

Ôoka Shôhei et *La Belle et la Bête* de Jean Cocteau : une critique lacunaire

Michel de Boissieu

Introduction

Le grand romancier japonais Ôoka Shôhei doit surtout sa réputation à ses récits de guerre, comme *Les Feux*, en partie inspirés par sa propre expérience de soldat. C'était cependant à l'origine un spécialiste de littérature française. Son mémoire de fin d'études, à l'université de Kyôto, portait sur André Gide, et sa première publication est une traduction japonaise d'une œuvre de Stendhal, son écrivain préféré, l'essai *De l'amour*. Tout au long de sa carrière littéraire, Ôoka n'a cessé de s'intéresser à la culture française, comme en témoignent non seulement sa célèbre traduction de *La Chartreuse de Parme*, mais aussi les essais qu'il a consacrés à Rimbaud, Stendhal ou Van Gogh. Il était par ailleurs fêru de cinéma, ce qui l'a conduit à écrire entre autres un livre sur l'actrice Louise Brooks. Ces deux amours, la France et le septième art, expliquent qu'il ait rédigé en 1948 un article sur *La Belle et la Bête* de Jean Cocteau, qui venait de sortir au Japon¹. Il commence par y résumer le célèbre conte de Madame Leprince de Beaumont², avant de relever les principales modifications que lui apporte Cocteau et de donner son avis sur le film. Il le considère comme un chef-d'œuvre, pour trois raisons : la magnificence des images, l'esprit moderne de l'œuvre, la sublimation du thème scabreux du mythe en une tragédie de l'amour malheureux. Le but de cet article sera de déterminer dans quelle mesure cette appréciation est pertinente. Après avoir expliqué ce qui motive le jugement d'Ôoka, nous analyserons deux éléments qu'il passe sous silence et qui sont de nature à remettre en cause son opinion : les aspects comiques et scabreux du film.

1) Le jugement d'Ôoka sur *La Belle et la Bête*.

Si Ôoka loue le film de Cocteau, c'est d'abord pour la beauté de l'univers merveilleux créé par le metteur en scène. Le « charme onirique » (空想的な魅力)³ du film a exercé

¹ Cet article, intitulé « Sur *La Belle et la Bête* » (美女と野獣について), a été publié pour la première fois le 10 janvier 1948, dans la revue *Eiga shunshû* (『映画春秋』). Il figure dans le tome 14 des œuvres complètes d'Ôoka (『大岡昇平全集』 14), paru en 1996 aux éditions Chikuma (筑摩書房). Toutes les références à cet article seront tirées de ce volume. Les traductions françaises des citations sont de notre fait.

² Le film de Cocteau, en effet, n'est pas une adaptation du long récit de Madame de Villeneuve, paru en 1740, mais du conte beaucoup plus court et beaucoup plus connu qu'en a tiré Madame Leprince de Beaumont en 1756.

³ Ôoka, 1996, p. 694.

sur lui une très forte impression. Même si l'écrivain n'entre pas dans le détail des explications, il n'est pas difficile de comprendre pourquoi il a été ainsi subjugué.

D'une part, le cinéaste utilise les ressources de l'art cinématographique pour magnifier le caractère onirique du conte de Madame Leprince de Beaumont. Dans la scène où la Belle se rend pour la première fois au château de la Bête, par exemple, l'emploi du clair-obscur au moment de la traversée de la forêt suggère que la jeune femme vient de pénétrer dans un monde étrange, à la fois inquiétant par son obscurité et parcouru d'éclats lumineux surprenants, comme s'il était habité par des esprits. Cet effet se trouve renforcé par un fait déconcertant : les branches et les rameaux des sous-bois, entrelacés de façon apparemment inextricable, s'écartent d'eux-mêmes pour livrer passage au cheval de la Belle. C'est ensuite le ralenti qui permet à Cocteau de donner à la scène son charme onirique, au moment où la Belle entre dans le château. Filmer au ralenti donne l'impression que le personnage se trouve dans un monde où l'espace et le temps sont soumis à d'autres lois que celles que nous connaissons. Ainsi, après avoir monté l'escalier, la jeune femme n'a plus besoin de marcher pour avancer, elle semble se déplacer en glissant sur le parquet du couloir, comme si elle était mue par une force surnaturelle. Enfin, le cinéaste met au service du merveilleux les ressources du son. Après que la Belle, sortie du château, s'est évanouie de frayeur à la vue de la Bête surgie à l'improviste, le monstre la porte dans sa chambre. La musique cesse, plus aucun bruit ne se fait entendre, et c'est dans le plus grand silence qu'on voit le maître des lieux monter les escaliers avec son invitée. L'impression de mystère est renforcée par l'usage spectaculaire du clair-obscur, et culmine au moment où les deux personnages franchissent la porte de la chambre : le vêtement tout simple de la Belle se métamorphose en une splendide robe d'apparat.

