs, elle ne semble guère s'étonner de la présence de ces objets fantastiques, pas plus des petites créatures qui la distraient : le merveilleux est ancré dans le monde, il en fait partie.

La ressemblance avec le conte de Villeneuve se perçoit aisément dans l'œuvre de Christophe Gans, et il est indéniable qu'il se soit inspiré de Cocteau également. D'ailleurs, si les critiques ont regretté le manque de recherche scénaristique, c'est probablement parce que la volonté de respecter le récit original a pris le dessus sur l'envie de créer une œuvre inédite. Cependant, le cinéaste ne se prive pas pour autant d'inventer de nouvelles scènes, et c'est précisément cela qui fait du film une version particulièrement intéressante. En outre, le réalisateur est particulièrement connu pour ses prouesses esthétiques, il est donc possible que ce travail ait fait de l'ombre au scénario. Quoi qu'il en soit, son adaptation porte bien son nom car Gans a su puiser ce qu'il trouvait remarquable dans les œuvres précédentes tout en apportant sa pierre à l'édifice.

9. 2017 : La Belle et la Bête de Bill Condon – du dessin animé à la prise de vue réelle

L'année 2017 a vu naître une nouvelle adaptation, britannique cette fois, de *La Belle et la Bête*. Il s'agit pour l'essentiel du dessin animé de Disney mis en scène avec de vrais acteurs, mais cette affirmation semble trop réductrice à la vue du film. En effet, ce dernier – bien que produit par les studios Disney – est truffé de références aux autres versions, y compris celle de Madame de Villeneuve. Ces clins d'œil seront relevés et analysés au cours de ce chapitre, qui s'attachera également à identifier au mieux l'objectif principal de cette adaptation : reflète-t-elle effectivement la volonté de moderniser la version des studios Disney²⁸⁸ ou incarne-t-elle l'envie d'allier le scénario de 1991, très connu du public²⁸⁹ et des décors particulièrement réussis et réalistes, à la manière de Christophe Gans ? Le film étant très récent (sorti en mars 2017 en Belgique), les analyses pourraient être moins complètes dans ce chapitre, car les sources sont encore peu nombreuses.

9.1. Une nouvelle œuvre des studios Disney

Il est indéniable que ce nouveau film présente de multiples points communs avec le dessin animé de 1991 : le scénario est particulièrement ressemblant, d'autant que le spectateur y retrouve l'ensemble des chansons du dessin animé, ce qui est typique de l'univers de Walt Disney. L'équipe de la réalisation a même créé de nouveaux titres, comme la chanson de la Bête suite au départ de Belle. Tous les personnages du dessin animé sont également présents, de Gaston à Lumière en passant par LeFou.

Ce nouveau *La Belle et la Bête* s'inscrit dans une veine d'adaptation en prise de vue réelle des classiques de Disney. Le public a ainsi découvert *Maléfique* en 2014, directement inspiré de *La Belle au bois dormant*, *Cendrillon* en 2015 et *Le Livre de la Jungle* en 2016. À noter que pour ces films le choix des acteurs s'est porté sur des personnalités célèbres (Angelina Jolie, Cate Blanchett, Scarlett Johansson). S'ils produisent les films, il est important de préciser que les studios Disney ne s'attèlent pas à la réalisation ; pour *La Belle et la Bête*, le travail fut confié à Bill Condon, notamment connu pour les deux derniers volets de la saga *Twilight* et le scénario de la comédie musicale *Chicago*. Rien d'étonnant donc à ce qu'il soit nommé réalisateur pour

²⁸⁸ Toutes les chansons du dessin animé sont présentes dans le film.

²⁸⁹ Dans cette optique il faudra souligner le choix des acteurs, particulièrement reconnus à l'heure actuelle.

un film musical. Le choix de ces adaptations est aisément compréhensible : ces films d'animation ont eu un succès considérable et sont particulièrement à la mode ces dernières années, chez les enfants comme chez les (jeunes) adultes. C'est une véritable industrie qui tourne autour d'un public toujours demandeur et nostalgique de ces classiques d'animation.

