

La Belle et la Bête

Jean Cocteau, France, 1946, noir et blanc



Sommaire

Générique, résumé	2
Autour du film	3/7

Le point de vue de Jacques Aumont :

<i>Une fiction du désir</i>	8/19
Déroulant	20/25
Analyse d'une séquence	26/33
Une image-ricochet	34
Promenades pédagogiques	35/43
Petite bibliographie	43

Ce Cahier de notes sur ... La Belle et la Bête
a été écrit par Jacques Aumont.

Il est édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma*
par l'association *Les enfants de cinéma*.

Avec le soutien du Centre national du cinéma et de l'image
animée, ministère de la Culture et de la Communication,
et la Direction générale de l'enseignement scolaire,
le CANOPÉ, ministère de l'Éducation nationale.

Générique

La Belle et la Bête,
Jean Cocteau,
1946, France,
95 minutes, noir et blanc.

Scénario, dialogues, mise en scène :

Jean Cocteau, d'après le conte de Madame Leprince de Beaumont.

Conseiller technique : René Clément.

Direction artistique (décors et costumes) : Christian Bérard.

Décors : René Moulaert et Carré.

Costumes : Escoffier et Castillo, réalisés par la maison Paquin.

Directeur de la photographie :

Henri Alekan. **Opérateur de prise de vues :** Henri Tiquet. **Photographe :** Aldo.

Montage : Claude Ibéria.

Musique : Georges Auric. **Orchestre sous**

la direction de : Roger Désormières.

Son : Jacques Lebreton, Jacques Carrère.

Production : André Paulvé. **Directeur de production :** Émile Darbon.

Tournage : du 26 août 1945

au 11 janvier 1946, à Rochecorbon (Indre-et-Loire), Raray (Oise), et aux studios d'Épinay et de Saint-Maurice, en banlieue parisienne. **Première :** cinémas Colisée et Madeleine, Paris, 29 octobre 1946.

Interprétation : Jean Marais (Avenant, la Bête, le Prince), Josette Day (la Belle), Mila Parély (Adélaïde), Nane Germon (Félicie), Marcel André (le Marchand), Michel Auclair (Ludovic), Raoul Marco (l'usurier, voix de Cocteau), Gilles Watteaux, Noë Blin.

Prix Louis-Delluc 1946.

Distribution : Tetra Films.

Résumé

Quelque part en France, à l'époque où l'on écrivait des contes de fées. Un veuf d'âge mûr, armateur de navires au bord de la faillite, a trois filles et un fils (plus le camarade de ce fils, qui ne le quitte guère). Les deux filles aînées, Adélaïde et Félicie, se font servir par leur cadette, Belle, comme par une servante ; quant aux deux garçons, ils ne sont pas bons à grand-chose ; le fils de la maisonnée, Ludovic, est couvert de dettes, son ami Avenant, amoureux de Belle, est paresseux et inconséquent.

Allé à la ville pour tenter d'arranger ses affaires après le retour inopiné d'un de ses vaisseaux, le père s'égaré en rentrant à la maison. Il est accueilli et richement nourri, dans un palais enchanté où le maître des lieux demeure caché, et où les serviteurs sont des bras et des mains sans corps visible. Au matin, en partant, le père cueille une rose pour Belle ; aussitôt apparaît le seigneur du palais, une Bête vêtue en homme, qui le condamne à mort, puis accepte qu'il envoie, plutôt, l'une de ses filles.

Rentré chez lui, le père raconte sa mésaventure. Belle est décidée à prendre sa place et honorer sa promesse au monstre, et part, en cachette, sur le cheval magique prêté par la Bête, rejoindre le palais. Elle y est à son tour somptueusement accueillie, par une Bête mi-sauvage, mi-civilisée, qui lui témoigne le plus grand respect et aussi le désir ardent de l'épouser. La Belle refuse, chaque jour, la demande en mariage qui lui est faite ainsi. À la longue, elle souhaite vivement revoir son père, malade. La Bête se laisse fléchir, et pour l'engager à revenir, n'hésite pas à lui confier ses plus grands secrets, entre autres, celui du gant magique, qui transporte où l'on veut, et surtout celui de son trésor, caché dans un pavillon dans le parc.

De retour chez son père, Belle fait d'abord l'étonnement et l'admiration de sa famille, mais bien vite, le naturel détestable des sœurs reprend le dessus. Elles décident d'envoyer les deux garçons tuer la Bête pour s'emparer de son trésor, dont elles ont subtilisé la clef à l'innocente Belle. Tandis que Ludovic et Avenant sont en route, les sœurs apportent à Belle le miroir de la Bête ; celle-ci y apparaît, en proie à la plus vive souffrance, et la jeune fille décide aussitôt de la rejoindre, en enfilant le gant magique.

Elle arrive à temps pour trouver la Bête agonisante mais encore en vie. Pendant ce temps, les jeunes hommes tentent de pénétrer dans le pavillon, mais la statue de Diane qui s'y trouve se réveille à leur effraction et tue Avenant d'une flèche ; aussitôt, il se transforme en Bête, et celle-ci, symétriquement, devient un beau Prince. Ayant raconté à Belle, émerveillée mais un peu déroutée, l'origine de sa malédiction, le Prince l'emmène, pour toujours, dans son royaume, et le film se termine sur l'image du couple volant parmi de superbes nuées.

J.A.

Jean Cocteau a lui-même donné, en tête de son journal de *La Belle et la Bête* (voir bibliographie), un admirable résumé du film, qui en est aussi une première interprétation. Ce résumé était trop long pour le faire figurer ici, mais je ne puis évidemment qu'en recommander la lecture.



Autour du film

Du merveilleux au merveilleux : une adaptation très fidèle

Le conte de Madame de Beaumont (1711-1780) a été si souvent publié à la suite de *Peau d'âne* qu'on a parfois fini par penser qu'il était de Perrault (pourtant auteur du siècle précédent). Aussi bien a-t-il été choisi par Cocteau, parmi beaucoup d'autres contes de ses souvenirs d'enfance¹, pour certain caractère français que Charles Perrault avait incarné à son meilleur (Cocteau lui-même compare le sort de Belle à celui de Cendrillon).

Le rapport des deux récits de *La Belle et la Bête* – celui du conte, celui du film – est à la fois de grande similitude et de grande différence d'inspiration. La fiction du conte écrit est prise entre deux abstractions, celle du merveilleux, celle de la fin moralisatrice. La Belle, la Bête, y sont des entités passablement désincarnées, représentant des forces ou des essences générales : la beauté pour la première, la bonté pour la seconde. Les personnages secondaires n'y servent guère qu'à faire valoir ce paradigme du Beau et du Bon (lesquels, en un lointain écho platonicien, sont d'emblée voués à se rencontrer, à se marier, puisque au fond ils ne sont que deux vêtements du Bien) ; les deux sœurs, par exemple, sont mariées, l'une à un mari beau,

l'autre à un mari spirituel – mais ces deux qualités dont est privée la Bête révèlent vite leurs limites devant l'absence de bonté ; tout cela se présente un peu comme une démonstration, presque comme un théorème, où des effets de surnaturel, de merveilleux auraient été ajoutés.

L'art de Cocteau aura été de garder sans y rien changer la trame d'ensemble, et aussi les qualités et valeurs morales et symboliques des personnages, mais de donner à cette fable abstraite ce qui précisément pouvait la faire exister, une chair, des situations, des lieux, des gestes, bref, de la rendre concrète. (Rencontre, ici, comme souvent, avec Bresson, qui disait à peu près : « Le fantastique, c'est du réel concret, du réel que l'on a regardé jusqu'au bout. ») La Belle, la Bête, mais aussi les péronnelles ici dotées de noms – Adélaïde et Félicie –, le frère Ludovic (remplaçant les trois frères du conte, qui marchaient tellement d'un bloc qu'en effet ils n'en valaient qu'un), sont dotés de psychologie, d'émois plausibles et discrets ; lorsque Ludovic, penaud,

1. Cocteau a déclaré avoir lu pour la première fois *La Belle et la Bête* dans l'édition de la Bibliothèque rose ; or, celle-ci date des années 1870.

Rappelons que Cocteau est né en 1889.



avoue à son père, d'une phrase lapidaire, l'étendue de son forfait et de sa sottise, lorsque les deux sœurs hèlent leurs « petits laquais », on comprend en un clin d'œil, mieux, on *sent* de quelle eau ils sont faits.

Outre cette opération qui est au fond une modernisation attendue (la psychologie n'est-elle pas l'invention du vingtième siècle ?), le travail de Cocteau a aussi consisté à transposer les ressorts merveilleux, en retrouvant dans cette histoire des motifs qui avaient toujours été les siens, singulièrement des motifs d'espace et de mouvement.

Exemple des premiers : le miroir. Chez Madame de Beaumont, le thème du miroir magique (dont les frères Grimm allaient, avec *Blanche-Neige*, tirer bientôt les effets que l'on sait) est épisodique ; une seule fois, juste après son arrivée au château, la Belle y voit son père ; encore faut-il pour cela qu'elle suive la consigne d'une inscription en lettres d'or dans un livre ; toutes ses autres visions ont lieu en rêve. En concentrant sur le miroir toutes les apparitions, en le dotant de la parole (et qui plus est, en lui faisant dire l'une de ses phrases favorites), Cocteau à la fois répond à une obsession personnelle – celle du double, du reflet – et trouve une solution profondément cinématographique : l'image de film n'a-t-elle pas, cent fois, été comparée à celle du miroir ?

Des seconds motifs, ceux du mouvement, l'exemple princeps est tout le travail du ralenti, sans équivalent d'aucune sorte

dans le conte – et qui fait tant pour la magie du film. Mais il en est beaucoup d'autres, plus brefs, presque inaperçus tant ils sont peu soulignés, et qui donnent au film son rythme (parfois, son faux-rythme) si troublant. Voir, parmi bien d'autres, la façon dont, à son arrivée au château, le père s'arrête un instant en haut des marches, pour s'apercevoir que son ombre, elle, continue le mouvement – et grandit démesurément devant lui, avant de redevenir normale, en l'espace d'une seconde. Ou bien, un peu plus tard, les effets de souffle subis par le malheureux père lors de sa confrontation avec le monstre – comme si celui-ci lui envoyait l'effet violent de quelque déflagration.

Un tournage difficile

Durant presque tout le tournage, Cocteau a tenu une sorte de journal, dans lequel il note au jour le jour, pêle-mêle, ses idées et ses difficultés². On y découvre, soigneusement affinée au fil de ces entrées « spontanées », en principe non littéraires, l'image très délibérée d'un poète manuel, dont l'enthousiasme pour son art – pour ses arts : récit merveilleux, production d'images mouvantes, recherche aussi d'une musique visuelle – ne bride pas la capacité à construire, ou au moins à esquisser de ses mains, tout un décor. Ce document émouvant et passionnant est sans doute à prendre avec quelque prudence (Cocteau s'y donne, logiquement, le rôle central, même lorsque sincèrement il s'efface devant les acteurs ou qu'il rend hommage à son



équipe). Mais il dit, mieux que tout, ce qu'a pu être le tournage d'un film, dans des conditions de production normales, sans luxe, au lendemain immédiat de la guerre. Dans un pays exsangue, où la survie la plus matérielle allait bien vite devenir un problème angoissant pour beaucoup (l'année 1946 connaîtra la famine), le cinéma, tout préservé qu'il est du souci de manger à sa faim, doit faire face pourtant à la pénurie. Dès ses premières pages, Cocteau raconte comment, désireux donner avec les draps qui sèchent l'impression d'un labyrinthe, il voulut en trouver douze de plus que les six qu'il avait déjà – et comment, après longue recherche, son assistant n'en trouva que neuf à louer ou emprunter... Plus loin, son récit est ponctué des arrêts de travail forcés dus aux pannes d'électricité incessantes, aux grèves, aux difficultés d'approvisionnement de toute sorte.

On sait combien le poète aimait à s'assimiler à un Bohémien – de façon bien plus profonde que l'image convenue de la « bohème » (en 1945 : les caves de Saint-Germain-des-Prés). Le récit amusé mais engagé qu'il fait de son tournage va très exactement dans ce sens : une équipe un peu bohème, idéalement soudée par un amour commun du cinéma, un même intérêt pour l'œuvre en cours – et aussi, entre les lignes, une grande affection pour lui, Cocteau. Tournage difficile, parce que la matière résiste, manque, ou au contraire impose excessivement sa présence ; parce que le corps – malade, blessé, souffrant

(voir les notations sur la propre maladie du cinéaste, et, plus impressionnantes encore, les pages décrivant les conséquences, sur le corps de Jean Marais, de son maquillage quotidien) – ne se laisse jamais oublier. Tournage exaltant cependant, en dépit ou à cause de cette difficulté : une bonne part de la magie du film terminé n'est-elle pas dans ce sentiment permanent qu'il est sur le fil du rasoir, que les effets tiennent à un rien, qu'à très peu près ils seraient ratés ? Si nous tremblons devant ce film, c'est d'émotion, sans doute, à cause de l'histoire

– mais c'est aussi de sympathie, devant la performance que représente cet équilibre sans cesse retrouvé.