D'autre part, les trouvailles scénaristiques de Cocteau mettent encore davantage en lumière la splendeur de ce monde enchanté. Dans son article, Ôoka mentionne la plus importante, c'est-à-dire l'invention de deux personnages : Ludovic, frère de la Belle, et son meilleur ami Avenant⁴. Les deux jeunes gens jouent un rôle capital dans le dénouement du film, encore plus extraordinaire que celui du conte. Alors que la Belle erre dans les jardins du château à la recherche de la Bête, Ludovic et Avenant cherchent à faire main basse sur ses trésors, enfermés dans le pavillon de Diane. Cet édifice, autre invention de Cocteau, a pour toit une verrière qui laisse voir un amoncellement inouï de pierres précieuses et de pièces d'or brillant de mille feux, sur lesquelles veille une statue de Diane chasseresse. Lorsque Avenant, après avoir brisé la verrière, se laisse glisser à l'intérieur du pavillon, la déesse bande son arc et lui décoche une flèche mortelle. Une fois tombé à terre, le cadavre d'Avenant se métamorphose et prend l'aspect de la Bête.

⁴ Ôoka, 1996, p. 692.

Au même instant, celle-ci, qui vient de mourir de chagrin dans les bras de la Belle, ressuscite en se métamorphosant à son tour, et se tient debout devant la jeune femme sous l'apparence d'Avenant. Madame Leprince de Beaumont avait imaginé, en guise de dénouement, une simple métamorphose : le monstre retrouvait son apparence humaine une fois sa demande en mariage enfin acceptée⁵. Cocteau en imagine deux simultanées, avec un échange d'identité entre deux personnages, et ajoute encore un autre élément surnaturel, le pavillon enchanté gardé par la déesse Diane. La réécriture scénaristique du conte contribue ainsi à renforcer l'atmosphère merveilleuse dans laquelle baigne l'histoire.

Cependant, le « charme onirique » du film n'est pas la seule qualité appréciée par Ôoka. Il rend aussi grâce à Cocteau d'avoir modernisé le conte en transformant sa leçon prosaïque en une morale de l'amour. Madame Leprince de Beaumont, en bonne préceptrice⁶, enseignait à ses élèves que ce ne sont ni la beauté, ni l'esprit qui font un bon mari, mais la bonté. Le thème principal du conte qu'elle a écrit est le mariage, ou plutôt le choix d'un mari, comme l'indique la question répétée chaque soir par la Bête : « La Belle, voulez-vous être ma femme ? »⁷ Sur quels critères la Belle doit-elle se décider pour répondre à cette question ? La bonne fée le dit clairement à la fin de l'histoire : « vous avez préféré la vertu à la beauté et à l'esprit, vous méritez de trouver toutes ces qualités réunies en une même personne »⁸. Telle est la morale du conte, morale appropriée à la dure réalité des mariages bourgeois au dix-huitième siècle, où il n'était pas rare qu'une jeune fille soit mariée contre son gré à un veuf rebutant d'âge mûr ou canonique. Dans pareil cas, le rôle d'une préceptrice consistait à convaincre sa jeune élève que le vieux fiancé, quoique laid et peu amène, dissimulait un cœur tendre sous sa dure écorce, et que c'était là tout ce qui comptait vraiment.

Or, selon Ôoka, Cocteau fait fi de cette poussiéreuse morale du mariage et la remplace par une leçon qui convient à son époque. Voici son commentaire de la scène où la Belle essaie de ramener à la vie la Bête agonisante :

彼女は彼を「愛の眼差」をもって見詰め、今にも「あなたを愛している」といおうとする。この眼差が魔法を解く。ポーモン夫人の原作の様に「あなたの妻になります」と明言するを要しない。すべてここでは魂の劇であり、結婚という外部的形式を必要としない。ここにもコクトオの脚色

⁵ Leprince de Beaumont, 2011, p. 35.

⁶ On pourra consulter, sur la vie de Mme Leprince de Beaumont, la biographie de Marie-Antoinette Reynaud (Reynaud, 2000).

⁷ Leprince de Beaumont, 2011, p. 31.

⁸ Leprince de Beaumont, 2011, p. 36.

の近代的な特徴がある。⁹

Elle le fixe avec un « regard d'amour », à cet instant encore cherche à dire « je vous aime ». C'est ce regard qui dissout le maléfice. Il n'est plus nécessaire de dire explicitement, comme dans le conte de Madame Leprince de Beaumont, « je vous donne ma main ». Tout, ici, est drame de l'âme, et se passe de la formalité externe qu'est le mariage. Ici aussi se manifeste le caractère moderne de l'adaptation de Cocteau.