9.1.1. Du personnage animé à l'acteur

C'est probablement ce qui pousse le public à penser qu'il s'agit bien d'une adaptation du dessin animé : les personnages présents dans ce dernier se retrouvent tous en 2017 si ce n'est qu'ils sont incarnés par de véritables acteurs. Ils sont particulièrement fidèles à leurs homonymes animés, tant physiquement²⁹⁰ que mentalement. Pour incarner Belle, le choix s'est porté sur la jeune Emma Watson, particulièrement célèbre aujourd'hui suite à son rôle récurrent dans la saga Harry Potter. L'image qu'elle reflète au grand public semble tout à fait correspondre à l'héroïne du film : à la fois discrète et intelligente, mais également curieuse et intrépide.

Les serviteurs sont eux aussi incarnés par des acteurs britanniques célèbres comme Emma Thompson (Miss Samovar), Ian McKellen (Big Ben) ou Ewan McGregor (Lumière). Le fait de rassembler autant de personnes de renom permet de donner de la crédibilité au film et surtout de titiller l'envie et la curiosité du grand public. Cela inscrit également l'œuvre dans un cercle de diffusion plus large et lui évite l'étiquette de film indépendant. Par ailleurs, la plupart des spectateurs connaissent ces acteurs, qui représentent plusieurs générations, les nouvelles comme les anciennes, et le fait de les voir à l'écran peut s'avérer rassurant pour un public qui aurait peur d'être déçu (les *nouvelles versions* de films très célèbres et appréciés sont rarement bien vues).

En ce qui concerne la Bête, c'est Dan Stevens qui a été choisi pour l'interpréter, même s'il n'a pas véritablement porté de masque comme devait le faire Jean Marais. En effet, le visage et le corps de l'animal ont été entièrement réalisés en images de synthèses, et tout un dispositif technique était mis en place durant le tournage afin qu'il soit toujours à la bonne distance d'Emma Watson, notamment lors de la scène culte de la danse. Comme dans le dessin animé, la Bête se présente comme un félin doté de deux cornes qui n'a de cesse de hurler. Le prince comporte également les mêmes traits physiques quand dans le film d'animation : de longs cheveux châtain et de grands yeux bleu ciel.

²⁹⁰ Cela se remarque notamment à travers leurs costumes, identiques à ceux du dessin animé.

9.1.2. De l'intrigue aux chansons

La ressemblance avec l'histoire originale est évidente, mais il est vrai qu'à première vue, le film se présente comme une adaptation en prise de vue réelle de la version de 1991. Ainsi, la trame équivaut avant tout à celle contée par les studios Disney, même s'il y a des exceptions qui seront explicitées par après. Ce n'est pas la ruine d'une famille qui est dépeinte ici, mais bien le malheur du père de Belle – qui est fille unique, comme chez Disney – qui se perd en voulant rentrer chez lui. C'est également lui qui rencontre en premier lieu les serviteurs du château et qui tente en vain de convaincre les villageois de l'existence d'une bête féroce. De plus, le récit de la métamorphose du prince demeure inchangé, tout comme l'issue du film.

Par ailleurs, l'un des points clés du film concerne les chansons, qui n'ont subi que quelques changements infimes au niveau des paroles. Leur mise en scène est quant à elle reproduite au détail près, et la composition est toujours orchestrée par Alan Menken, déjà présent dans la version de 1991. De nouveaux titres ont vu le jour comme *Montmartre* ou *Ensemble à jamais*. Il est intéressant de noter que les nouveautés sont généralement accueillies avec moins d'enthousiasme par le public que les chansons traditionnelles, ce qui renforce un peu plus l'hypothèse de la nostalgie des spectateurs : ce qu'ils désirent avant tout, c'est voir leur dessin animé favori porté à l'écran, ni plus ni moins.