Les lieux

Découvert « par hasard » – mais l'une des leçons du film est précisément que le hasard n'est jamais accidentel –, le manoir de Rochecorbon (dans la vallée de la Loire, entre Vouvray et Tours) apparut d'emblée à Cocteau comme prédestiné – puisque même ses ferrures représentaient des bêtes fabuleuses ! Quant au parc où ont lieu les promenades quotidiennes, il est pour partie celui de Raray (près de Senlis), avec sa splendide rangée de statues cynégétiques : chiens, gibiers, Diane chasserresse (qui peut-être a inspiré l'ajout de l'épisode du pavillon et de la statue archère).

Mais une bonne moitié du film fut tournée dans des studios de cinéma, celui d'Épinay-sur-Seine, que Cocteau détestait, entre autres à cause de son caractère toujours bruyant, qui interdisait le synchronisme sonore et troublait la concentration ; et celui de Saint-Maurice, plus agréable. Sur le plateau du premier furent tournées les scènes du parc de la Bête, en particulier les scènes au bord de l'eau ; sur le second, les intérieurs (du château et de la maison du Marchand).

2. Jean Cocteau, *La Belle et la Bête*. *Journal d'un film*, Éditions du Rocher, 1958. Je cite d'après la réédition de 1989.

Ce style de tournage – mi-extérieurs, mi-studio – n’est pas exceptionnel, loin de là. C’est même, à l’exception de certains films du début des années trente, la règle pour le cinéma français, qui a toujours tenu à un certain ancrage documentaire de ses fictions dans des sites et des bâtiments réels. Le journal de tournage permet de mesurer la difficulté qu’il y a à tenir compte de ces changements de lieux, si l’on veut maintenir une unité visuelle, et même, un certain vraisemblable dans le passage d’un plan à un autre. On lira avec intérêt, de ce point de vue, les remarques qui émaillent ce journal, et insistent sur les fautes de vraisemblance : la Belle qui sort se promener avec son collier mais ne l’a plus dans le parc ; un chapeau qui disparaît aussi, d’un plan au suivant ; plus amusant que tout, le gag involontaire du mobilier du Marchand, saisi par l’usurier, mais qui se trouve bien là lorsque Belle revient de chez la Bête – parce que Cocteau a fait une erreur... Sur ce dernier exemple, le cinéaste tire la leçon générale du cinéma de poésie : plutôt que de chercher à réparer ces « fautes » de syntaxe, en retournant des scènes ou en « arrangeant » au montage comme font tant de cinéastes, mieux vaut les avouer, et les utiliser : le mobilier est réapparu ? eh bien, ce sera tout simplement une réapparition merveilleuse, parce que la Belle revenue apporte avec elle le retour de la richesse et du bonheur.

Une telle attitude peut paraître désinvolte ; surtout, elle peut sembler ne convenir que dans le cadre d’un cinéma de fantaisie et d’imagination, où l’impossible est finalement toujours possible. Le précieux de ce film, et des commentaires qu’en donne son auteur, est justement d’avoir montré que le cinéma, même narratif, même vraisemblable (car, une fois admises les conventions du merveilleux, il n’y a plus grand-chose d’invraisemblable dans l’histoire et surtout dans les personnages de *La Belle et la Bête*), n’est pas tenu de se soumettre à une conception mesquine, aplatie du vraisemblable. D’abord, comme dit Cocteau, « ceux qui s’aperçoivent de ces fautes d’orthographe sont ceux qui lisent mal et ne sont pas fascinés par l’histoire. Aucune importance³. » Mais encore, et plus essentiellement, le cinéma, ce sont des plans, des blocs d’espace et de durée ; aucun film ne peut annuler ce caractère de bloc ; en soulignant le passage de l’un à l’autre, plutôt que de le gommer, Cocteau a choisi d’afficher sa composition par plans successifs : les cinéastes de la Nouvelle Vague, Godard en tête, ne l’oublieront pas.

Cocteau cinéaste

De tous les grands écrivains du siècle, Cocteau est avec Pagnol celui qui s’est le plus intéressé au cinéma (significativement, l’un et l’autre furent connus comme poètes, et défendirent un cinéma de poésie). Il a collaboré à une vingtaine de films, d’importance très inégale, à titre de scénariste ou dialoguiste (notons surtout – belle rencontre entre deux personnalités qui ont le même respect pour ce qu’ils appellent l’un et l’autre le « cinématographe » –, ses dialogues des *Dames du bois de Boulogne* de Bresson). Mais sa filmographie compte pour l’essentiel dix films, six réalisés par lui, quatre par d’autres cinéastes, avec sa présence et son accord. Le coup d’essai magistral du *Sang d’un poète*, produit en même temps que *l’Âge d’or* grâce au mécénat de Charles de Noailles, reste sans lendemain – non pas tant à cause du scandale que suscite le film ou des critiques qu’il s’attire, que parce que, dans les années trente, Cocteau écrit énormément pour le théâtre. Lorsqu’il réalise *La Belle et la Bête*, son second film en tant que réalisateur, il n’est cependant pas un novice ; ayant compris d’instinct que le meilleur apprentissage de réalisateur consistait à observer un homme du métier dans son exercice, il s’était associé, durant la guerre, avec deux cinéastes sans inspiration personnelle, mais ayant du savoir-faire : Serge de Poligny pour *Le Baron fantôme*, Jean Delannoy pour *L’Éternel Retour*. Ces deux films sont loin d’avoir le style des œuvres de Cocteau, mais il est clair qu’il y a appris les bases de la technique – ces rudiments de la réalisation dont Claude Chabrol dirait, quinze ans plus tard, qu’elles s’apprennent « en un quart d’heure ».

L’œuvre cinématographique de Cocteau peut se décrire selon trois pôles : le pôle poétique et autobiographique (ou mieux, automythographique), celui du *Sang d’un poète*, d’*Orphée* et du *Testament d’Orphée* ; le pôle théâtral, avec *Les Parents terribles* et *Les Enfants terribles*, avec *L’Aigle à deux têtes* ; un troisième pôle enfin, plus disparate mais où s’affirme son lien avec la grande tradition littéraire et théâtrale française : *Ruy Blas*, adapté pour Pierre Billon, *La Princesse de Clèves*, pour Jean Delannoy – et *La Belle et la Bête*.

Mais ce partage reste bien superficiel, au regard de l’unité de style, d’inspiration, de thèmes qui est celle de toute l’œuvre. Le merveilleux de ce conte issu de sources folkloriques – comme tous les contes merveilleux – n’est pas très différent du mer-

veilleux plus proprement fantastique, plus subjectif, du *Sang d'un poète* ou du *Testament d'Orphée*. Il y a un « ton Cocteau », que l'on retrouve dans tous ses films ; cela tient, sans doute, à la récurrence de quelques obsessions, générales (l'entrée dans le miroir) ou particulières (l'homme percé d'une flèche ou d'un javelot) ; mais plus que tout, cela tient à une conception du cinéma comme langage poétique majeur, et à la pratique corrélatrice de cet art comme d'un art d'improvisation – sur un canevas très serré et très précis.

Les écrits de Cocteau abondent de notations sur ce thème de l'« improvisation ». Pour en rester au *Journal* de tournage, il donne d'innombrables exemples du véritable culte de l'accident que pratique le cinéaste. Dans la scène des chaises à porteur, par deux fois, un des porteurs lâche ses brancards ; la chaise tombe : cet accident est immédiatement utilisé, Cocteau ajoute une réplique d'Adélaïde, « mais ils ont bu ! », et un gros plan sur son visage qui en outre lui facilitera le montage (p. 60). Les hasards du tournage sont autant de chances, qu'il suffit de capter et de savoir reconnaître ; au retour de Belle, lorsque avec son père elle arrive près de l'étendage de draps, « j'ai eu la chance d'attraper un chant du coq pendant cette marche » (p. 40-41) – mais ce chant de coq n'est une chance que pour qui est prêt à considérer qu'il n'est pas un bruit parasite, nuisible.

Le grand art du tournage, chez Cocteau, c'est donc d'avoir un plan de travail précis, un découpage rigoureux, mais de laisser partout la place pour des inventions de dernière minute : « les numéros [de plans] supplémentaires, les trouvailles de la minute, nourrissent un film et rendent son montage beaucoup plus riche » (p. 39). Art d'une très grande maîtrise, celle qui se fonde sur le refus de la maîtrise absolue : l'invention « de la minute », c'est exactement cette poésie que désire Cocteau, et qui ne peut advenir que dans les failles, dans les « jointures » (autre idée commune entre lui et Bresson).

Un film français de l'après-guerre

Malgré sa singularité profonde, ce film est, au moins sur un double plan, totalement ancré dans sa période et son milieu – dans ce cinéma français de l'après-guerre qui allait dix ans plus tard être dénoncé par Truffaut comme celui où régnait une étouffante « tradition de la qualité ».

Cocteau, on l'a dit, s'est formé délibérément par la réalisation déléguée, « fantôme », de deux films qui, surtout pour le second (*L'Éternel Retour*) se rattachent pleinement à cette tradition de la « qualité ». Images « bien faites », léchées ; jeu d'acteur conventionnel ; histoire possédant un début, un milieu et une fin : ni dans son film avec Delannoy, ni dans *La Belle et la Bête*, Cocteau ne cherche à se singulariser par des effets de surface : il ne fait pas de cinéma expérimental. Tout au plus donne-t-il à ses techniciens des consignes un peu décalées (notamment, l'exigence d'un style photographique « dur », qu'il a d'ailleurs beaucoup de mal à obtenir d'Alekan) ; mais au fond il aime, et même, en un sens, il admire, cette tradition dans ce qu'elle a d'artisanal ; voir, par exemple, les pages touchantes où il décrit, avec un émerveillement enfantin, les constructions pourtant bien peu poétiques par elles-mêmes des menuisiers, charpentiers et machinistes des studios de Saint-Maurice.

Autre ancrage, également voulu, dans le cinéma français : le choix d'acteurs qui, sans être ses représentants les plus typiques, sont cependant des acteurs du cinéma français (c'est-à-dire, à l'époque, des acteurs venus du théâtre). Marcel André fait la navette, durant tout le tournage, entre le film et les représentations au théâtre de la Michodière. Mila Parély est nantie déjà de nombreux rôles de cinéma (notamment celui de Geneviève, la maîtresse du marquis de La Cheyniest, dans *La Règle du jeu*). Quant à Michel Auclair, alors débutant, repéré dans un cours d'art dramatique, il allait incarner d'innombrables voyous séduisants dans la tendance mélodramatique et noire du cinéma français. Bien entendu, ce choix est aussi destiné à faire ressortir la plus grande singularité du couple protagoniste : Jean Marais, jeune premier atypique, sportif et chevaleresque, la séduction faite homme mais hors des registres des séducteurs de cinéma ; Josette Day, ancienne danseuse dont Cocteau est « redevable », selon sa propre expression, à Marcel Pagnol, lequel lui avait donné des rôles dans trois films⁴, et surtout, le rôle-titre de *La Fille du puisatier* (1940), où elle jouait aussi l'innocence séduite.

J.A.

3. « *La Belle et la Bête* ». *Journal d'un film*, p. 62.

4. Outre *La Fille du puisatier*, elle jouait dans *Monsieur Brotonneau* (1939) et dans *La Prière aux étoiles* (1941), qui demeura inachevé.



Une fiction du désir

Jacques Aumont

D'un merveilleux qui serait le réel

fumées

Cocteau chérissait la fumée, état incertain, ni solide ni aérien, de la matière, sorte de liquide visuel tout en arabesques et expansions. Dans son dernier film, le bien nommé *Testament d'Orphée*, une fumée diffuse, étrangement, se rassemble, et soudain fabrique sous nos yeux un ballon de baudruche luisant. Simple tournage à l'envers, diront les esprits forts – encore fallait-il avoir empli un ballon de fumée, mais passons. Le tournage à l'envers, le ralenti, trucages simples que Cocteau affectionne, sont ceux dont la magie est la plus puissante, parce qu'elle viole si peu les lois de la réalité ; comme la fumée, cette chose banale, est pour qui la regarde vraiment un petit miracle du visible, de même les petites manipulations de la réalité, les plus simples, sont aussi celles qui détiennent le pouvoir le plus grand.

Dans *La Belle et la Bête*, le tournage à l'envers est utilisé, plusieurs fois. Il sert à faire apparaître un lourd et précieux collier, mais aussi, dans la galerie aux flambeaux, à faire s'allumer les torches « à partir de » leur fumée. Les autres fumées du film sont plus naturelles – et cependant, plus énigmatiques encore. Fumée soulevée par la queue du « Magnifique » lorsqu'il amène la Belle au château ; fumée émise par le gant de la Bête. Statues soufflant une fine fumée par les narines, comme un cheval émettrait son haleine par les naseaux (faut-il parler de trucage ici ? la fumée de cigarette fait des merveilles). Statue dont, plus mystérieusement, c'est le crâne qui fume, la nuit, dans un couloir désert : cette fois plus rien de naturel, on n'a pas demandé à un figurant de fumer par le nez¹, il y a bien une espèce d'illusionnisme.