Le vingtième siècle, en France, n'est plus celui des mariages arrangés par des parents qui contraignaient leur fille à épouser l'homme de leur choix, mais celui de l'amour libre, voire de l'amour fou. Les jeunes bourgeoises des années folles de l'entre-deux-guerres, que Cocteau a beaucoup fréquentées, n'auraient eu que faire de la leçon dispensée par Madame Leprince de Beaumont. Le regard d'amour porté par la Belle sur le monstre mourant ne dissout pas seulement le maléfice, mais aussi la morale désuète du conte, remplacée par une morale adaptée aux nouvelles conditions sociales du vingtième siècle : chacun est libre d'aimer qui il veut, comme il veut.

Enfin, si Ôoka apprécie tant le film de Cocteau, c'est parce que l'auteur y a sublimé le « thème scabreux » (煽情的なテーマ) du conte en une « antique tragédie de l'amour digne de Corneille, de Racine » (コルネーユ、ラシーヌに相応しい古風な恋愛悲劇). D'après lui, l'attention du spectateur est en effet attirée sur les souffrances de la Bête, qui aime sans espoir de retour et finit par mourir du désespoir d'avoir été abandonnée, tout en faisant preuve d'une constante « maîtrise chevaleresque » (騎士的自制)¹⁰ de ses instincts bestiaux, qui lui permet de se comporter vis-à-vis de la Belle avec la plus parfaite courtoisie. Ôoka donne peu d'explications susceptibles de justifier ce jugement, mais il n'est pas difficile de le comprendre. En premier lieu, le caractère scabreux de l'histoire racontée par Madame Leprince de Beaumont ne fait aucun doute. Transposée de l'univers merveilleux du conte dans la réalité, l'attraction d'une femme pour une bête relèverait de la plus sordide zoophilie. En second lieu, il ne fait aucun doute que Cocteau a introduit dans son film certaines scènes de nature à attirer l'attention du spectateur sur le drame déchirant vécu par la Bête : passionnément amoureux de la Belle, le monstre est convaincu que son apparence hideuse et sa nature bestiale constituent des obstacles insurmontables à l'union qu'il désire tant, et cette conviction lui inflige des souffrances que Cocteau met en évidence. Ôoka cite l'exemple de la scène où, honteux de son apparence, l'amoureux frustré se couvre le visage en demandant à la Belle de ne pas le regarder¹¹, mais il y en a d'autres plus significatives encore. Ainsi, surpris par sa prisonnière au

⁹ Ôoka, 1996, p. 693.

¹⁰ Ôoka, 1996, p. 693.

¹¹ Ôoka, 1996, p. 693.

moment où il vient de tuer et de dévorer une proie, il lui demande d'une voix brisée par la douleur « pardon d'être une bête ». De même, après que la jeune femme est retournée chez elle pour prendre soin de son père, Cocteau montre la Bête errer désespérément dans son palais désert, à la recherche des traces de celle qui l'a abandonnée. Aux accents de la musique poignante de Georges Auric, on voit ainsi l'amoureux délaissé entrer dans la chambre de la Belle, en faire lentement le tour pour toucher les objets qui lui étaient familiers, le miroir posé sur la table à laquelle elle s'asseyait, la couverture placée sur son lit, comme si ce simple contact pouvait lui faire éprouver la présence de l'absente, ou même la faire revenir par magie auprès de lui. Ces scènes ne figurent pas dans le conte de Madame Leprince de Beaumont, où seuls les sentiments de la Belle sont mis en évidence, au point que le lecteur n'a aucun moyen de savoir si la Bête aime sa prisonnière ou s'il ne veut l'épouser que pour remplir la condition nécessaire à sa métamorphose. En inventant des scènes qui font ressentir le mal d'amour éprouvé par le monstre, Cocteau rétablit l'équilibre entre les deux personnages et déplace en partie l'intérêt du spectateur de l'un sur l'autre. Par ailleurs, quoique frustrée dans ses désirs, la Bête de Cocteau ne se départ jamais, comme l'écrit Ôoka, de sa retenue chevaleresque. La scène déjà citée de la première rencontre avec la Belle en fournit un bon exemple. Alors que la jeune femme évanouie gît à ses pieds et qu'il pourrait en user avec elle comme il le veut, le maître du château la porte jusqu'à la chambre qu'il lui a préparée, la couche sur le lit, se contente de la regarder avec émerveillement et, après son réveil, sort de la pièce après lui avoir adressé quelques paroles destinées à la rassurer. Le contraste entre la force de son amour malheureux et sa constante retenue est « pathétique » (悲愴), et fait comprendre pourquoi Ôoka considère le film comme la tragédie « d'un homme qui ne peut être aimé » (愛せられぬ男)¹², tout en évoquant les pièces de Racine et de Corneille, les grands dramaturges de la passion amoureuse et de ses douleurs. Le monstre de Cocteau peut certes faire penser à l'Oreste d'*Andromaque*, que son amour malheureux pour Hermione rend fou après l'avoir conduit à tuer pour elle. Pour Ôoka, grâce à cette transfiguration tragique, l'histoire de la Belle et la Bête devient sublime et perd toute trace du caractère scabreux qui l'entachait dans le conte de Madame Leprince de Beaumont.