9.2. Changements notables

9.2.1. Homosexualité et polémique

C'est l'un des points essentiels de cette nouvelle adaptation. En effet, le personnage de LeFou – à la base entièrement dévoué à Gaston – semble ici particulièrement attaché à son maître, à tel point que des rumeurs sur son éventuelle homosexualité ont rapidement vu le jour. Rumeurs confirmées par le réalisateur lors d'un entretien pour *Attitude Magazine* en mars 2017 : « LeFou is somebody who on one day wants to be Gaston and on another day wants to kiss Gaston. (...). It's somebody who's just realising that he has these feelings. (...) it's a nice, exclusively gay moment in a Disney movie »²⁹¹. Cette confession répond à une demande plus ancienne qui souhaitait voir des héros homosexuels dans les dessins animés Disney, notamment depuis 2013 avec *La Reine des Neiges* : l'orientation sexuelle d'Elsa n'étant pas clairement énoncée, le

²⁹¹ « LeFou est quelqu'un qui un jour veut être Gaston et un autre jour veut embrasser Gaston. C'est quelqu'un qui réalise simplement qu'il ressent ces sentiments. C'est un chouette moment exclusivement gay dans un film Disney ».

public y voit une première tentative d'insertion d'un personnage homosexuel de la part des studios d'animation.

Mais dans le cas de *LeFou*, le doute n'est pas permis et cela a évidemment créé la polémique. Certains saluent ce choix et y voient un véritable « tournant »²⁹² pour Disney, d'autres ont tout simplement interdit la diffusion du film comme le député russe Vitaly Milonov. Ce dernier est à l'origine de la loi interdisant la propagande homosexuelle devant les mineurs. La plupart des spectateurs ne se sont cependant pas indignés devant cette révélation, d'autant que l'interprétation de l'acteur s'avère particulièrement subtile : son questionnement sur ses sentiments, quoique intéressant, demeure au second plan.

Dans la même optique, certains critiques ont relevé le changement d'origine du libraire et ami de Belle : il a la peau noire dans le film alors qu'il est blanc dans le dessin animé. Disney s'engagerait donc à promouvoir davantage la diversité que dans ses films d'animation, comme pour répondre à une problématique plus que jamais présente de nos jours, et qui touche un très large public. Que cela soit volontaire ou pas, il est évident que ces quelques changements notables jouent un rôle commercial important puisqu'ils peuvent contribuer à élargir le cercle de diffusion des œuvres cinématographiques des studios. Cela pourrait également témoigner d'une volonté de moderniser les dessins animés, de les mettre au goût du jour, à la manière d'Angela Carter qui s'occupait de dénoncer les inégalités hommes-femmes tout en revendiquant et encourageant la liberté du sexe féminin.

9.2.2. Un hommage à Mme de Villeneuve

Comme dit précédemment, l'œuvre de 2017 est une production signée Disney. Cependant, certains éléments du film renvoient bel et bien à l'œuvre de Madame de Villeneuve, comme l'élément perturbateur de l'histoire. En effet, alors que dans le dessin animé la Bête s'offusque de trouver un inconnu chez elle, dans le film le père de Belle est fait prisonnier parce qu'il cueille une rose. Par ailleurs, le village dans lequel vit Belle – qui n'avait jusque-là jamais été nommé – prend en 2017 le nom de *Villeneuve*, clin d'œil à l'auteur du récit original. Il s'agit là de détails, mais cela prouve qu'il faut nuancer l'essence de cette adaptation : très largement calquée sur le dessin animé, certes, mais sans pour autant oublier l'œuvre mère.

²⁹² Pour citer l'éditeur en chef du magazine *Attitude*.

9.3. Une reproduction à l'identique

De la même manière que chez Gans, Condon s'est avant tout aidé des ressources technologiques pour réaliser les décors du film : « Le réalisateur (...) nous offre un spectacle visuel sans temps mort (...). Avec ses chorégraphies et ses décors particulièrement soignés, *La Belle et la Bête* est une réussite d'un point de vue technique »²⁹³. C'est précisément cette dimension esthétique qui est saluée par la plupart des critiques, car il est vrai que le scénario n'apporte aucune innovation par rapport aux adaptations précédentes. Il s'agit donc davantage d'une modernisation, d'une remise à neuf d'un classique. En effet, bien que particulièrement travaillés et réussis, les décors dévoilés dans le film sont la réplique exacte des paysages découverts dans le dessin animé et il en va de même pour les costumes des acteurs. Finalement, le réalisateur et l'équipe technique se sont attachés à exaucer le souhait du public : respecter le plus fidèlement possible l'œuvre de 1991, mais pas seulement au niveau de l'histoire. La Belle de 2017 est la même que celle du film d'animation, tout comme l'est sa fameuse robe dorée ou la chambre dans laquelle elle dort au château. La difficulté de la tâche était donc de reproduire à l'identique les décors du film : le château, les jardins, la bibliothèque offerte à Belle, etc. Cette fidélité va encore plus loin lorsque l'on regarde certaines scènes, notamment celle de la danse : les gestes des acteurs ainsi que les prises de vue sont analogues à ceux du dessin animé (les gros plans, la danse en elle-même, Belle qui dépose son visage contre la Bête, etc.), il n'y a que quelques infimes changements.