1. Mais répandu sur la statue un produit particulièrement volatil, le tétrachlorure souvent mentionné dans le *Journal*.





Pourquoi ces statues fumantes ? D'abord parce qu'elles doivent n'être ni humaines (bien sûr), ni minérales : elles doivent demeurer pierreuses ou marbreuses mais tendre vers l'animal, vers l'humain – tout simplement parce que, dans ce film parfaitement obsessionnel, tout participe d'un grand thème du mixte, de l'hybride, de l'entre-deux, de l'entre-espèces. La fumée sortant par le nez évoque des naseaux de cheval ; le crâne qui fume est plus énigmatique ; mais tous deux préparent à ce moment essentiel, à ce double moment plutôt, où la fumée, semblant émaner du corps même de la Bête, n'est plus seulement la substance intéressante qui envahit l'espace et se dilate sans limite – mais la métaphore visible et contenue de la colère, de la rage, de l'impuissance à se maîtriser. La Bête fume, parce qu'elle vient de se livrer aux excès de sa nature animale ; mais en même temps, elle voit la fumée sortir de ses doigts, et cela lui fait horreur, pour la première fois sans doute (effet humanisant de la présence de la Belle : une Bête qui prend conscience d'être une bête ne l'est déjà plus tout à fait).

Fumées insolites : du réel à l'irréel (je n'ose pas dire : « au surréel »). Colère et honte de la Bête parce qu'elle « fume » : de l'irréel au réel. Cet aller et retour est tout l'art de Cocteau : faire sortir de la réalité sa charge de fantastique, et de là revenir à la réalité, mais enrichie. On sait que Cocteau tenait beaucoup à certaine force « documentaire » de ses œuvres, susceptible de convaincre le spectateur de la réalité de ce à quoi il assiste (à propos de sa pièce *Orphée*, en 1926, il déclare qu'il « ne veut pas être admiré, mais cru », et cette formule souvent reprise sous diverses formes est un peu son *crêdo*). *La Belle et la Bête* joue sans cesse sur cette mince frontière qui sépare le réalisme documentaire du fantastique pur. Les fumées sont celles d'une haleine ou d'une brûlure (le sang des bêtes sur les mains de la Bête) ; elles sont aussi un symbole énigmatique ; tout, dans le film, est à l'avenant de cette duplicité.

miroirs

Duplicité : qu'est-il de plus propice à la production des choses doubles, dédoublées, que le miroir ?

La première apparition de Belle – sa première apparition reconnaissable, celle où pour la première fois l'on voit son visage – est un reflet. Elle cire le plancher, et ce miroir de fortune (dû à un trucage tout simple) nous donne d'elle une première image brillante. D'ailleurs, ce plan est pris selon un angle qui le fait correspondre à la vision d'Avenant, le jeune bellâtre qui vient pour lui dire son amour ; visage brillant, allumé par le feu de l'affect, mais visage vu en réflexion, indirectement : ce que voit Avenant, c'est la jeune fille telle qu'il l'imagine, plus splendide que nature ; et déjà nous, spectateurs, nous sommes prévenus : une image de miroir, ce n'est pas seulement un effet optique ; l'image spéculaire a son autonomie, elle vaut, aussi, pour elle-même. Par exemple, elle est capable de « parler » muettement ; lorsque Avenant, juste après le reflet dans le miroir, dit à voix haute : « C'est vous qui êtes la plus belle », n'y a-t-il pas là un écho du miroir de Blanche-Neige, arbitre des beautés ?

Poussant encore un peu plus cette même logique, le miroir magique de la Bête – qui est bel et bien un miroir, son encadrement chargé en témoigne – ne donne que rarement le reflet de ce qui est devant lui. Ou plus exactement, il ne donne pas



un reflet optique, mais ce qu'il faudrait appeler un « reflet mental » ou « reflet psychique ». Première apparition de ce miroir : « Je suis votre miroir, la Belle. Réfléchissez pour moi, je réfléchirai pour vous. » La formule est célèbre², entre autres à cause de son allure de plaisanterie. Mais le principe du merveilleux littéral que cherche à suivre Cocteau s'applique ici parfaitement, et c'est à la lettre et mot à mot qu'il faut l'entendre : le miroir peut « réfléchir » pour son utilisateur (lui montrer davantage que ce que voient ses yeux), mais à condition que préalablement celui-ci ait « réfléchi » « pour lui », c'est-à-dire devant lui, avec l'intention de lui poser une question. Aussi bien, à peine cette phrase émise, la Belle voit-elle dans le cadre l'image de son père souffrant, parce que c'est à lui qu'allait son souci ; de même, à la fin du film, elle y verra la Bête agonisante – en un saisissant parallèle qui traduit, plus immédiatement et plus puissamment que n'importe quel discours, le passage de l'ordre patriarcal à l'ordre matrimonial (cette fois, c'est de la Bête qu'elle se soucie) – et qui fait plus que donner l'image des pensées de la Belle : il les interprète.

Mais ce n'est pas tout, et la logique du merveilleux selon Cocteau est plus complexe, et plus subtile. Le miroir est cette prothèse du regard qui est capable de voir là où je ne suis pas – et aussi, de voir le sens de ce qui est vu (on voit le père *malade*,



la Belle *furtive et dissimulée*, la Bête *désespérée*). Il est donc lié, souterrainement mais explicitement, à la gamme extraordinaire – et significativement riche – du jeu des regards entre les deux protagonistes : l'interdit du regard dans les yeux, deux fois proféré par la Bête (pour ne pas laisser lire son désir ? pour ne pas être ébloui par la beauté ?) ; ses regards féroces et comme hallucinés à d'autres moments³ ; inversement, les expressions, plus pauvrement humaines, mais parfois teintées d'une sensualité véritablement animale, des yeux de la jeune fille ; et leur concrétisation visible sous forme de larmes de diamants, pure émotion devenue matérielle et précieuse. Le regard est tout aussi merveilleux que le miroir : à la fois documentaire-crédible et irréel-symbolique.

2. Cocteau l'a reprise, un peu variée, dans *Orphée* (1950), où l'un des messages codés de la radio infernale est : « Les miroirs feraient bien de réfléchir. »

3. En particulier, le plan où ses yeux sont rendus brillants, et presque comme illuminés de l'intérieur, par un effet d'éclairage très focalisé.



rêve

Comme beaucoup de films à thème et imagerie fantastiques (surnaturels), *La Belle et la Bête* suggère une atmosphère de rêve. Le château de la Bête ne se trouve nulle part sur les cartes, on n'y accède qu'en acceptant de se perdre dans une forêt profonde, une nuit de brume, et guidé par l'instinct du plus noble des animaux⁴ : autant dire qu'on n'y arrive qu'au bénéfice du sommeil, de cette jungle du rêve où l'on doit, d'entrée, renoncer au soleil de la raison pour laisser parler l'instinct. Ou alors, si l'on souhaite s'y rendre délibérément, il faut passer par une déréalisation du corps, comme lorsque la Belle quitte la maison du père, dans un silence total, et qu'elle arrive chez la Bête courant au ralenti, dans une impossible combinaison de vitesses opposées. Une maison qui vit – qui a des mains, des yeux, des visages, qui peut indiquer et fumer, qui peut servir à boire et qui

peut parler, qui peut penser et interpréter, et même qui peut respirer ou souffler⁵ – c'est un être comme on n'en voit qu'en songe. Que deux rêveurs (le père et la fille) aient fait le même rêve, est-ce d'ailleurs si étonnant ? après tout, bien des fictions sont faites de cette communauté de l'étoffe des rêves. Et la mésaventure d'Avenant et de Ludovic ne serait alors que trop logique : pour qui entre dans le rêve par la mauvaise porte, il se transforme en cauchemar définitif. Le rêve est le propre du rêveur : il ne se transgresse pas.

En même temps, de cette logique du rêve, Cocteau utilise une forme déjà symbolisée, celle du conte merveilleux (qui n'est, comme l'a suggéré Bettelheim, que l'extension sous forme ver-



bale et littéraire d'un matériau essentiellement psychique). Du genre merveilleux est repris ici notamment certain amour de la formule, comme le « Va ! va ! va ! » qui fait partir Le Magnifique (« Va où je vais » : la tautologie est l'essence du magique) ou plus simplement : « Belle, voulez-vous m'épouser ? », dont la répétition obligatoire fait aussi une formule. Mais, formule pour formule, la plus profonde, ici comme dans les autres films de Cocteau, est celle de la Bête au père : « Ne cherchez pas à comprendre. » La nature du merveilleux, de la poésie dont il est l'autre nom, c'est de renoncer à raisonner – non pas de renoncer à l'intelligence ni à la capacité de logique, mais renoncer à « comprendre », c'est-à-dire à établir les liaisons habituelles, quotidiennes, devenues fausses à force d'habitude. Sésame de la poésie – dont Cocteau devait faire le sous-titre de son ultime film et testament : « Ne me demandez pas pourquoi. »

Le carton mis en exergue de *La Belle et la Bête* nous demande expressément de nous faire naïfs comme des enfants, de suspendre volontairement notre incrédulité, selon l'indépassable expression de Coleridge (« *willing suspension of disbelief* »). Mais si nous, spectateurs adultes, devons retrouver la vertu enfantine de croyance, ce n'est pas seulement pour être mis, par ce film, dans un état de sensibilité particulier ; s'il est fait appel à ce qu'il reste en nous d'enfance, à sa réceptivité particulière, c'est qu'il s'agit d'accepter une fiction toujours difficile : la fiction du désir.

D'un choix d'objet qui ne serait pas du semblant (ou : le monstre et le mari)

une fille, quatre hommes

L'équation du récit occidental, merveilleux ou réaliste, semble toujours trop simple : « *Boy meets girl* », et tout n'est plus qu'affaire de décor et de circonstances. Au premier abord, il en va de même ici, s'il est vrai que l'on nous raconte l'histoire d'une petite fille qui rencontre, de façon certes compliquée et aventureuse, le garçon de ses rêves.

Mais ces complexités, les méandres de l'histoire, le tissu des personnages et de leur relations, sont bien loin d'être seulement un fond de tableau. Au-delà de l'itinéraire individuel de la rencontre amoureuse, il y a la description d'un état, affectif et social, bien plus complet. Au commencement est le père : le Marchand (ainsi que le désigne systématiquement Cocteau), homme d'âge mûr, veuf, et s'attendant à ce que sa fille la plus jeune vicarie l'épouse morte et reste auprès de lui pour pourvoir à son bien-être, matériel et affectif. Certes, c'est là une situation très réaliste, la fille étant souvent vouée, dans les sociétés familiales et patriarcales, à s'occuper des parents vieillissants. Mais ici elle est épurée : épouse disparue, sans reste (on n'en parle jamais, comme si elle n'avait jamais existé) ; fille cadette dévouée, devenue femme de ménage, probablement cuisinière, et femme de chambre de ses deux sœurs (celles-ci, c'est entendu, sont des pestes – mais l'asservissement de Belle n'en est pas moins parfaitement consenti et volontaire). Enfin, et plus important encore, relation d'affection réciproque très forte entre Belle et son père : au début de l'histoire, elle ne se soucie que de lui, ne calcule sa propre vie qu'en fonction de son bien-être ; quant

à lui, il accepte cet amour comme un homme de cette société accepte l'amour conjugal : comme un dû, et en donnant en retour sa bienveillance protectrice.

Face au père, dans un jeu triangulaire des plus banal, il y a le jeune amoureux, celui qui veut justement évincer le père pour prendre sa place dans le cœur de la belle. Opposition des âges, des apparences (non seulement la beauté, mais le vêtement et le port du corps, l'élégance), des comportements dans la vie (paresse contre culte du travail). Notons toutefois – premier signe que, dans cette histoire, aucune opposition n'est tranchée, aucune caractérisation absolue – que le père, comme Avenant, pêche par une certaine irresponsabilité, que d'ailleurs lui reprochent aigrement les deux sœurs. Au début, en tout cas, c'est clair : Avenant ne peut être élu, parce que la place est prise.

La Bête est le trouble de cette situation stéréotypée. Traitant avec le père de puissance supérieure à puissance inférieure, elle prend à la fois sa place et celle d'Avenant, mais en introduit une troisième, différente de celle du père, de celle du fiancé : la place de l'amoureux et, implicitement, de l'amant. C'est l'une des interprétations les plus constantes, et légitimes, de cette fable que de lire le couple Avenant/La Bête comme deux figures d'un même homme, sous son aspect policé (celui qui demande en mariage poliment, ne prend même pas la jeune fille dans ses bras, fréquente la famille, etc.) et sous son jour le plus brutal (celui qui contraint⁶, qui arrache la jeune fille à sa famille – et corrélativement ne parle de mariage que dans la plus grande souffrance).

Et puis, pour faire bonne mesure, il y a un frère, ami du fiancé, veule et dissipé comme lui, pas mauvais bougre mais

4. Une ancienne tradition relie le cheval au rêve, et même au cauchemar. Voir notamment les diverses versions, peintes et dessinées, de la célèbre œuvre de Füssli, *Le Cauchemar* (autour de 1800). On sait qu'en anglais ce lien est automatiquement établi par un jeu de mots intérieur à la langue même (*nightmare*, cauchemar, *mare*, jument).

5. Lors de sa nuit au château, le père est plusieurs fois comme renversé par un souffle invisible : quand la main lui sert à boire, quand il cueille la rose, quand il tombe à genoux ; c'est le souffle de la Bête, sous sa forme extensive, coïncidant avec le souffle des lieux.

6. De ce point de vue, le plan où Avenant, debout derrière la Belle, l'enferme entre ses bras et une flèche, a une résonance intéressante : comme une velléité, de la part de ce jeune homme si respectueux, d'emprisonner au moins symboliquement et fugitivement la jeune fille.



incapable de rien entreprendre – et souterrainement, peut-être, un peu amoureux de sa sœur, comme semblent l'indiquer ses réflexes de jalousie devant les entreprises d'Avenant.