Charme onirique, morale de l'amour adaptée aux temps modernes, sublimation tragique du thème scabreux : telles sont les trois raisons pour lesquelles Ôoka loue le film de Cocteau. Cependant, si la première n'est guère contestable, les deux autres semblent d'emblée contradictoires. Comment l'œuvre peut-elle à la fois célébrer le triomphe de l'amour, débarrassé des liens institutionnels du mariage, et apparaître comme la tragédie d'un homme qui ne peut être aimé ? Pour résoudre la contradiction, il faudrait considérer qu'il s'agit en fait d'une étrange tragédie qui finit bien : au dénouement, les souffrances

¹² Ôoka, 1996, p. 693.

mortelles de la Bête guérissent miraculeusement et laissent place à la félicité de l'amour partagé. Faire du film de Cocteau une tragédie sublime, à la Racine, est cependant contestable pour une autre raison, bien plus déterminante, à savoir les éléments comiques et scabreux très importants que le réalisateur y a insérés, et dont Ôoka ne dit mot dans sa critique.

2) Les éléments comiques du film.

Ôoka, en faisant appel au souvenir de Corneille et de Racine pour mettre en évidence le caractère tragique de l'histoire racontée par Cocteau, concentre son attention sur le personnage de la Bête, et laisse dans l'ombre des pans entiers du film qui témoignent d'une tout autre inspiration. Dans de nombreuses scènes en effet, Cocteau produit des effets comiques qui font penser aux pièces de Molière.

La première source du comique réside dans les personnages des deux sœurs de la Belle. Ce ne sont pas des créations de Cocteau, puisqu'elles se trouvent déjà dans le conte de Madame Leprince de Beaumont, mais il fait d'elles des figures ridicules, évocatrices de certains personnages de Molière. La première scène du film en constitue un exemple frappant. Pour reprendre en partie la typologie établie par Bergson dans son essai sur le rire¹³, elle offre une grande variété d'effets qui relèvent du comique de mots, de gestes, et de caractère. Avant même de voir les deux femmes, le spectateur entend les éclats de leurs voix stridentes sortir par la fenêtre de la maison devant laquelle est placée la caméra :

- Oh ! Celle-là...

- Tu la connais, elle ne sait rien faire !

Ces remarques désobligeantes, on le comprendra peu après, sont adressées à la Belle, que ses sœurs traitent comme une domestique et qu'elles passent leur temps à humilier. Des récriminations de ce type, prononcées ou plutôt criées d'une voix haut perchée, seront tout au long du film une caractéristique marquante des deux femmes. Ainsi, toujours dans la première scène, elles font retentir le cri « Laquais ! Petits laquais ! » tout en parcourant les dépendances de la maison pour mettre la main sur leurs valets. L'impression désagréable et ridicule produite par leurs voix est renforcée par leur apparence physique. Dès que la caméra montre l'intérieur de la chambre où elles se trouvent, le spectateur peut voir leur mise prétentieuse et bizarre à la fois, robe bouffante, collerette de dentelle démesurée, qui remonte jusqu'au sommet du crâne, étrange chapeau à plume. Leur attitude hautaine, dos redressé, cou tendu, tête relevée, aggrave encore l'effet produit par cet accoutrement.

¹³ Bergson, 2007.

Paroles et attitudes permettent tout de suite de se faire une idée claire de leurs principaux traits de caractère. Elles éprouvent d'une part une jalousie irrépressible et haineuse vis-à-vis de la Belle. Lorsque leur frère Ludovic, qui a lancé par mégarde une flèche dans leur chambre en s'exerçant au tir à l'arc, demande si « Belle n'a rien », l'une d'elles répond avec exaspération : « Belle, toujours Belle... Peu importe Belle ! Vous avez failli tuer Cabriole ! » Cette jalousie grotesque, qui les porte à préférer leur chien à leur sœur, s'allie à une vanité ridicule, attestée par l'importance qu'elles attachent à leur apparence. Elles manifestent enfin un orgueil si démesuré qu'il les conduit à s'aveugler sur leur misérable situation. Ainsi, tout en ordonnant à la Belle de nettoyer le parquet, elles se dépêchent de sortir de peur d'être « en retard chez la duchesse », ce qui leur attire les sarcasmes de Ludovic :

- Regardez-moi ces garces qui se prennent pour des princesses et qui ne se rendent même pas compte que tout le monde leur rit au nez !