Cette ultime adaptation de *La Belle et la Bête* ne s'inspire donc que très brièvement du conte original de Villeneuve. L'objectif réel du film est de proposer une version moderne du dessin animé de 1991, pour poursuivre dans la veine des studios Disney. Bien qu'elle ne propose aucun véritable changement au niveau du scénario, cette œuvre permet néanmoins d'ouvrir des portes sur quelques points jusque-là ignorés, comme la prétendue homosexualité de LeFou, ce qui témoigne de la volonté des studios de se moderniser afin de répondre aux attentes d'un public qui grandit. En proposant cette adaptation, ils parviennent à montrer que leurs films, et plus largement leur univers, évolue avec ses spectateurs, tout en conservant cette part de magie qui leur est propre et qui a su conquérir toutes les générations.

²⁹³ ROMANET, K., *La Belle et la Bête, de Bill Condon : le mythe incontournable remis au goût du jour*, in Oh ! My Mag, mars 2017, en ligne. http://www.ohmymag.com/cinema/la-belle-et-la-bete-de-bill-condon-le-mythe-incontournable-remis-au-gout-du-jour_art107135.html#.

Conclusion

L'objectif principal de cette étude était d'analyser différentes adaptations en répondant à une question essentielle : *pourquoi* ? Pourquoi avoir choisi telle œuvre ? Pourquoi en proposer une nouvelle version à telle époque en particulier ? Pourquoi continuer à l'heure actuelle alors que de nombreuses adaptations ont déjà vu le jour ? Quel est le but recherché ? Autant de questions qui ont nécessité quantité de recherches, portant à la fois sur le contexte historique et social de l'époque étudiée mais aussi – évidemment – sur les œuvres elles-mêmes.

Le choix de *la Belle et la Bête* s'est révélé particulièrement propice à ce travail car le conte de Madame de Villeneuve, première version française moderne du récit, a vu naître un nombre important d'adaptations, tant en littérature qu'au cinéma, en passant par le théâtre, l'opéra et même la télévision. Le parti pris fut de mettre en avant un nombre restreint d'œuvres littéraires et cinématographiques afin de laisser la part belle aux analyses du fond et de la forme. Ainsi, ce sont les adaptations les plus emblématiques qui ont été choisies, mais également les plus récentes afin de couvrir la plus grande période possible et de prendre en compte l'évolution de la société, notamment au niveau des moyens techniques dont disposent aujourd'hui les cinéastes.

Une fois la carte d'identité de l'adaptation dressée, répondre à la question *comment* ? s'est imposé naturellement car c'est ce qui a permis d'approcher les différentes œuvres dans une perspective de comparaison : de quels moyens disposait Jean Cocteau comparé à Christophe Gans ? Quel était le statut de la femme en 1740 ? Et en 1949, plus de deux siècles plus tard ? Il semblait tout à fait indispensable d'aborder la démarche de chaque *adaptateur* d'un point de vue purement technique afin de comprendre son intention : rendre hommage à une œuvre précédente ? Modifier le scénario pour qu'il soit plus adapté au public ou pour qu'il serve une cause importante à une époque donnée ? À la vue de ces innombrables questions, il paraissait évident que proposer une problématique unique pour l'ensemble de cette étude serait trop réducteur, sans compter les années, voire les siècles, qui séparent les œuvres. C'est ainsi que chaque chapitre – consacré à une adaptation – s'est doté de sa propre problématique, de ses propres questionnements.