Quatre hommes, entre lesquels un cœur est tiraillé. Le père a pour lui l'ancienneté des liens – les liens du sang – comme aussi le frère. Avenant a surtout en sa faveur la banalité de son désir : il est jeune, beau, célibataire ; quoi de plus normal que sa demande en mariage ? De sentiment, on ne voit guère que l'ombre. Et puis, tous ces hommes n'ont de compagnie que celle d'autres hommes : les notables qu'amène le Marchand à sa table, tous pareils avec leurs grands rabats blancs, les compagnons de beuverie des deux jeunes gens (dans une scène très raccourcie à l'auberge, dont il ne reste plus que les plans avec l'usurier). Face à eux, la Bête se distingue en tous points : sa demande, incongrue, ne s'autorise que de la passion ou de la nécessité (l'une étant le masque de l'autre), il ne fréquente personne sauf l'objet de son amour, il pousse à l'extrême le sens des responsabilités.

ruses et pièges

La Bête veut épouser la Belle : tel est l'enjeu central du film, ce à quoi se réduit sa fiction. Mais déjà ce but – à toute histoire aristotélicienne il faut une visée – se dédouble : épouser la Belle, pour prendre femme, banalement ; ou pour redevenir Homme ? Les deux, sans doute, et indissociablement. On peut choisir d'y voir une métaphore bien générale : le jeune garçon laissé à lui-même court le risque de devenir une brute, un sauvage ; la femme est la civilisatrice essentielle, qui le fera entrer dans l'ordre social. Ce serait, au fond, une traduction imagée de la vieille idée du droit romain, fondateur de l'idée matrimoniale (le mariage comme institution d'ordre et fondement social).

Quoi qu'il en soit, ce but est poursuivi avec obstination, et davantage que de l'astuce : une ruse véritablement démoniaque. Il s'agit d'une machination, dont chaque rouage, après coup, apparaît avoir été calculé. Dans son résumé du film, c'est d'ailleurs ainsi que le présente Cocteau : « premier ressort du piège », la rose cueillie, second ressort, le cheval fée. En effet :

la Bête commence par menacer le père de prendre sa vie, mais cela aussitôt est traduit : prendre sa fille (et si le Marchand n'avait pas eu de fille ? eh bien, il n'aurait pas été dans cette histoire !). Aussi bien, quand le père s'en retourne chez lui, est-il épié par la Bête qui exprès sort d'un fourré.

Mais le piège, ce n'est pas seulement ce calcul destiné à amener Belle au château ; le piège, c'est tout l'ensemble, qui doit l'amener à l'aveu d'amour, et dans cette logique il faudrait aller encore plus loin : la confiance de la Bête donnant son gant, sa clef d'or, le secret du pavillon de Diane, la souffrance même de la pauvre Bête agonisante, sont *aussi* des ruses, des ressorts du piège – puisqu'elles sont ce qui détermine la Belle à cesser de résister, à fondre enfin, à se laisser attendrir et toucher, à reconnaître son propre désir (ou, c'est pareil, à accepter d'entrer dans l'ordre du désir).

Lecture téléologique, sans doute. Mais tous les contes provoquent une telle lecture, tant leur récit est comme « happé » par sa fin, tant les circonvolutions et aventures y sont des délais, délicieux et provisoires, mis à l'accomplissement de cette fin prédéterminée. Ce n'est donc pas de psychologie qu'il s'agit : la Bête ne calcule pas, à proprement parler (si elle calculait, au sens ordinaire du mot, elle n'aboutirait pas : l'abandon de tout calcul lorsqu'elle laisse partir Belle est son atout le plus fort). C'est le conte qui calcule à sa place : le conte, c'est-à-dire, dans l'histoire elle-même, qui de ce point de vue est très théorique, la malédiction par les fées – lesquelles sans doute ont « tout prévu ». Ou, si l'on veut : ce qui calcule, c'est le Symbolique, et décidément cette histoire fait une théorie bien lacanienne du sujet, entièrement pris dans des effets de signifiant qui le déterminent...



figures du désir

Ces ruses, au fond, disons le mot, sont donc des ruses en grande partie inconscientes. Et sans doute il faut entendre le terme dans toute sa force. Film nocturne, film onirique, film de somnambule qui en décrit la création comme un rêve éveillé, il n'est pas surprenant que l'inconscient y parle. Inconscient déjà largement symbolisé quand Cocteau y pénètre : recourir à l'univers fabuleux, c'est se confier à un vaste inconscient, collectif si l'on veut, en tout cas excédant l'individu.



Qui dit inconscient dit langage, et, puisque nous sommes dans un art de l'image, figures. La complexité des relations amoureuses, entre Belle et ses quatre hommes (ou cinq – je n'ai encore rien dit du Prince), est à la racine d'un véritable entrelacs de situations, de gestes, de scènes, de configurations. Tout l'appareil de prestidigitateur dont use Cocteau – j'en ai parlé en commençant – n'a de sens qu'à figurer cette situation de Belle comme sujet désirant. Le miroir qui me clive en un moi distinct de moi est, depuis Lacan, une métaphore accoutumée du sujet ; quant à la fumée omniprésente, elle est, plus immédiatement encore, évocatrice de labilité, des évanescences du sujet, de la constante menace de sa dissolution...

Dans cette forêt de symboles, ce qui se dissimule évidemment est le sexe : la source vive du désir, dont la Bête porte les stigmates sanglants, et qui effraie et fascine la Belle. Il y a, d'abord, les inscriptions discrètes du sexe dans sa réalité physique – réduites ou peu s'en faut aux Atlantes ou satyres scul-

tés autour de la porte de l'écurie, dont il faut un effort de perception ou plus encore de mémoire pour voir qu'ils sont masculins. Mais ces signifiants explicites sont très peu nombreux, et le film multiplie les symboles, ambigus comme tous les symboles. Que penser, par exemple, du jeu des flèches qui ouvre et presque ferme l'histoire ? Avenant décoche la première ; il reçoit de Diane, la vierge éternelle, la dernière. Dans le code des rhétoriciens classiques, la flèche est obligatoirement ce qui perce un cœur : Cocteau le sait bien, mais il complique un peu la chose, et si la flèche passant par la fenêtre, au début, peut bien être prise comme une déclaration d'amour – et dangereuse comme elle, puisqu'elle manque transpercer matériellement

celle qui est visée en esprit –, la flèche de Diane conjugue inextricablement une réponse de Belle, un geste de jalousie de la Bête, et l'intervention des fées (du destin, du symbolique) ; dans tout cela, que reste-t-il de l'association de la flèche au « dard », au sexe de l'homme ? Au choix : presque rien – ou beaucoup.

Dans les rapports de la Bête et de la Belle, la galanterie et le souci matrimonial occupent toutes les conversations. Mais les corps, eux, sont souvent occupés à autre chose. J'ai assez parlé ailleurs (dans l'analyse de séquence) de l'incroyable scène de pénétration de la Bête portant la Belle évanouie (pâmée) dans sa chambre, pour n'avoir pas à insister sur l'assez évidente métaphore qu'elle constitue. À vrai dire, c'est tout le déguisement de la Bête – tant sa bestialité, griffes et dents, que sa civilité, drapés et velours – qui a été fait pour évoquer silencieu-

sement, non pas sa sexualité, mais sa sexuation. C'est une bête mâle, dont Cocteau et Bérard – l'un et l'autre homosexuels déclarés – accentuent des traits bien délimités : les épaules, parfois le torse, la rondeur de la tête, et par-dessus tout, la stature droite et haute.

Quant au jeu des regards, associé aux miroirs qui l'emphatisent et l'augmentent, il est sans équivoque également : le flamboiement des yeux blancs de la Bête, jetant leur regard comme dans les anciennes théories de la vision on supposait que « quelque chose » sortait de l'œil pour aller palper la réalité, est bien un toucher visuel. La métaphore est commune – et là encore, elle fait écho à la rhétorique poéticienne de l'âge classique, avec ces regards qui « blessent » voire qui « tuent » (comme des flèches). L'insistance de la Bête à ne pas être « regardée ainsi » n'est-elle pas, dès lors, aussi une défense contre certain excès de désir immaîtrisable ?

La Bête, à la fin, se transforme en Prince Charmant, mais dans son propre résumé, Cocteau note bien que ce Prince n'est pas d'abord très charmant pour Belle, qui avait appris à aimer la Bête, et se trouve déroutée à nouveau devant ce personnage sucré. Tout le monde remarque, aussi, que le Prince est un autre Avenant, et l'interprétation la plus immédiate est de conclure qu'il réconcilie les deux hommes aimés par Belle, celui qui était beau et celui qui était bon. Mais cette constellation à trois figures (les trois rôles de Jean Marais, qui partageait alors la vie de Cocteau) est par nature instable, et empêche de s'arrêter sur les équivalences duelles. Le

Prince ressemble, plus que tout, à une image, un peu sage et convenue, à coup sûr asexuée (d'où, n'en doutons pas, la déception momentanée de Belle) : il a perdu le chic un voyou d'Avenant, la sauvagerie excitante de Bête ; la valeur fade dont il est porteur est – dans un mouvement très ironique, très *tongue in cheek* de la part de l'auteur – celle de la conjugalité, de la Loi ; heureusement, toujours optimiste, Cocteau tempère cette chute, en lui opposant littéralement l'image, voulue euphorique, d'une ascension sans fin : rassurante érection.

(Étrangeté foncière de ce film, fait par un homme, mais où tout l'affect, tout le désir, est décrit du point de vue de la jeune femme.)





Cinéma cinéma

Il faisait très froid dans la France de l'Occupation et de la Libération, et on n'avait pas toujours de quoi bien se chauffer. Le tournage des *Dames du Bois de Boulogne* est célèbre pour la rigueur du froid qui régnait sur le plateau⁷, mais dans bien des films de cette époque, on sent que les acteurs ne regrettaient pas d'avoir à porter un manteau ; la fumée que soufflent les bouches y était, prosaïquement, celle de l'haleine dans une atmosphère gelée. Tourné en automne, *La Belle et la Bête* a probablement échappé à ces rigueurs du froid, et la fumée y est sans doute bien volontaire. Mais l'équivoque y est très généralement la même, entre ce qui relève du trucage, délibéré, intentionnel, et ce qui est exploitation du pouvoir automatique, générique du cinématographe, de produire le miraculeux, le merveilleux, d'inventer un monde qui ne soit plus le monde naturel. (J'ai déjà noté les rencontres avec Bresson et sa théorie du cinématographique ; il faudrait ajouter une autre ren-

contre, à plus grande distance, avec Jean Epstein, qui a longuement développé l'idée que le monde créé par les images du cinéma a ses lois propres, spatiales et surtout temporelles⁸.)

Cocteau pratique un cinéma « truqué » en permanence, et ses notations au jour le jour confirment, s'il en était besoin, qu'il est peu de cinéastes aussi conscients de leurs moyens et de l'artificialité de leur art. La liste serait bien longue, des occurrences de cet art du trucage, de la manipulation, du montage voulu, de l'exploitation délibérée de capacités métaphoriques présentes dans l'image. J'ai noté déjà le miroir-parquet où Belle se mire, et qui en quelque sorte parle par la bouche avenante d'Avenant ; mais il faut ajouter encore que, juste après, le plan suivant montre Belle devant un maillage régulier, qui est l'ombre des jointures des petits carreaux en losanges de la fenêtre (justification réaliste) mais qui ne l'enferme pas moins (métaphore possible) dans des rets, à moins que ce ne soit dans un grillage... Maillage-prison, maillage du désir (d'Avenant),

grille de la maison paternelle : chacun choisira son interprétation ; mais le film, lui, sans rien choisir s'offre au choix, par cette acceptation de ce qui était là – les vitraux à jointures de plomb – pour le transformer en matière à signification. Au même moment, il est bien difficile de ne pas être sensible à certain profil particulièrement léonin d'Avenant/Marais – crinière des superbes cheveux flottants, profil épaté comme un mufler splendide. Ce bref jeu de scène de trois plans contient ainsi une condensation de sens, d'évocations et d'échos (y compris d'annonce voilée de ce qui suivra : la prison, sous l'égide d'un Lion plus visiblement avoué celui-là) qui est l'essence même du cinéma de Cocteau.

Tout le film est ainsi fait que le réalisme s'y mêle intimement à la métaphore, et chaque spectateur doit dès lors se rendre sensible à ces jeux de signifiant. Entendre, dans le tonnerre de l'orage sous lequel le père traverse la forêt, déjà le rugissement de la Bête (une Bête-tonnerre, décidément très jupitérienne avant même d'avoir été vue). Remarquer que, dans la surimpression fugitive après le départ du père pour la ville, Belle se situe juste au milieu de la porte du manoir. Ne pas oublier d'observer la ferrure animale (et, pour le coup, très ostensible) près de laquelle elle stationne un court instant avant d'aller chevaucher Le Magnifique. Voir sous le blanc et noir claquants de la photographie surgir le souvenir de la peinture intimiste, aux lumières atténuées, du dix-septième siècle hollandais (et français). Bref : ouvrir les yeux, et croire que tout ce qui est vu appartient bien au film – associations d'idées incluses.