Comment ces bourgeoises désargentées peuvent-elles se figurer qu'elles ont une place dans le grand monde ? Au bout de quelques minutes, le spectateur verra réapparaître les deux pimbêches, stupéfaites et furieuses de s'être vu refuser l'entrée de l'hôtel de la duchesse. Sur ce point, Cocteau, en concevant cette scène d'exposition, s'est manifestement inspiré d'une comédie de Molière. Les prétentions déçues des deux sœurs font en effet penser à celles de Cathos et Magdelon dans *Les Précieuses ridicules*. Au début de la pièce, Magdelon réplique ainsi à son père, qui lui demande de penser à se marier au plus vite :

- Souffrez que nous prenions un peu haleine parmi le beau monde de Paris, où nous ne faisons que d'arriver.¹⁴

Cet orgueil boursouflé ne tardera pas à connaître une humiliation cuisante : les deux cousines, jouées par des laquais se faisant passer pour des marquis, pourront se rendre compte qu'elles n'ont pas la moindre idée de ce qu'est le beau monde.

Les personnages ridicules des deux sœurs ne sont pas les seuls que Cocteau emprunte à Molière. Il lui prend aussi ses personnages masculins, tout d'abord ses valets fainéants et pendards. Dans la première scène du film, s'ils ne répondent pas aux appels stridents des sœurs de la Belle, c'est parce qu'ils sont en train de cuver leur vin. L'un est affalé sur le siège d'une chaise à porteurs, un autre sommeille sur un tas de foin dans la grange... Une fois réveillés à grand peine, ils titubent plus qu'ils ne marchent

¹⁴ Molière, 2013, p. 99.

jusqu'aux chaises dans lesquelles ils doivent porter leurs maîtresses chez la duchesse, décoiffés, débraillés, bâillant à s'en décrocher la mâchoire. Incapables de marcher droit, ils zigzaguent dangereusement, au point que l'un d'eux se heurte au montant de la porte en sortant de la cour et lâche le bâton de la chaise, qui tombe par terre à la fureur de sa passagère malmenée. Ici encore, Cocteau semble puiser son inspiration dans *Les Précieuses ridicules*, plus précisément dans la scène où le soi-disant marquis de Mascarille a maille à partir avec ses deux porteurs :

Mascarille : Holà, porteurs, holà ! Là, là, là, là, là, là. Je pense que ces marauds-là ont dessein de me briser à force de heurter contre les murailles et les pavés.¹⁵

Ensuite, Cocteau emprunte aussi à Molière ses personnages de fils de famille qui filent un mauvais coton. En compagnie de son acolyte Avenant, Ludovic passe son temps à boire, jouer et dilapider l'argent qui lui passe entre les mains. Il va même jusqu'à contracter une forte dette en donnant pour garantie le patrimoine de son père, ce qui entraîne la saisie de tous les biens de la famille. Le spectateur ne peut manquer de penser aux *Fourberies de Scapin*, où Octave et Léandre mettent à profit l'absence de leurs pères pour jeter leur gourme et se mettre dans de mauvais pas d'où Scapin aura bien du mal à les tirer.

Tous ces personnages inspirés de ceux de Molière, sœurs ridicules, valets malappris, fils de famille en rupture de ban, donnent au film un caractère comique qui fait entièrement défaut au conte de Madame Leprince de Beaumont : sa nouveauté se trouve là, beaucoup plus que dans la mise en lumière du sort tragique de la Bête. Or, Ôoka ne fait pas la moindre allusion à ces éléments comiques originaux qui sautent pourtant aux yeux. Si le film de Cocteau peut être considéré comme tragique, la référence à Racine et à Corneille semble injustifiable : Ôoka aurait été plus inspiré de parler d'une tragédie à la manière de Shakespeare, où la trame de la pièce est entrelacée de scènes comiques qui ménagent des changements de ton, le pathétique des échanges entre la Belle et la Bête étant contrebalancé par la bouffonnerie des affrontements entre les sœurs, les laquais et Ludovic.

3) Le caractère scabreux du film.