Après avoir décrit brièvement l'histoire de *la Belle et la Bête*, telle qu'elle est proposée par Gabrielle de Villeneuve, et relevé les éléments notables de ce récit, le premier travail d'analyse fut dédié à Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, contemporaine de l'auteur original. Son travail d'éducatrice ainsi que la condensation dont sa version fait preuve ont amené à conclure que son ouvrage était destiné aux enfants, en particulier aux jeunes filles, car Belle incarne le modèle

de vertu idéal que chacune se doit d'imiter. Dans cette première adaptation, il n'y a que peu de place laissée aux descriptions détaillées et aux récits de second niveau : le texte va droit au but, avec un lexique clair et précis. Guère étonnant que cet ouvrage soit édité par Larousse en 2011 et serve à la mise en place de nombreuses séquences didactiques.

En 1946, Jean Cocteau réalise sa version de *La Belle et la Bête*, un film particulièrement salué par la critique et considéré aujourd'hui comme l'un des plus grands chefs d'œuvres cinématographiques du XXe siècle. Il était donc impensable de ne pas aborder cette adaptation, d'autant que son contexte de production s'est avéré particulièrement intéressant. Il a effectivement permis de mettre en lumière les difficultés rencontrées au sortir de la Seconde Guerre Mondiale : manque d'argent et d'effectif, moyens limités (problèmes d'électricité, etc.). Ces conditions singulières ont laissé imaginer que Cocteau avait souhaité proposer une métaphore de la guerre à travers son film, suggérant ainsi que la France (Belle) et l'Allemagne (la Bête) devaient s'aimer et non se détruire. Ce type de projet est relativement courant et fut illustré par l'exemple de Vercors qui, dans *Le Silence de la mer*, explicite très clairement cette idée. Mais le réalisateur français n'a laissé aucune confession quant à cette éventuelle intention, il fut donc impossible de prouver que le véritable but de cette adaptation était d'apporter un message de paix après une période de grand trouble. La vérité est que Cocteau, tombé sous le charme du conte abrégé de Madame de Beaumont, souhaitait proposer sa propre version de l'histoire.

Ce fut également le but d'Angela Carter, auteur du célèbre recueil *La Compagnie des loups* (1979). À travers deux nouvelles librement adaptées de l'histoire du XVIIIe siècle, elle a bouleversé les codes de la société en proposant une version résolument féministe dans laquelle le personnage féminin est tout-puissant, assumant ses choix et sa sexualité sans tenir compte de l'avis des hommes. Deux adaptations qui rompent radicalement avec le texte original mais également avec les versions précédentes : aucun hommage particulier, aucun texte valorisé plutôt qu'un autre, mais une modification sans précédent du rôle de la femme qui voit le jour à un moment où la condition féminine est encore particulièrement difficile.

L'adaptation des studios d'animation Disney propose elle aussi un changement d'univers remarquable à travers ses personnages hauts en couleurs et ses chansons entêtantes. Cette version de 1991 répond à la ligne directrice de Walt Disney qui consiste à porter à l'écran les contes de notre enfance en insistant principalement sur leur morale. Il a semblé évident que les passages les plus crus ou brutaux ont été mis de côté au cours de la réalisation, même si le dessin animé propose quelques scènes plus violentes (la bataille finale entre Gaston et la Bête, la mort de Gaston) de manière à susciter la réaction du public, en particulier des plus jeunes.

De toutes les adaptations évoquées au cours de ce travail, celle-ci est de loin la plus célèbre à l'heure actuelle : maintes fois récompensées, son succès est tel que les studios ont décidé de la recréer en prise de vue réelle en 2017. Du fait de son audience généralement très jeune, Disney a préféré s'inspirer du conte de Madame de Beaumont, notamment de sa brièveté et du scénario somme toute classique et facilement compréhensible. La malédiction du prince est donc explicitée rapidement au tout début du film par une *voix off*, ce qui n'est pas sans rappeler la lecture d'un conte. Par ailleurs, il n'y a aucune référence à une querelle de fées et le film s'occupe majoritairement de relater l'histoire d'amour particulière de Belle et du prince ensorcelé dans le but de montrer qu'il ne faut pas se fier aux apparences.