L'art du cinéma muet avait parfois abouti, chez ceux des cinéastes qui croyaient le plus à la force intrinsèque des images, à de véritables logoglyphes, des rébus où l'on enferme tant de sens métaphoriques dans un plan qu'il en devenait étouffant. Rien de tel chez Cocteau, qui ne travaille pas ses métaphores visuelles pour elles-mêmes, mais les laisse advenir. L'attitude constante dans ses notes – une sorte de surprise émerveillée devant ce qui vit sur l'écran – n'est pas feinte (Cocteau était tout sauf un poseur). Par son travail préalable au film, et aussi par un art quelque peu magique de la « direction », il favorise la survenue de ces petits accidents qui, habilement conservés et mis en valeur au montage, créeront ce léger voile métaphorique qui flotte, pour notre plaisir, sur tout le film.

Le cinéma n'est pas le rêve, malgré les frappantes analogies que l'on a de longue date décelées entre l'un et l'autre. Pour raconter cette histoire littéralement radicale – prise à la racine – de désir, Cocteau n'a jamais choisi le parti d'un cinéma « onirique », ni même d'un cinéma « fantastique », comme cela commençait d'être de mode dans l'après-guerre. *La Belle et la Bête*, au contraire, est le manifeste d'un cinéma merveilleux et réaliste à la fois, et le crédo d'un cinéaste qui veut être, plutôt qu'un auteur de films, un *fauteur* de films. ■



7. Voir le témoignage de Paul Guth, *Autour des « Dames du Bois de Boulogne »*, rééd. Ramsay-Poche, 1989.

8. Voir notamment *L'Intelligence d'une machine* (paru l'année même de *La Belle et la Bête*, 1946) – repris dans Epstein, *Écrits sur le cinéma*, vol. 1, Seghers, 1974.



Déroulant

Prologue

Une pièce éclairée par une grande fenêtre. Jean Marais, assis avec un chien à ses pieds¹, regarde Cocteau qui écrit sur un tableau noir. De plus près et face au tableau, on voit Cocteau écrire : « Jean Marais » – puis la main de Marais qui efface –, « Josette Day » – la main de l'actrice qui efface – « dans un film de Jean Cocteau »... et Cocteau efface lui-même. Puis viennent, toujours écrits de la main de l'auteur : la mention de Christian Bérard, le décorateur, à laquelle succède une affiche de Bérard, le titre du film, le nom des autres participants (compositeur, chef d'orchestre, directeur de la photographie), et la main de Cocteau efface, efface...

Dans le champ entre une claquette, et on entend l'annonce : « *La Belle et la Bête*, 1^{re} fois » ; mais la voix de Cocteau interrompt la prise : « Une minute », et aussitôt après apparaît un carton, de sa main : « L'enfance croit ce qu'on lui raconte et ne le met pas en doute... C'est un peu de cette naïveté que je vous demande, et pour nous porter bonne chance à tous, laissez-moi vous dire quatre mots magiques, véritable "Sésame, ouvre toi" de l'enfance : Il était une fois... »

Acte I

(02.50) Comme dans une pièce classique, dont le film adopte la structure d'ensemble, on commence par un « acte » qui introduit les principaux personnages et décrit la situation. Nous sommes – le décor et les vêtements l'attestent – quelque part en France, à un moment quelconque de l'époque « classique », par exemple au dix-septième siècle. Les deux garçons, d'abord, Ludovic et Avenant, deux amis sympathiques et désœuvrés, qui tuent le temps en tirant à l'arc sur une cible en paille. Un faux mouvement, et une flèche pénètre par la fenêtre ouverte au-dessus de la cible.

(03.06) À sa suite nous entrons dans la chambre où les deux sœurs (Félicie et Adélaïde) sont en train de parfaire et d'admirer leur vêtue, aidées par une servante que l'on apprendra être Belle – sans autre nom. Adélaïde et Félicie se préparent pour une

Les durées indiquées entre parenthèses sont celles de la copie en vidéo ; celle-ci défilant à raison de vingt-cinq images par seconde, les durées correspondantes sur le film (qui défile à vingt-quatre images par seconde seulement) sont à augmenter de 4%.





réception mondaine, où elles entendent se rendre en chaise à porteurs. Mais les porteurs font une lourde sieste dans les écuries et les sœurs s'égosillent : « Petits laquais ! » Non sans mal, elles réussissent à partir, sous les quolibets de leur frère, Ludovic : « Le Diable vous éclabousse et vous couvre de crotte ! »

(06.35) Dans la maison, Belle lave le sol, tandis qu'Avenant lui déclare son amour, et lui demande de l'épouser. La belle ne songe pas à se marier, mais plutôt, à vivre avec son père. Une querelle mi-sérieuse, mi-ludique oppose Avenant à Ludovic.

(08.28) Arrivée du père, recru de fatigue. Belle lui sert une collation, tandis que les sœurs, revenues sans avoir pu entrer à la réception où elles se rendaient, lui reprochent d'avoir dilapidé tout l'argent de la famille dans des entreprises trop hasardeuses. Mais le père, justement, apprend qu'un des navires qu'il a armés vient enfin d'arriver au port, et qu'une partie du moins de sa fortune va pouvoir être rétablie. Il part pour la ville, promettant des cadeaux à ses filles : un singe, un perroquet – et pour Belle, une rose.



Acte II

(11.03) Tandis que le père est en ville, pour arranger ses affaires et payer ses créditeurs, Ludovic, à la taverne, est pressé par un usurier de signer un papier, par lequel il engage son père à rembourser ses propres dettes, ou à défaut, à voir son mobilier saisi.

(11.54) N'ayant plus un sou de ce qu'ont rapporté ses marchandises, le père ne peut dormir à l'auberge, et doit risquer le retour de nuit². Dans la forêt, le brouillard l'égare. Mais des branches, qui s'écartent puis se referment, le guident – vers quel but ? Le père s'approche de bâtiments inconnus, au milieu de la forêt. Une porte d'écurie s'ouvre, le cheval y entre ; en haut d'un escalier monumental, le père frappe à un portail majestueux, qui s'ouvre. Il entre dans un palais, où des mains sortent des murs, tenant des candélabres, qu'elles lâchent – sans qu'ils tombent – le temps de lui faire signe de s'asseoir.

(16.20) Dans la salle à manger, d'autres mystères l'attendent : les cariatides du manteau de cheminée, qui le suivent des yeux ; la main qui tient le chandelier sur la table, et qui sert aussi à boire (saisi, le père doit vérifier de ses yeux que nul ne se cache sous la table). Mais la chère est bonne, et le père, rassasié, s'endort sur son fauteuil ; il ronfle paisiblement, quand un rugissement l'éveille : il ôte précipitamment sa main de l'accoudoir, sculpté en forme de tête de lion...



1. Il s'agit de Moulouk, le chien de Marais, dont il est souvent question dans le journal de *La Belle et la Bête*.

2. Il n'est pas indifférent de noter que sa mésaventure dans la forêt obscure lui est littéralement prescrite par un représentant de la Loi, le notaire qui, fatigué de ses plaintes, le met à la porte en lui disant : « Eh bien ! perdez-vous ! »



(19.36) Il sort, et appelle : « Hé là ! hé là ! », mais personne ne répond. La porte de l'écurie est fermée, et une biche fraîchement égorgée gît sur le sol, faisant trébucher le pauvre homme plutôt inquiet. Mais une magnifique rose attire son attention (gros plan) : pensant à la requête de sa fille, il la cueille – mais un « Hé ! là ! » sonore retentit : c'est la Bête, qui lui reproche d'avoir volé « mes roses, qui sont ce que j'aime le mieux au monde ». Au père terrorisé, la Bête annonce que pour ce larcin il doit mourir – à moins que l'une de ses filles ne consente à prendre sa place.

(23.15) Sur « Le Magnifique », le cheval magique de la Bête, le père rentre chez lui, épié par la Bête. Ses enfants lui font un accueil conforme à leur caractère respectif : les deux aînées le disputent, Belle proteste de son amour et de son désir de le remplacer, mais le père n'accepte pas.

(25.57) Dans la nuit, la Belle sort discrètement, va à l'écurie et, sur Le Magnifique, part vers le palais de la Bête, dans un mouvement dont un léger ralenti accentue le caractère onirique. Arrivée au palais, le ralenti s'accroît, sur la Belle qui court en donnant l'impression de ne pas toucher le sol ; elle explore les aîtres, le couloir avec ses rideaux qui volent, la porte de la chambre qui parle (« je suis la porte de votre chambre »), la coiffeuse avec son fauteuil à griffons, le miroir (« je suis votre miroir ») où elle aperçoit déjà son père malade, le lit où l'édredon semble vivre...

(30.50) La Belle s'enfuit, descend le grand escalier, aperçoit la Bête – et s'évanouit.

Acte III

Suite de la scène – et début de la longue partie centrale, celle où la Belle séjourne chez la Bête, et peu à peu apprend à la connaître.

(31.30) La Bête prend la Belle évanouie, l'emporte dans les couloirs, où volent les rideaux, jusqu'à sa chambre, la dépose sur le lit et la regarde (gros plan). Elle (très gros plan) ouvre les yeux, le voit, et crie. « Il ne faut pas me regarder dans les yeux ! », se plaint la Bête. (Coupe franche.)

(34.29) Dans la grande salle, il est sept heures. La Belle, en robe noire, est à table ; arrive la Bête, et la première conversation entre les deux personnages les dépeint, lui, déférent et déjà épris d'elle – elle, résignée, un peu attendrie. « Voulez-vous être ma femme ? – Non ! la Bête ! » (Fondu au noir.)

(38.13) Dans les couloirs, la nuit : la Belle erre, ne pouvant dormir. Feulements au loin, cris d'animaux. Elle marche dans le couloir aux rideaux, passe derrière une statue





d'homme, d'où monte une légère fumée. Arrive la Bête : ses vêtements sont déchirés, ses mains fument ; il entre dans la chambre de la Belle, regarde dans le miroir, y voit la Belle toujours derrière la statue, puis s'approchant de la porte – qu'elle ouvre. « Que faites-vous dans ma chambre ? ! » Pris au dépourvu, la Bête balbutie : « Je voulais vous donner... ce collier. » Un collier de perles apparaît dans ses mains. Il sort ; la Belle contemple le collier. (Fondu au noir.)

[43.04] Dans le parc, Belle ouvre un portail. On entend le bruit d'un animal qui lape de l'eau ; la Belle regarde, voit la Bête allongée au bord d'une mare, buvant, comme un chien ou un lion ; elle s'approche de la caméra, songeuse. (Fondu au noir.)

[44.34] La Belle se promène avec la Bête sur l'allée bordée de statues de chiens et de gibier. Elle n'a plus peur de lui, et lui dit son plaisir à se promener en sa compagnie. « Vous ne vous ennuyez pas trop ? », demande-t-il. Réponse, équivoque : « J'attendais presque cette heure (sept heures)... Soyons amis, la Bête. » Pendant ce temps, la Bête agite une oreille, l'autre, ouvre ses naseaux ; un daim s'enfuit, apeuré. La Bête s'excuse, prend la jeune femme par la main et descend l'escalier avec elle ; ils arrivent dans la clairière. « J'ai soif, la Belle. – Buvez dans mes mains... » La Belle fait à la Bête l'aveu candide de ses sentiments doubles : elle ne voudrait lui causer aucune peine, et cependant aimerait être loin...

[47.45] Salle à manger. Il est sept heures et demie à la pendule. La Belle arpente l'espace devant la cheminée, quand la Bête arrive. « Vous êtes en retard ! – Je vous remercie, Belle, de l'avoir remarqué. » La Belle demande à aller passer quelques jours avec son père, qui est malade ; « Serez-vous ma femme à votre retour ? » Dialogue doux-amer, la Belle flattant la Bête « comme on flatte un animal », parce que peut-être il est un animal. Il demande à réfléchir à sa demande, et propose une promenade au jardin. Ils sortent, sous les arches de pierre et les (vraies) statues. « Vous a-t-on déjà demandée en mariage ? » La Belle parle alors d'Avenant à la Bête, dit qu'il était beau, mais qu'elle ne voulait pas quitter son père. La Bête souffre en silence au nom d'« Avenant » – et soudain s'enfuit, sa large cape volant tandis qu'il s'éloigne à grande allure, et que la Belle reste au premier plan.

[51.26] Devant son miroir, la Belle entend rugir derrière la porte. C'est la Bête, dont cette fois c'est tout le corps qui fume et semble se consumer. « Que faites-vous devant ma porte ? » Mais la Bête ne trouve qu'à s'excuser, d'être une Bête – et supplie la jeune femme de fermer sa porte : « Votre regard me brûle. »

[53.13] (Pendant ce temps : chez le père, l'usurier fait saisir les meubles. Les deux garçons jouent aux échecs ; Ludovic va trouver son père, avoue son forfait.)

[54.39] Retour au palais de la Bête. La Belle est dans sa chambre, semblant souffrante. Elle pleure la maladie de son père. La Bête accepte de la laisser partir, et lui confie tous ses secrets en signe de confiance envers son retour prochain : le miroir, le cheval, le





gant magique qui transporte instantanément, le pavillon aux trésors et sa clef, qu'il donne à la Belle. Elle la prend, l'air extasié, et enfile le gant : sa silhouette se dissout...