Cependant, Cocteau ne se contente pas d'inventer des motifs comiques. Contrairement à ce qu'écrit Ôoka, loin d'effacer toute trace du thème grivois du conte pour l'élever au sublime, il en rajoute au contraire autant qu'il le peut dans le registre scabreux.

¹⁵ Molière, 2013, p. 99.

Tout d'abord, il introduit dans son film le thème de l'inceste, absent du conte de Madame Leprince de Beaumont, en mettant à profit l'invention des personnages de Ludovic et d'Avenant. Ce thème apparaît dans la deuxième scène du film. Avenant demande en mariage la Belle, qui refuse : « Je veux rester fille et vivre avec mon père ». Cette déclaration est difficile à interpréter : simple prétexte pour refuser un prétendant désagréable, résolution courageuse de sacrifier son bonheur pour prendre soin des vieux jours de son père, ou aveu sincère d'un amour exclusif qui sort de l'ordinaire ? Le thème de l'inceste, simplement effleuré ici, réapparaît avec plus de violence dans la suite de la scène. Ludovic surgit à l'improviste et voit Avenant qui cherche à embrasser la Belle de force. Furieux, il menace de lui « casser la gueule ». Quand sa sœur lui apprend que son ami l'a demandée en mariage, Ludovic lui demande avec une angoisse manifeste ce qu'elle a répondu :

Avenant : Ta sœur ne veut pas de moi.

Ludovic : Bravo Belle ! Je suis un chenapan, je m'en vante, mais je ne supporterais pas de t'en voir épouser un autre.

Cette dernière réplique est ambiguë dans sa formulation elliptique. Elle semble certes signifier que Ludovic ne veut pas voir la Belle se marier avec un autre chenapan, qu'il lui souhaite de vivre avec un homme bon. Mais elle pourrait aussi bien vouloir dire qu'il refuse de laisser sa sœur nouer des relations avec un autre, autrement dit avec tout homme autre que lui. Dès la première scène du film, le spectateur voit le jeune homme manifester une tendresse toute particulière à l'égard de la Belle, qui contraste avec l'aversion que lui inspirent ses deux aînées : après avoir tiré sa flèche dans la chambre, c'est seulement d'elle qu'il s'inquiète. Par ailleurs, le thème de l'inceste joue un rôle important dans l'œuvre de Cocteau, comme en témoignent son traitement du mythe d'Édipe dans *La Machine infernale* ou la passion criminelle d'Élisabeth pour son frère dans *Les Enfants terribles*. Dans ces conditions, il est possible de voir dans les félicitations qu'adresse Ludovic à la Belle une espèce de lapsus, un aveu involontaire de ses sentiments cachés pour elle.

Cependant, le caractère scabreux du film de Cocteau réside surtout dans un autre élément, l'attrance de la Belle pour le caractère bestial de la Bête. Dans le conte de Madame Leprince de Beaumont, il apparaît clairement que la jeune fille est dégoûtée par l'apparence de son hôte¹⁶. Si elle se décide à l'épouser, c'est parce qu'elle finit par comprendre que la laideur du corps n'est rien comparée à la bonté de l'âme. Avec une ironie consommée, qui renverse la morale du conte, Cocteau montre au contraire que son

¹⁶ Leprince de Beaumont, 2011, p. 31.

héroïne éprouve un amour hors du commun, non pour la bonté du monstre, mais pour sa bestialité même.

En témoigne la curiosité passionnée avec laquelle elle traque la Bête, la nuit, pour la surprendre en train de boire comme un animal, de tuer et de dévorer ses proies comme un animal. Dans le récit de Madame Leprince de Beaumont, la jeune femme ne quitte pas sa chambre la nuit. La Belle de Cocteau en sort une première fois pour suivre la trace de la Bête qui est allée boire. Elle l'observe de loin, à la clarté de la lune. L'animal se trouve à quatre pattes au bord d'un étang dont il lape l'eau comme le ferait un félin. Le visage de l'observatrice, à ce spectacle, paraît transfiguré : éclairé violemment par un rayon lumineux qui le fait ressortir sur l'ombre environnante, il donne l'impression de briller comme sous l'effet d'un émerveillement, voire d'une révélation. Le lendemain, au cours d'une promenade vespérale, les deux personnages arrivent au bord d'une source, et la Bête dit avoir soif. Le visage de la Belle s'illumine, elle se hâte de puiser de l'eau dans ses mains pour l'offrir à l'animal, qu'un gros plan montre en train de la laper. Il redresse ensuite lentement la tête et lance un regard suspicieux à la jeune femme :

- Cela ne vous répugne pas, de me donner à boire ?

- Non la Bête, cela me plaît. Je ne voudrais jamais vous causer la moindre peine.