L'apparence, c'est principalement ce qui a porté Christophe Gans tout au long de son adaptation. En effet, ce cinéaste toujours en quête de la perfection esthétique a vu dans le conte de Villeneuve l'occasion de montrer son talent en créant des décors somptueux et non moins réalistes. Réalisée à l'ère du numérique, cette version témoigne de l'envie d'impressionner le spectateur par la qualité visuelle des décors et des paysages, au détriment parfois du scénario. C'est effectivement ce qui a valu un grand nombre de reproches à cette adaptation de 2014 : la recherche esthétique a supplanté la recherche scénaristique de sorte que beaucoup de critiques se sont accordés sur le fait que ce film n'a rien proposé de nouveau. Cependant, ce constat semble furtif et réducteur dans le sens où Gans est tout de même le seul à respecter à ce point le conte de Madame de Villeneuve, sans compter qu'il ajoute une scène créée de toute pièce révélant avec précision la transformation du prince et les raisons de sa malédiction. L'objectif principal du réalisateur était en fait de consacrer un film au genre du merveilleux, qu'il n'avait jusque-là jamais exploité.

Une ultime adaptation a vu le jour au début de l'année 2017, produite par les studios Disney et destinée à transformer le dessin animé en film à prises de vue réelles. Après avoir mentionné les autres classiques d'animation ayant subi le même changement, il fut aisé de montrer que cette nouvelle version reproduisait presque à l'identique son précurseur de 1991 : évidemment le scénario est le même, mais la ressemblance s'étend jusqu'aux costumes et aux dialogues des personnages. Ce film est une parfaite réplique du dessin animé. Cependant, afin d'éviter des conclusions trop hâtives, certaines références au conte original ont été révélées, comme le nom *Villeneuve* que porte le village, ou encore le passage où le père de Belle cueille une rose, provoquant la colère de la Bête. Par ailleurs, le film apporte une toute nouvelle dimension à l'histoire en suggérant l'homosexualité de LeFou, ce qui a évidemment provoqué la polémique : l'univers Disney étant avant tout destiné aux enfants, certains ont jugé que ces sous-entendus étaient déplacés et n'avaient pas à figurer dans un film de ce genre. Qu'elle soit saluée ou pas,

cette décision témoigne de la volonté de se moderniser, de s'adapter à un public en constante évolution et de prendre en compte ce qui fait l'actualité (la question de l'orientation sexuelle est au cœur de nombreux débats). Le film étant particulièrement récent, son analyse complète nécessiterait une étude plus approfondie ainsi qu'un plus grand nombre de sources.

Ce travail a permis d'aborder de grandes questions telles que celle de l'adaptation aussi bien au cinéma qu'en littérature et par conséquent de distinguer un récit écrit d'un récit filmique. Il a également montré à quel point les contextes historique, social, géographique et économique entrent en compte lors du développement d'une œuvre, tant au niveau de son contenu (souvent influencé par l'actualité) que de sa création (moyens matériels, économiques et techniques).

Plus globalement, cette étude souligne l'incroyable succès de cette histoire d'amour si particulière que vivent deux êtres que tout semble opposer et la source intarissable d'inspiration qu'elle représente de par le monde. L'étude de ces différentes adaptations a permis de faire appel à de multiples facteurs touchant au monde du cinéma comme à celui de la littérature tout en inscrivant chacune d'elle dans son contexte précis de diffusion. Par ailleurs, elle a révélé qu'une œuvre ne serait jamais tout à fait identique à une autre, même si elle s'inspire de la même histoire : l'intention varie sans cesse, tout comme l'objectif recherché, et le résultat final n'est jamais le même. Ce récit semble pouvoir se décliner de toutes les façons possibles et imaginables et n'aura de cesse de voir naître de nouvelles adaptations, preuve – s'il en fallait – que *La Belle et la Bête* constitue bel et bien une histoire éternelle.

Bibliographie

- Œuvres littéraires et cinématographiques analysées

VILLENEUVE, G-S (de)., *La Belle et la Bête*, Folio, 2010.

LEPRINCE DE BEAUMONT, J-M., *La Belle et la Bête*, Larousse, 2011.

« La Belle et la Bête », réalisé par Jean Cocteau, 1946.