Acte IV

(59.09) ... et elle réapparaît, passant à travers un mur qui se referme derrière elle, chez son père. Surprise joyeuse du père, alité et souffrant, mais qui à la vue de sa fille chérie retrouve des forces. Il plaint la Belle de devoir supporter de vivre avec une bête, mais celle-ci prend vivement sa défense, le décrivant comme un être double, dont « une moitié est en lutte contre l'autre », et qui à la fois fait peur et fait rire ; d'ailleurs, « il n'apparaît qu'aux heures où sa cruauté n'est pas à craindre ». Sur ces mots, Belle pleure d'émotion, ses larmes se changent en diamants.

(61.35) Près du manoir du père, ses enfants vaquent tant bien que mal aux tâches de la maison : étendage du linge, arrosage, soins de la basse-cour. Le père vient les surprendre, au bras de Belle, que ses sœurs prennent d'abord pour une dame de la Cour. L'ayant reconnue, elles admirent sa tenue et ses bijoux ; Belle veut donner le collier à Adélaïde, mais il se transforme en une corde fumante, et redevient collier dès que Belle le porte. Belle observe que les draps ont été mal étendus. Elle annonce qu'après une semaine, elle reviendra chez la Bête. « Mais vous l'aimez ! » dit Avenant.

(64.33) Dans leur chambre, les deux sœurs ironisent sur le goût de Belle pour la Bête. « Il y a d'autres maris qui portent du poil et des cornes. » Pendant ce temps, à la taverne, les deux garçons constatent qu'ils n'ont plus un sou, et décident d'aller tuer la Bête pour libérer Belle, et s'emparer de ses trésors.

(66.55) Pour convaincre Belle de ne pas repartir à la date convenue, ses sœurs feignent d'être tristes. Belle se laisse convaincre. Les sœurs en profitent pour se procurer la clef du pavillon.

(69.06) Au repas, c'est Belle, dans ses simples habits du début, qui sert à table, sous les moqueries des sœurs. N'en pouvant plus, elle sort ; sur le pas de la porte, Avenant la rejoint, tente de la convaincre que la Bête l'a oubliée, lui annonce qu'il veut aller la tuer. (Noir très bref.)

(70.51) (La Bête erre dans la chambre de Belle ; il saisit le dessus de lit et le caresse.)

(73.14) Dans l'écurie, les quatre cherchent le moyen de se rendre au palais de la Bête. Arrive un cheval qu'ils reconnaissent : c'est Le Magnifique ; dans les fontes de sa selle, un miroir. Avenant et Ludovic (ce dernier, toujours réticent) s'en vont, sur le dos du cheval,





vers la Bête. Derrière eux, la barrière de la cour se ferme seule, par magie...

(76.30) Adélaïde et Félicie font l'essai du miroir, qu'elles espèrent magique : ils leur renvoie l'image d'une vieille femme pour l'une, d'une guenon pour l'autre. Elles le portent alors à Belle – qui s'y penche amoureusement, puis s'allonge sur son lit en regardant le reflet : d'abord elle-même, puis la Bête, qui souffre visiblement. Décidée à le rejoindre, Belle enfille le gant, arrive sur son lit au palais ; mais s'apercevant qu'elle a oublié la clef, elle retourne vite chez son père, où elle ne trouve pas la clef. Le miroir se brise, comme sous l'effet de trop de douleur. La Belle renonce à la clef, et repart, toujours grâce au gant, chez la Bête. (Fondu.)



Acte V

(79.29) La Belle sort de sa chambre chez la Bête. Elle parcourt les couloirs le plus vite qu'elle peut, sort dans le parc, appelle la Bête. Celle-ci est dans la grotte où elle buvait à la source, très mal en point. La Belle la réconforte : « Votre gant vous fera vivre. »

(81.09) Pendant ce temps, au pavillon, les deux garçons tentent d'entrer avec la clef. Mais lorsqu'ils la mettent dans la serrure, une lumière s'allume, leur donnant l'alarme. Ils décident de passer par la verrière du toit, qu'ils atteignent par une échelle. Dans la cour du pavillon, une statue de Diane à l'arc...

(82.51) La Belle tente encore de ramener la Bête vers la vie : « Je connais vos griffes ; accrochez-vous à la vie ! » Mais la Bête ne se sent pas assez Homme pour pouvoir désirer ainsi de vivre : « Les pauvres bêtes qui veulent prouver leur amour ne peuvent que se coucher et mourir. »

(83.44) Au pavillon. Avenant a brisé le verre du toit, et se laisse glisser, accroché à une corde. La statue de Diane bande alors lentement son arc et décoche une flèche. Le garçon tombe, et sous nos yeux se transforme en Bête...

... tandis que la Bête se relève d'un coup, redevenue homme : un prince charmant. Il donne à Belle l'explication du charme magique qui l'avait condamné à être une Bête. Tous deux constatent qu'il ressemble à « cet ami de votre frère », et que cela est bien déroutant. Mais après quelque hésitation, Belle conclut : « Il faudra que je m'habitue. » (86.45) Le Prince annonce à Belle qu'il va l'emmener dans son royaume, où sa famille plus tard pourra la rejoindre. Le voyage va se dérouler dans les airs, par magie. « Vous n'avez pas peur ? – J'aime avoir peur... avec vous. » Ils s'élancent et s'envolent, filant à travers les nuages, enlacés.

J.A.



Analyse de séquence

La plongée dans le merveilleux : la Belle se rend chez (à) la Bête
Séquences 37 à 39 (3 mn 53 s)

De quoi s'agit-il dans une analyse de séquence – si l'on ne veut pas s'en tenir à des remarques d'ordre technique, ou à une simple description détaillée ? Avant tout, de comprendre comment, dans un film narratif classique comme celui-ci, la partie et le tout sont liés, se répondent, s'éclairent mutuellement. J'ai donc privilégié ce mouvement de la signification, et choisi de décrire non pas exactement une séquence, mais un moment, central, complexe (il comporte, en termes techniques, plus d'une séquence) – révélateur, essentiel.

Si l'histoire du film est celle du choix d'un mari et du remplacement du père, le tournant en est le moment où la Belle quitte en secret la maison, pour rejoindre la demeure de l'homme qui, longtemps après et au prix de bien des transformations, l'épousera et l'enlèvera pour toujours au toit paternel. Changement de protecteur, changement d'affection, changement de foyer : c'est bien le triple changement que, dans la civilisation patriarcale classique qui a produit le conte de Madame de Beaumont et dont le conte de Cocteau se fait l'écho un peu ironique, les filles ont à subir pour devenir femmes, comme telles reconnues socialement, et respectées. (Il n'est que trop clair inversement que, malgré ses qualités de cœur et son dévouement, la jeune fille, tant qu'elle est chez son père, n'obtient ni reconnaissance, ni respect.)

La fuite nocturne

Cela commence par une fuite : il n'est pas si facile de quitter la maison du père, fût-ce avec les meilleures intentions. La Belle a gardé son habit de Cendrillon, auquel elle a seulement ajouté un châle



1

vers l'écurie où elle sait que se trouve le cheval magique ; un instant, en plan rapproché, elle stationne près d'une ferrure qui évoque une bête sauvage. Les lieux, habituellement peuplés de tout un monde humain et animal, sont déserts et parfaitement silencieux : façon de signifier que



2

enserrant ses cheveux et un grand manteau, qui lui donnent un peu l'air d'une nonne. Elle se glisse hors de la maison,

ce départ a lieu quand tout dort – car par ailleurs, l'image ne montre pas la nuit, même par la convention cinématogra-

phique d'une « nuit américaine », mais bien la grande lumière du soleil, avec ses contrastes et ses ombres portées¹. Lumière du jour, vitesse normale : ce départ n'a rien de surnaturel ; s'il frappe par une certaine artificialité, c'est au silence qu'on le doit, et aussi à la netteté de l'image, qui est comme dessinée².

Aussitôt dans la forêt, au contraire, tout change : obscurité, indistinction du jour et de la nuit (la Bête le dira à la fin du film : « Mes nuits ne sont pas les vôtres »), musique. La Belle, montée sur Le Magnifique, avance difficilement dans le sous-bois ; elle y est filmée de façon marquée, selon des angles qui évoquent de très près ceux qui ont été utilisés lors de la traversée de la forêt par le père : forte plongée, filmage à travers des branchages qui



3



4

s'écartent... Il s'agit bien de dire, par cette rime visuelle fugitive, qu'un voyage répond à l'autre, qu'ils s'équivalent dans

une logique cachée. Simultanément, les éclairages, le mouvement des rares feuilles, le choix d'angles discrètement défamiliarisants soulignent le mystère inhérent à la forêt, comme lieu de la perte de soi, de l'abandon à des puissances inconnues.

Le palais désert

Comme son père, la jeune fille découvre un palais déserté par son maître, et seulement peuplé d'innombrables serviteurs magiques, semi-visibles, réduits à des bras et des mains, tout à l'heure à des voix (qui ne sont peut-être qu'un aspect de ces « voix » permanentes du chœur qui bourdonne et chante). Sans qu'on l'ait vu mettre le cheval à l'écurie (il est sans doute supposé y retourner seul), la Belle entre dans la galerie aux flambeaux. La porte s'ouvre à deux battants, elle pénètre en courant – mais au ralenti, un ralenti marqué qui donne à cette course un aspect particulièrement irréel, de lenteur et de précipitation à la fois.

Dans la salle à manger, elle passe sans s'arrêter devant la table, et en une longue coulée ininterrompue, la caméra la suit montant trois volées d'escalier en « Z », qui l'amènent devant la porte aux tentures. Toujours dans le même plan, toujours en ralenti, elle se colle d'abord au mur³ à gauche de la porte, puis, comme si elle rebondissait, passe entre les tentures que des bras revêtus d'armures écartent, et referment derrière elle. On la retrouve dans une autre galerie, où des rideaux de mousseline volent, fort agités par un vent du dehors ; elle avance, regardant autour d'elle, droit vers la caméra qui est dans l'axe du couloir ; ses pieds ne bougent



5



6



7

pas, magiquement elle semble glisser au-dessus du sol, jusqu'à ce que son corps obture le cadre. On change alors de plan et, toujours en semblant glisser toute seule, la Belle atteint (s'éloignant, cette fois, de la caméra) une porte encadrée de deux flambeaux, toujours tenus par des bras, qui s'inclinent et lui indiquent d'approcher de la porte. Avec le même regard,

1. Y compris, malencontreuse mais gardée au montage, l'ombre fugitive d'un assistant (ou qui sait, de Cocteau lui-même), à gauche, sur un montant de la barrière, dans le plan où la jeune fille entre dans l'écurie.

2. « L'image de Belle qui se penche sur le col du Magnifique a l'air d'un dessin de moi. » *La Belle et la Bête*. *Journal d'un film*, p. 187.

3. On s'apercevra plus tard que ce n'est pas un mur, mais une tenture – artifice de décor qui participe du caractère inquiétant et magique du palais.



8



9



10



11



12

curieux ou étonné, elle s'approche, mais ne peut retenir un léger mouvement de recul lorsqu'elle entend chuchoter : « La Belle ! je suis la porte de votre chambre », et qu'elle voit majestueusement s'ouvrir le battant.

Filmé depuis l'intérieur de la chambre, c'est alors l'examen que fait Belle de cette pièce intime, suivie en panoramiques très souples. Elle se précipite vers la croisée, ouverte sur un parc qui semble planté de grands arbres, et par où entre une sorte de poussière de lumière. Puis elle s'approche de l'imposante coiffeuse, plus près de nous, et du fauteuil à griffons ailés, sur lequel elle s'assoit – pour entendre le miroir lui susurrer : « Je suis votre miroir, la Belle ; réfléchissez pour moi, je réfléchirai pour vous. » Cette parole sibylline

reçoit aussitôt une explication : un insert sur le miroir en gros plan nous montre, non le visage de Belle, mais son père, alité, en chemise, l'air douloureux, un peu de sang figé à la commissure des lèvres. Toujours suivie en panoramiques rapides, la Belle regarde son lit, sur lequel un dessus de lit duveteux ou mousseux semble vivre d'une vie propre, animale plutôt que végétale ; effrayée, elle sort.

Nous la retrouvons devant la porte du palais, descendant rapidement l'escalier, mais se figeant tout à coup lorsque la porte des écuries s'ouvre vivement et qu'un cri furieux retentit : « Où allez vous ? ! »

Cette longue exploration solitaire est un moment particulièrement expressif du film. D'abord, elle rime avec la découverte, par hasard (?), du palais de la Bête

par le père ; père et fille sont également étonnés de ce qu'ils découvrent, mais au fond également disposés à l'accepter, et même, assez facilement. Mais alors que la visite du père mettait en valeur un seul grand effet fantastique – la dispersion de membres humains, mains, bras, têtes, parfaitement fonctionnels mais coupés de tout corps, à moins qu'ils ne soient rapportés à un grand corps immatériel – la visite de la fille surenchérit (il le faut : une pure répétition intéresserait moins) ; elle va plus loin dans l'exploration, est plus curieuse (voir comment elle se précipite à la fenêtre, ou devant le miroir) ; elle parcourt les lieux selon une vitesse toujours remarquable (lente et rapide à la fois) ; les lieux lui parlent... Toutefois, à la fin de la scène, alors qu'elle descend les escaliers sans qu'on puisse bien savoir si c'est pour s'enfuir ou pour continuer sa visite, l'intervention de la Bête, comme dans le cas du père, est inattendue et brutale. La Belle, comme son père, est sensible au charme des lieux (et à leur luxe), qu'elle accepte volontiers ; elle n'est pas préparée à la brutalité du maître des lieux.