L'expression de ravissement peinte sur le visage de la Belle, vu lui aussi en gros plan au moment où elle répond, contredit l'explication qu'elle donne. Manifestement, c'est pour son propre plaisir, et non pour ne pas blesser le monstre, qu'elle veut lui donner à boire : il lui plaît de le regarder boire comme une bête. Au cours de la même promenade, on voit au loin une biche passer entre les arbres. Un gros plan montre le prédateur réagir instinctivement à la présence de cette proie : ses oreilles se dressent sur sa tête, ses narines frémissent, ses yeux s'animent, son visage s'oriente dans la direction d'où vient l'odeur. Un autre gros plan montre ensuite la réaction de la Belle à cette transformation subite : son visage paraît empreint d'une curiosité passionnée. Alors que, juste avant cet incident, elle venait de refuser encore une fois la demande en mariage de son hôte, elle lui prend ensuite la main pour continuer la promenade. C'est donc juste après avoir eu la confirmation de ses instincts bestiaux qu'elle accomplit l'acte hautement symbolique de lui donner la main, et ce pour la première fois. La nuit suivante, attirée par des grognements qui viennent du couloir, la Belle sort de sa chambre et surprend le monstre en train de rugir, couvert du sang d'une proie qu'il vient de tuer. Il lui demande alors pardon :

- De quoi me demandez-vous pardon ?

- D'être une bête. Pardon.

- Ces paroles vous conviennent aussi mal que possible. N'avez-vous pas honte ?

Le sentiment d'humiliation éprouvé par le monstre, qui baisse la tête, accablé par la honte de se comporter malgré lui comme une bête, contraste avec l'expression de mépris qui s'affiche sur le visage de la Belle lorsqu'elle entend ses paroles de contrition. Manifestement, selon elle, il ne devrait pas avoir honte de suivre ses instincts bestiaux, mais plutôt de s'en excuser.

Cet épisode, tout comme celui de la source, met en évidence le malentendu qui caractérise les relations entre les deux personnages. La Bête n'éprouve que de la répugnance pour son apparence et ses pulsions animales. Elle ne désire qu'une chose, reprendre forme humaine. La Belle ressent quant à elle pour cette animalité une attirance irrésistible, qui se manifeste aussi dans le ton passionné de sa voix lorsqu'elle appelle son hôte « le monstre, ma Bête », au moment où elle cherche à le sauver de la mort. Cette trouvaille verbale de Cocteau exprime la véritable fascination de la jeune femme pour la bestialité. Le malentendu éclate au dénouement, après la métamorphose de la Bête, qui a pris l'apparence d'Avenant. Le prince s'inquiète de la déception qui se lit sur le visage de la Belle : « On dirait que vous regrettez ma laideur ». Pour le rassurer, la jeune femme lui explique qu'elle est surprise de sa ressemblance avec un ami de son frère. Il lui demande si elle aimait cet ami, elle répond « oui » d'un ton peu convaincu, et il poursuit :

- Mais vous aimiez la Bête ?

- Oui !

- Vous êtes une drôle de petite fille, Belle, une drôle de petite fille...

Le ton enthousiaste de la Belle, l'éclat subit pris par son visage au moment où elle avoue avoir aimé la Bête, contrastent avec l'air morne qu'elle avait en parlant d'Avenant et ne laissent aucun doute sur ses véritables sentiments. Le prince les comprend d'ailleurs très bien : la Belle de Cocteau est certes « une drôle de petite fille », qui préfère les affreuses bêtes aux hommes jeunes et séduisants.

En fin de compte, si tragédie il y a, comme l'affirme Ôoka, ce n'est pas celle d'une Bête qui ne peut se faire aimer comme telle : c'est celle d'une Bête qui voudrait désespérément retrouver sa forme humaine, alors qu'on la préfère bestiale. Loin de sublimer le caractère scabreux du mythe, Cocteau le met en évidence comme aucune version ne l'avait fait depuis le conte de Straparola, au seizième siècle, quoique de façon très différente. Le conteur napolitain expose le thème zoophile avec une franche brutalité, montrant ainsi l'héroïne qui « caressait » et « baisait » dans le lit conjugal son porc de mari, « tout sale et

puant qu'il était », et même s'il laissait « son matelas plein d'ordure »¹⁷. Cocteau procède quant à lui de façon détournée, en retournant avec une ironie consommée, ou même avec perversité, la morale édifiante de l'histoire qu'il adapte : alors que le conte de Madame Leprince de Beaumont illustre le triomphe de la bonté sur la laideur, son film met en scène la préférence accordée à la bestialité sur la bonté et la beauté.