CARTER, A., *La compagnie des loups et autres nouvelles*, traduit de l'anglais par Jacqueline Huet, Editions du Seuil, 1985.

« La Belle et la Bête », réalisé par Walt Disney, 1991.

« La Belle et la Bête », réalisé par Christophe Gans, 2014.

« La Belle et la Bête », réalisé par Bill Condon, 2017.

- Ouvrages et articles théoriques

AMON E., Dossier pédagogique de *La Belle et la Bête* de Mme Leprince de Beaumont, Larousse, 2011.

BELMONT, N., *De l'oral à l'écrit*, Histoire littéraire, in TDC, n°1045, 2012.

BETTELHEIM, B., *Psychanalyse des contes de fées*, Pocket, 1976.

DELAMOTTE, T., *Histoire des arts – Le cinéma d'animation*, CDP culture humaniste, mars 2012.

DUMONT, R., *De l'écrit à l'écran : réflexions sur l'adaptation cinématographique, recherches, applications et propositions*, Paris, L'Harmattan, 2007.

GARDIES, A., BESSALEL, J., *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Paris, éd. Du Cerf, (coll. 7^{me} Art), 1992, 225, p.18-19.

GILSON, R., *Jean Cocteau, présentation par René Gilson. Choix de textes et propos de Jean Cocteau*, 1964.

LABORDE, F., *Les stéréotypes de sexe dans l'érotisme, la pornographie et les discours amoureux à l'épreuve d'Angela Carter, de Monique Wittig et d'Elfriede Jelinek*, Université de Lyon, 2013-2014.

LA PORTE, J. (de) et LA CROIX, J-Fr. (de), *Histoire littéraire des femmes françaises*, Paris, 1769.

MONTARON, N., *La Belle et la Bête de Jean Cocteau*, Atmosphère 53, 2007.

NIKLIBORG, A., *La jeunesse polonaise et le livre français au siècle des Lumières*, Europe, vol.625, 1981.

PAULIN, C., *De la surface du texte à sa dimension implicite et pragmatique : lecture de deux nouvelles d'Angela Carter, « Master » et « Our Lady of the Massacre »*, Corela, Cognition, représentation, langage, Vol. 2, n°2, 2004.

PRINCE, M., *Conte merveilleux – conte fantastique*, février 2012.

REGARD, F., *Pornographie et postféminisme. Théorie du « pornogramme » chez Angela Carter*, Etudes britanniques contemporaines, n°18, 2000.

REID, M., Préface de *La Belle et la Bête* de Gabrielle-Suzanne de Villeneuve, Folio, 2010.

RÉMY, P., *Une version méconnue de « La Belle et la Bête »*, in Revue belge de philologie et d'histoire, vol 35 n°1, 1957.

SELLIER, G., *Le cinéma populaire et ses usages dans la France d'après-guerre*, Studies in French Cinema, Vol 15, 2015.

SONNET M. Raymonde Robert, *Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVIIe à la fin du XVIIIe siècle*, Presses universitaires de Nancy, 1982, in Histoire de l'éducation, n°22, 1984.

THOMAS, B., *Disney, l'art de l'animation : de Mickey à la Belle et la Bête*, Paris, Disney Hachette, 1993, 208 p., p.140.

TOUBIANA, S., Préface de *La Belle et la Bête* de Jean Cocteau, éditions du Rocher, 2003.

VANOYE, F., *Récit écrit – récit filmique*, Paris, Éditions Cedic, 1989.

- Ouvrages littéraires

APULÉE, *Amour et Psyché*, dans *Métamorphoses*, Livres V à VII, entre 160 et 180.

ARNOUX, A., *La Belle et la Bête*, 1917.

CARTER, A., *La femme sadienne*, H. Veyrier, 1979.

GRIMM, J. et W., *Contes pour les enfants et la maison*, Corti, 2009.

LEPRINCE DE BEAUMONT, J-M., *Le magasin des enfants*, Londres, 1756.

PERRAULT, C., *Histoires ou contes du temps passé*, Larousse, 2009.

STRAPAROLA, F., *Les Nuits facétieuses*, José Corti Edition, 1999.

VERCORS, *Le silence de la mer*, Le livre de Poche, 1967.