La Bête et la Belle

Apercevant la Bête – singulièrement terrifiante, avec un éclairage violent par en-dessous, qui sculpte sa gueule de monstre – la Belle crie, et s'évanouit, en deux plans successifs soulignant sa lente chute sur elle-même ; la Belle est à terre, à la merci de la Bête, et l'on comprend rétrospectivement l'insistance, lors de la scène où le Père supplie la Bête, sur la biche immolée, à laquelle maintenant la jeune fille est assimilée, tendre animal et proie dévorable. Un cadrage splendide-ment expressif (par derrière les barreaux de la fenêtre dans le mur) montre, de dos, la Bête, avec son magnifique vêtement aux épaules si larges, se baisser doucement et soulever la jeune fille, puis la porter, toujours inanimée, sur les escaliers.



13

Toute la longue montée des escaliers est suivie, d'en bas, puis d'en haut, pour bien souligner la beauté poignante de ce moment où la Bête (Jean Marais, très à l'aise dans cette démonstration de force et d'élégance – remarquer la façon dont il évite de marcher sur les très longs pans du vêtement⁴), après avoir rugi, s'en repent et multiplie les signes de douceur.

En haut de l'escalier, il marque un temps d'arrêt, puis pénètre dans la gale-

rie aux flambeaux, où un rapide mouvement d'appareil (travelling latéral, puis panoramique) l'accompagne jusqu'à l'escalier intérieur, sur lequel il s'engage, montant lentement, dans une espèce de gloire lumineuse. Sans transition, on le voit entrer dans la chambre de Belle, à nouveau de manière très expressive ; la Bête s'est tournée de côté, et le corps de Belle, à l'horizontale, est vers nous, qui le voyons entrer dans la chambre, en trois



14



15



16

plans successifs, alternant l'extérieur et l'intérieur de la pièce, les pieds et la tête. Un petit panoramique nous mène droit

au lit, où la Bête dépose son précieux fardeau, et dont on voit bien maintenant qu'il a l'allure générale d'une barque, avec un béliet sculpté comme figure de proue. Gros plan sur lui, de face, regardant. Très gros plan sur elle, de trois quarts droite, allongée sur le lit ; elle ouvre les yeux, se tourne, pousse un petit cri de surprise ou d'effroi. Plan plus large, sur elle puis sur lui, qui se recule et qu'on suit jusqu'à la porte ; il se cache les yeux, balbutie : « Il



17



18

ne faut pas me regarder dans les yeux. » La porte se ferme. Noir.

Ce moment apparemment de pure transition – en termes narratifs, il nous dit simplement ceci : la Bête ramène la

4. Cocteau souligne dans son journal de tournage la difficulté de ce qui est demandé ici à l'acteur. On remarquera par ailleurs que, dans son habit de Prince charmant à la fin du film, Jean Marais porte Josette Day avec beaucoup plus d'aisance et de naturel.



19



20

Belle évanouie dans sa chambre – est en fait l'un des plus chargés affectivement et symboliquement de tout le film. La Bête y est, exemplairement, un mixte d'homme et d'animal, capable de rugissements furieux et de tendresse virile. Surtout, c'est l'un des moments les plus érotiques de la relation des deux personnages – mais un érotisme dévié, symbolisé par l'image, plutôt que traduit dans les dialogues ou les gestes. Porter l'objet d'amour est un acte fort, qui fait partie de la mythologie masculine (voir les « images-ricochet » ci-dessous) ; ce n'est pas du tout la même chose que porter un enfant, par exemple, et la Bête, sans ambiguïté, porte bien ici une jeune fille qu'il aime (ou qu'il désire). Quant à l'entrée dans la chambre, elle est étrangement soulignée, d'abord par la

vive mais diffuse lumière dans laquelle monte la Bête avec son fardeau, puis par ces trois plans que le film a jugés nécessaires d'articuler – comme si ce corps rigide, horizontal, pénétrant dans une porte, était si intéressant, si plein de sens. Que se passe-t-il ? en termes rationnels et conscients, ceci : la Bête ramène la Belle dans sa chambre, et celle-ci deviendra un peu une prison dorée ; mais aussi, et pour peu que l'on se souvienne de la symbolique si forte de la « chambre de la jeune fille », telle que Freud notamment l'a mise en évidence⁵, il y a là quelque chose comme une pénétration, une défloration symbolisée et presque métaphorisée crûment – comme si la Bête, et son château avec lui (lequel bien souvent apparaît n'être qu'une extension de son occupant), prenaient possession de la jeune évanouie. Lu ainsi, le réveil de la Belle, la réaction vive de la Bête, prennent un sens violent : l'acte d'amour, symboliquement, est consommé entre eux. Tout est joué.

Les associations et interprétations, suscitées par tout le film, ici se pressent en foule. Le lit-bateau fait de la Belle, furtivement, une Isolde, tandis que l'interdit

du regard dans les yeux, un instant après, tire la Bête décidément vers l'animal (les chiens ni les chats ne supportent le regard direct). La porte surtout acquiert une importance symbolique qui ne se démentira plus : ouverte, fermée, frontière à laquelle on se poste pour guetter, pour écouter (Belle passe beaucoup de temps à écouter aux portes), barrière, protection, menace : la porte, avec ses panneaux en croix, condense toute la force métaphorique du lieu magique.

La Bête civilisée

La scène suivante revient à un régime plus tranquille. Du noir qui ponctue l'intense scène précédente, il reste toutefois une dominante sombre, avec le gris foncé des statues aux visages mobiles, le noir de la robe de soirée de l'héroïne, le noir des murs où se détache seulement la lumière glauque de la porte grillée par où arrivera la Bête⁶. Malgré son apparence apaisée, après la violence qui précède, cette scène connote une sorte de deuil. Le deuil de la virginité perdue ? c'est peut-être trop dire. Le deuil de l'enfance ? à coup sûr, et sans doute aussi, déjà, le deuil de l'amour du père – à laquelle cependant dans son vêtement noir la jeune fille une fois de plus s'assimile. Le film, décidément, insiste sur le sens profond de cette substitution de la fille au père dans la demande (certainement plus rouée qu'innocente ou hasardeuse) faite par la Bête : il s'agit bien du passage, d'un certain état encore lié à l'enfance, à un âge plus adulte, plus responsable, plus grave. La scène du dîner est tout entière dans le ton de cette gravité.

On commence par une des « cariatides »⁷ de la cheminée, qui fait son trajet habituel des yeux (noter l'ironie du raccord, de ces yeux qui riboulent juste après la phrase de la Bête se défendant d'être regardée « dans les yeux ») – engageant un panoramique qui aboutit à la table, où Belle est assise pour dîner. La main du milieu de table la sert, et elle se reconçoit dans son fauteuil (comme, plus tôt, son père – quoique moins vivement). La Bête arrive par le fond, de la partie du palais jamais visible, qui se trouve derrière une grille. Il vient vers elle et s'installe, debout, derrière le dossier de son fauteuil. Ses premiers mots sont pour lui demander de n'avoir pas peur. « Je... je n'aurai pas peur », bégaie-t-elle, déniant sa crainte en la renvoyant au futur.

S'ensuit une assez longue conversation, très raisonnable. La Bête requiert l'autorisation d'assister au souper de la Belle, ce qui donne lieu à un échange courtois sur les préséances et le pouvoir de décider, l'hôte assurant son invitée qu'elle est seule maîtresse de la situation. Puis (en plan plus serré, seulement sur les deux personnages, presque de face), une discussion qui mêle les assurances de la Bête que tout, dans le château, est à la disposition de la Belle, son espoir que ce soit à sa convenance, et des considérations sur la laideur, l'esprit, la bonté. L'équivalence entre ces deux registres est établie par la jeune fille elle-même, lorsqu'elle constate que c'est « pour [lui] faire oublier [sa] laideur » que la Bête lui offre tant : phrase remarquable, qui signale, mine de rien, que ce qu'il convient de compenser n'est plus, ou plus seulement, la séparation



21

d'avec le père, mais les défauts du compagnon actuel (du « fiancé »). Au reste, elle ne manque pas non plus de minimiser ces défauts ; à la Bête qui dit manquer d'esprit, elle réplique – spirituellement – qu'il a « du moins l'esprit de s'en rendre compte » (petite préciosité du dialogue, typique de Cocteau)⁸. Déjà, elle cherche à être plus que simplement bien élevée : elle a sincèrement envie de lui faire un peu plaisir.

Vient enfin le moment pénible où la Bête (c'est-à-dire, ici, le garçon, l'homme) devient encore plus grave et sérieux ; sans savoir encore ce qu'il va dire, elle se contorsionne sur son fauteuil pour s'écarter de lui. Ce qu'il a à dire est simple : « Voulez-vous être ma femme ? », et il posera la question tous les soirs ; il le doit, dit-il – sans s'expliquer davantage sur cette obligation. En ce premier soir, la Belle refuse spontanément, quoique sans méchanceté. Il en prend acte, et sort par où il était venu, tandis que symétriquement la caméra recule et prend du champ. Noir.

Avec leurs habits sombres, leurs manières raffinées, leurs gestes calculés (par exemple, les mains dressées de la Bête lorsqu'il profère solennellement : « Tout ce qui se trouve dans le château vous appartient »), leur phrases polies et leur bonne volonté mutuelle, voilà deux créatures très civilisées. L'échange entre elles est raisonnable, sensé, il passe par la maîtrise du corps et de ses élans (même si, par moments, la Belle y laisse passer

encore un peu d'affect). C'est presque un contrat qu'il s'agit de discuter : « don », actuel ou symbolique, des richesses du château par leur propriétaire (et en même temps, don de son cœur) ; demande en mariage ; échange entre la laideur imposée et la richesse offerte. Il est patent ici que, à défaut d'avoir des manières de table, la Bête a des manières de Cour. Visiblement, c'est un Prince. Quant au contrat, quel autre peut-on imaginer, sinon un contrat matrimonial ? Or, dans notre civilisation, issue en cela très précisément des coutumes et des lois de la Rome antique, *matrimonial* – le mot l'indique – signifie qu'il s'agit d'appeler quelqu'un à être mère, et que cela ne peut se faire sans son consentement formel. Ce que propose la Bête, en ce moment courtois et déférent, ce n'est pas la violence du désir, mais la solidité du nœud conjugal, descendance comprise. En termes de merveilleux : « Ils seraient heureux, et ils auraient beaucoup d'enfants. »

5. S'autorisant d'un double sens, en allemand, du mot *Frauenzimmer* (chambre de femme ou... femme), Freud lit dans les récits de rêves la pénétration dans une chambre comme pénétration de la femme.

6. Cocteau explique qu'il a, exprès, réservé pour cette scène la pellicule Agfa, plus contrastée que la Kodak, et qu'il obtint seulement après plusieurs semaines de tournage. Cf. *Journal*, p. 149.

7. C'est le terme qu'emploie Cocteau, mais les cariatides sont des statues en forme de femme, et qui soutiennent un bâtiment. Les statues de *La Belle et la Bête* sont plutôt masculines, quoique ce ne soit pas toujours évident (voir en particulier la statue porte-chandelles qui sourit lorsque la Bête entre furieuse dans la chambre et n'y trouve pas Belle).

8. L'idée est déjà dans le conte de Madame de Beaumont, mais sa forme est moins percutante et moins fine : « On n'est pas bête, reprit la Belle, quand on croit n'avoir point d'esprit. Un sot n'a jamais su cela. »

La Bête sauvage

Sans transition, nous retrouvons la Belle dans les couloirs ; sa chemise indique qu'il fait nuit et que tout dort (« tout » ?). Elle sort de la porte aux tentures, vers nous ; la statue située à gauche tourne la tête, et la regarde, peut-être pour la surveiller. Entendant au loin des cris effrayants, la Belle se fige, semble avoir un peu peur, retourne derrière les tentures. Comme tout à l'heure, un contrechamp la saisit dans la galerie aux rideaux de mousseline ; mais cette fois elle ne glisse plus magiquement, elle marche, vite. Un travelling latéral la précède, jusqu'au moment où le couloir fait un angle droit ; elle regarde dans cette partie du couloir, et finalement se recule derrière une statue, un buste de « Turc Louis XIV en marbre »⁹, dont le crâne laisse échapper une légère fumée.

Contrechamp : elle, en amorce à gauche, main posée sur la statue ; lui, arrivant à droite par le fond (un couloir, qui doit être parallèle à la galerie aux rideaux) ; il chancelle, avance en regardant ses mains dressées devant lui : elles fument un peu ; il passe devant la statue et la Belle sans les voir, l'air égaré ou hors de lui. Le film insiste : gros plan, dans lequel la Bête regarde ses doigts qui fument ; plan d'elle, derrière sa statue. Puis de nouveau le point de vue de la Belle, qui voit la Bête, après un peu d'hésitation, aller vers la porte de sa chambre .