Conclusion

La critique d'Ôoka donne ainsi une image faussée de *La Belle et la bête* de Cocteau. Elle insiste sur son caractère tragique, mais passe sous silence les nombreux éléments comiques qui constituent sa véritable originalité par rapport au conte de Madame Leprince de Beaumont. De plus, affirmer que le motif scabreux de la femme amoureuse d'une bête est sublimé par le réalisateur ne peut se justifier. Bien au contraire, Cocteau le met en relief plus qu'aucun des auteurs ayant traité du mythe après le seizième siècle. Comment expliquer cet aveuglement d'Ôoka ? Ses œuvres attestent pourtant qu'il avait un sens acéré de l'ironie, et l'on peut s'étonner qu'il n'ait pas été sensible à celle de Cocteau. Ôoka n'est toutefois pas le seul critique à négliger les aspects comiques et scabreux du film, loin s'en faut. Ni Betsy Hearne, dans son ouvrage fondamental sur le mythe de la Belle et la Bête, ni André Fraigneau, dans ses entretiens passionnants avec Cocteau, ni Jacques Lourcelles, dans un bel article de son dictionnaire du cinéma, ne font la moindre allusion à ces motifs, qui constituent d'une manière générale le point aveugle de la critique sur le film de Cocteau. Peut-être faut-il en chercher la raison dans la splendeur exceptionnelle des images et de la musique, qui semblent retenir toute l'attention : Hearne insiste sur la « vision surréaliste » (*surrealist vision*) du réalisateur¹⁸, Fraigneau le questionne sur la musique et sur la technique de son film, mises au service d'un « réalisme irréal »¹⁹, Lourcelles analyse surtout le « merveilleux » de l'œuvre²⁰. Ôoka a sans doute été d'autant plus frappé par cette magnificence que le cinéma japonais se trouvait encore en janvier 1948 dans un état lamentable. L'industrie, ruinée par la guerre, ne pouvait plus offrir au public que des films à petit budget, réalisés dans des conditions précaires, et les chefs-d'œuvre réalisés dix ans auparavant n'étaient plus qu'un lointain souvenir²¹. Dans ces conditions, voir un film aussi splendide que *La Belle et la bête* devait être une expérience

¹⁷ Straparola, 1999, p. 78.

¹⁸ Hearne, 1989, p. 3.

¹⁹ Cocteau, 1973, pp. 46-52.

²⁰ Lourcelles, 1992, p. 143.

²¹ Anderson, Richie, 1982, pp. 160-161.

extraordinaire. Il n'est pas étonnant qu'Ôoka ait été sensible avant tout à la beauté des images et de la musique, à la magnificence du monde merveilleux créé par Cocteau, au pathétique de certaines situations. Les éléments comique et scabreux ne pouvaient sans doute que lui paraître négligeables.

Bibliographie

- Anderson Joseph L., Richie Donald, 1982, *The Japanese Film*, Princeton University Press.
- Ôoka Shôhei 大岡昇平, 1996, *Ôoka Shôhei zenshû* 14 『大岡昇平全集』 14, Chikuma Shobô 筑摩書房.
- Bergson Henri, 2007, *Le Rire*, Presses Universitaires de France.
- Cocteau Jean, 1958, *La Belle et la Bête, journal d'un film*, éditions du Rocher.
- Cocteau Jean, 1973, *Entretiens sur le cinématographe*, Pierre Belfond.
- Hearne Betsy, 1989, *Beauty and the Beast*, The University of Chicago Press.
- Leprince de Beaumont Jeanne-Marie, 2011, *La Belle et la Bête*, Larousse.
- Lourcelles Jacques, 1992, *Dictionnaire du cinéma*, Robert Laffont.
- Marny Dominique, 2005, *La Belle et la Bête, les coulisses du tournage*, Le Pré aux Clercs.
- Molière, 2013, *Théâtre*, Omnibus.
- Reynaud Marie-Antoinette, 2000, *Mme Leprince de Beaumont*, Publibook.
- Straparola, 1999, *Les Nuits facétieuses*, José Corti.
- Villeneuve Gabrielle de, 2010, *La Belle et la Bête*, Gallimard.

Filmographie

- 1911 : Capellani Albert, *La Belle et la Bête*.
- 1934 : Freleng Fritz, *Beauty and the Beast*.
- 1946 : Cocteau Jean, *La Belle et la Bête*.
- 1962 : Cahn Edward L., *Beauty and the Beast*.
- 1979 : Herz Juraj, *Panna a netvor*.
- 1991 : Trousdale Gary, Wise Kirk, *Beauty and the Beast*.
- 2014 : Gans Christophe, *La Belle et la Bête*.
- 2017 : Condon Bill, *Beauty and the Beast*.