- Ressources électroniques

A.F.F.E., *Qu'est-ce que le cinéma d'animation ?*, n.d., en ligne.

http://www.manegedereims.com/media/reims/20-histoire_cin_ma_animation.pdf

ANGEL-PEREZ, E., DARRAS, J., GATTÉGNO, J, JORDIS, C., LECERCLE, A. et PRAZ, M., *Anglais (art et culture) – Littérature*, Encyclopædia Universalis, en ligne : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/anglais-art-et-culture-litterature/>.

BORGIA, F., *Cinéma – Les origines*, n.d., en ligne.

<http://www.histoiredesarts.culture.fr/reperes/cinema> (article consulté le 11 octobre 2016).

CERISUELO, M., COLLET, J., PHILIPPE, C-J., *Cinéma (aspects généraux) : Histoire du Cinéma*, Encyclopædia Universalis, en ligne. <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/cinema-aspects-generauxhistoire/#33> (article consulté en juin 2016).

GIBERT-JOLY, N., *La bibliothèque dans Le silence de la mer, un espace symbolique*, Conserveries mémorielles, n°5, 2008, en ligne. <https://cm.revues.org/102>.

JACQUEL, M., *Comprendre une œuvre du patrimoine : La Belle et la Bête de Madame Leprince de Beaumont*, Education, 2015, en ligne. <<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01168255/document>> (article consulté en février 2017).

JANSENS, U., *Les Magazines de Mme Leprince de Beaumont et renseignement privé et public du français en Europe (1750-1850)*, Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde, 24, 1999, en ligne. <<https://dhfles.revues.org/3017#ftn1>> (article consulté en février 2017).

Jean Cocteau, unique et multiple. *La Belle et la Bête : la farce du drapier*, en ligne. <https://cocteau.biu-montpellier.fr/index.php?id=42>.

JORDIS, C., *Carter Angela - (1940-1992)*, Encyclopædia Universalis, en ligne. <http://www.universalis.fr/encyclopedie/angela-carter/>.

LAROUSSE, *Walter Elias, dit Walt Disney*,

http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Walter_Elias_dit_Walt_Disney/116622, article consulté le 6 mars 2017.

LEGARS, B., *Féminisme – Le féminisme des années 1970 dans l'édition et la littérature*, Encyclopædia Universalis, en ligne. <http://www.universalis.fr/encyclopedie/feminisme-le-feminisme-des-annees-1970-dans-l-edition-et-la-litterature/>.

OPREA, D-A., *Du féminisme (de la troisième vague) et du postmodernisme*, La féminisme : une question de valeur(s), Vol. 21, n°2, [en ligne], 2008. <https://www.erudit.org/revue/rf/2008/v21/n2/029439ar.html>.

ROMANET, K., *La Belle et la Bête, de Bill Condon : le mythe incontournable remis au goût du jour*, in Oh ! My Mag, mars 2017, en ligne. http://www.ohmymag.com/cinema/la-belle-et-la-bete-de-bill-condon-le-mythe-incontournable-remis-au-gout-du-jour_art107135.html#.

- Travaux de recherche (mémoire, thèse)

DURRENMATH, L., *L'adaptation d'un conte de fées littéraire au cinéma : l'exemple de La Belle et la Bête de Walt Disney*, mémoire de recherche, Université de Lyon, 2011.

- Autres (reportage audiovisuel, interview, chanson, journal de bord)

COCTEAU, J., *La Belle et la Bête*, éditions du Rocher, 2003.

Entretien avec Christophe Gans pour PurePeople, le 10 février 2012.

Entretien avec Christophe Gans par Frédéric-Albert Lévy pour L'Internaute, le 13 octobre 2013.

Entretien avec Christophe Gans lors de la conférence de presse à Paris, le 23 janvier 2014.

Entretien avec Christophe Gans par Brigitte Baronnet pour *Allociné*, le 3 février 2014.

Ina Stars, *Jean Marais*, « La Belle et la Bête » : *la beauté de Cocteau*, Archive INA, 1959.

MENKEN, A., *Belle*, Bénédicte Léocroart, François Le Roux et Jean-Claude Corbel, Album : *La Belle et la Bête*, 1992.