Il entre dans la chambre (légère contre-plongée), suivi en panoramique rapide ; au fond, une des statues porte-chandelles sourit, soulignant par ce décalage l'angoisse que suscite la scène. La



22



23

Bête s'assied devant le miroir, lequel, brutalement questionné, se met à dégager une abondante fumée, comme si la colère de la Bête l'avait contaminé. Plan rapproché sur le miroir, où se forme une image de la statue, de derrière laquelle la Belle sort à pas prudents ; la statue fume franchement ; on suit, toujours dans la « caméra de surveillance » du miroir, la Belle qui s'approche, sur la pointe des pieds, de la porte de la chambre ; les mains passent sur le miroir, qui devient noir. On revient sur la Bête, yeux luisants, blancs, expression terrible (ou terrifiée) sur la face. Il se redresse, tandis qu'elle entre et l'interpelle, assez agressivement : « Pourquoi êtes-vous dans ma chambre ? »

Saisi, il se défend, balbutiant : « J'étais venu... dans votre chambre... » ; la caméra descend sur sa main, posée sur la coiffeuse. Gros plan : un splendide collier de perles avec des attaches en pierres précieuses, jaillit de nulle part jusqu'au creux de sa main (tournage à l'envers). Plan américain : face-à-face des deux protagonistes, qu'observe ironiquement la statue souriante ; la Belle ne désarme pas : « Sortez ! » ; il pose le collier. On reprend



24



25



26

depuis l'extérieur de la chambre, elle répète son ordre, il sort, part par le couloir par lequel il était arrivé tout à l'heure, passe devant un buste de femme, qui se met à son tour à fumer, tandis que la main de la Bête s'attarde sur son sein dénudé. Filmée de l'intérieur, la Belle le regarde s'en aller ; ferme la porte ; va à la coiffeuse ; essaie le collier sur sa robe, en regardant rêveusement vers la porte...

Si la scène précédente présentait des personnes policées, celle-ci (nocturne, ce n'est pas indifférent) nous donne en quelque sorte l'envers de leurs personnalités. De la Bête, cela est flagrant, et on le voit ici, une première fois, en proie à la passion : passion de la chasse (il vient de tuer, de ses mains – de ses griffes – une proie, et la fumée peut être vue, natura-



27



28



29

listement, comme celle du sang de l'animal) ; métaphoriquement, passion dévorante qui l'attache à Belle : n'est-elle pas, elle aussi, en quelque manière sa proie désignée¹⁰ ? et n'est-ce pas pour cela que son arrivée, dépenaillé, hirsute, la choque et d'abord l'inquiète ? et son projet en pénétrant dans la chambre n'est-il pas crûment charnel (la main qui frôle le sein nu de la statue est révélatrice) ? Mais la jeune fille elle-même a un comportement bizarre : que fait-elle hors de sa chambre, aux petites heures du jour ? que cherche-t-elle ? certainement pas à s'échapper (elle se serait vêtue autrement) ; peut-être à explorer le palais (mais cela peut se faire aussi bien au cours des longues et vides journées). Il faut donc penser que la Belle, elle aussi, est mue par un désir en partie

inavouable. Peut-être est-elle souterrainement attirée par les activités nocturnes de son gardien, y compris leur côté sanglant et cruel (ce serait l'aspect « Barbe-Bleue » de l'histoire). Peut-être, plus essentiellement, est-elle en proie à une agitation, à une passion symétriques de celles de la Bête, et également intenses. Loin de la petite fille sage du début, loin de la jeune fille déjà instruite des choses du *matrimonium*, mais très réservée, de la scène précédente, on découvre ici une jeune fille audacieuse, curieuse, qu'aucune des profondeurs terribles de l'âme – cette âme fût-elle aussi visiblement malade que celle de la Bête – ne saurait rebuter ni effrayer. On découvre que Belle, secrètement est attirée par le côté obscur du psychisme. Le film ne l'oubliait plus – et la conclusion, notamment, le redira : c'est bien, en la Bête, aussi la bestialité que, déjà, elle commence à aimer. Autrement dit : sa promenade, pieds nus, parmi les reflets de la lune sur la pierre et les fumées morbides, est une première incursion voulue dans l'espace du désir.

Cette suite de saynètes, apparemment un peu décousues, en tout cas juxtaposées sans liaison visible, attire surtout l'attention, à la vision du film, par la profusion des effets visuels : trucages (le célèbre chariot invisible de la glissade dans le couloir, les images dans le miroir, les fumées, le collier fabriqué *ex nihilo*, les ralents, etc.). Or son agencement est extrêmement rigoureux et précis : il s'agit bien de faire progresser l'histoire, et de raconter comment la Belle est passée d'un lieu à un autre, où elle va se trouver retenue

sinon emprisonnée ; de raconter aussi comment elle rencontre un être masculin, encore étrange mais tout de même situé par le récit à la place où habituellement il y a un amoureux, un fiancé, un promis ; mais encore, et plus radicalement, de dire que ni l'un ni l'autre de ces deux personnages n'est ce qu'il paraît : la Bête est un noble autant qu'un prédateur ; la Belle est une femme, une créature de Vénus, autant qu'une petite fille de bonne famille. Que cela soit déjà dans le conte originel, Cocteau ne pouvait pas ne pas le savoir : on doit d'autant plus admirer la discrétion, la subtilité, l'ironie même avec lesquelles il le dit.

Un dernier mot : la scène de l'exploration nocturne par la Belle en chemise de nuit n'était pas prévue dans le scénario initial. L'idée en vint à Cocteau très tard, presque à la fin du tournage ; le 5 décembre il note : « J'ai inventé une nouvelle séquence que j'ajoute au film [...]. Il me manquait une scène lente, muette, où Belle se partage entre la terreur et son courage de campagnarde. » (*Journal*, p. 197). Et le 11 décembre : « J'ai commencé aujourd'hui la séquence imaginée la nuit du 5 décembre. » Ainsi, fidèle à son principe d'improvisation, le cinéaste démontre-t-il ici comment, d'un sentiment d'abord rythmique (« besoin d'une scène lente ») naît une invention essentielle, qui affecte et transforme toute la signification. J.A.

9. Les deux bustes furent l'une des contributions de Bérard au film ; cf. *Journal*, p. 200.

10. Dans le conte de Mme de Beaumont, Belle est persuadée en se rendant chez la Bête que celle-ci veut la manger.



Promenades pédagogiques

L'univers fabuleux

UNE IMAGE-RICOCHET

Être portée dans les bras d'un homme
terrible : rêve de jeune femme, ou
cauchemar de petite fille ?

Ethan portant Debbie
dans *The Searchers*,
(La Prisonnière du désert, John Ford,
États-Unis, 1956).

La Bête portant la Belle évanouie.



Le monde de la fable, du conte, n'est pas le monde ordinaire : il en est l'envers, ou l'éclairage, ou un état symbolisé et, en un sens, épuré. Les grands auteurs de contes pour enfants, de Perrault aux Grimm et à Andersen, ont tous élaboré des fictions qui traduisent, à travers des récits où les règles ordinaires du possible sont quelque peu mises à mal, des aspects essentiels du monde, et surtout, du monde psychique. On pourrait dire, en somme, que le répertoire des grands contes européens a été, du XVII^e au XIX^e siècle, le laboratoire où s'est inventée la psychologie (et préfigurée la psychanalyse)¹.

La Belle et la Bête reprend un certain nombre de thèmes et de situations extrêmement courants dans les contes. Et tout d'abord, la famille et sa structure : le père est veuf, avec trois filles et trois garçons (soit sept personnes en tout – nombre « magique ») ; ce veuvage est à la fois réaliste (les femmes mouraient aisément en couches à ces époques pré-hygiénistes) et symboliquement essentiel à la relation avec sa fille cadette ; quant aux trois garçons, ils ne font qu'un seul homme, à aucun moment aucun d'eux n'est individualisé (comme les trois frères qui viennent sauver l'héroïne de *Barbe-Bleue*) ; au contraire, les relations entre les trois filles sont, comme dans le film, relations d'inégalité et de brimade (comme dans *Cendrillon*).

À cette famille schématique mais réaliste s'oppose le royaume magique, progressivement introduit, qui peut évoquer au choix ceux de *Peau d'Âne*, du *Chat botté* ; ce royaume est celui des fées, si puissantes et si jalouses de leur pouvoir qu'elles peuvent exiler, sous forme terrestre et monstrueuse, quiconque ne les respecte pas suffisamment ; autrement dit, le monde ordinaire, de ce point de vue, n'est que la caricature et la dégénérescence du monde supérieur, céleste, surnaturel. Quant à la forêt, elle évoque plutôt le conte germanique, de *Hänsel et Gretel* à *Blanche-Neige* ; elle est, elle aussi, fort réaliste (voir des

1. Voir l'ouvrage de Bruno Bettelheim., *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Laffont, coll. « Pluriel », 1976.



expressions témoignant de la terreur engendrée par les forêts, telle « se faire voler comme au coin d'un bois », ou la réputation, jusqu'à très récemment, du bois de Bondy par exemple) ; mais elle est aussi une parfaite métaphore des méandres terrifiants de l'âme, des recoins noirs de la mauvaise conscience, de la mémoire imparfaite et coupable, de tout ce qui a besoin d'être dissimulé au grand jour... À l'orée de la modernité, le

chef-d'œuvre de Dante s'ouvrait par trois vers célèbres : « Au milieu du chemin de notre vie, je me trouvai dans une forêt obscure, car j'avais perdu la voie droite². » La forêt, ou le symbole par excellence de la perdition.

2. Dante, *La Divine Comédie, Enfer*, Chant 1. Voici le texte original : « *Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura / che la diritta via era smarrita.* »

Larmes, peur, étonnement...



Qu'est-ce qu'un monstre de cinéma ?

La Bête du conte est aussi peu concrète que possible ; elle est horrible, terrifiante, tout ce qu'on veut – mais elle n'a pas de visage, pas de corps et même, pas de vêtue ; nous sommes parfaitement laissés à notre pauvre imagination (ou, dans les éditions pour l'enfance, toujours illustrées, aux images). L'un des ressorts les plus puissants du film de Cocteau est d'avoir fabriqué ce monstre, de l'avoir rendu concret, vivant, presque naturel, malgré le grand artifice des moyens utilisés.

Trois éléments ont dû être pensés, séparément et ensemble. Un visage d'abord, qui devait être à la fois humain (il devait pouvoir exprimer, même minimalement ou sommairement) et bestial ; voir, par exemple, l'insistance sur le fait que ce visage est aussi une gueule, un mufler, un museau, que la Bête ne boit pas mais doit laper l'eau avec la langue, et sans doute – on ne nous le montre pas – qu'elle déchire des dents, des crocs, la viande qu'elle dévore. Puis des mains, poilues, munies de griffes, capables de fumer ; intermédiaires elle aussi entre l'humain (cinq doigts, pouce opposable) et l'animal (griffes – l'un des soucis constants du maquilleur : elles tenaient mal)³. Enfin un vêtement, qui cache le corps, évite l'épouvantable tâche d'avoir à imaginer un corps mi-homme, mi-bête, et tire décisivement le personnage dans le sens de la noblesse, de la civilité, de l'aisance, de la « naissance » et de la richesse. En même temps, bien sûr, le précieux de l'invention vestimentaire (due à la collaboration exceptionnellement complice de



Cocteau avec Christian Bérard) est d'avoir réussi à réintégrer, au sein d'un vêtement d'apparat, très proche de certains vêtements de cour du XVII^e, des traits d'animalité. Voir, surtout, les grandes ailes d'oiseau de la cape de la Bête lorsqu'elle emporte la Belle évanouie – un vêtement qui frappa les imaginations, entre autres celle de Jacques Demy, lequel le reprit quasi tel quel dans son *Peau d'Âne*.

(Resterait à chercher ce qui, dans ces trois registres de la production d'un monstre impossible mais crédible, d'un monstre effrayant mais attachant, a permis d'exprimer, très immédiatement, des duplicités et des clivages d'ordre tout différent : psychique, symbolique, voire historique.)

3. De façon générale, sur les immenses difficultés, pour l'acteur, de ce maquillage, le *Journal* est très révélateur (par exemple, maquillé, Marais ne pouvait plus manger mais seulement avaler des aliments liquides...).



L'esprit animal

L'hybride, le mélange anémique entre la nature humaine et la nature animale, est le principe du personnage de la Bête. Mais ce principe, cher à Cocteau qui était passionné par les animaux et leurs rencontres avec le règne humain, infuse bien plus profondément le film tout entier. Il y a, d'abord, la présence insistante, vraisemblable, mais aussi amusée et parfois burlesque, des animaux domestiques. Le petit chien Cabriole est un pur élément de naturalisme, attaché à la personnalité des deux sœurs ; les poules – dont Cocteau raconte drôlement comment les machinistes durent les hypnotiser pour les faire rester dans les chaises à porteurs – sont encore plus naturelles, comme les animaux de la basse-cour, chèvres ou canards, et comme l'est le cheval du père. Mais les animaux liés à la Bête, participant for-

cément de son caractère magique, sont moins rassurants et moins ordinaires. Le cerf ou daim que l'on aperçoit, fugitivement lorsque la Bête est aux aguets et n'écoute plus la Belle, a causé, on s'en rend compte en lisant ses notes, bien du tracas au cinéaste – qui devait donc y tenir particulièrement. Et bien sûr, le cheval fée, qui n'est rien de moins qu'un des signes patents des pouvoirs magiques que possède la Bête (ou desquels il est possédé), joue un très grand rôle ; le « modèle » (au sens de Bresson) en était un cheval dressé, Aramis, qui savait reculer à la commande, se cabrer, toutes choses utiles au film – mais aussi, qui avait tendance à marcher comme à la parade, ce dont Cocteau se plaint.



Mais, à ces animaux réels (même *Le Magnifique* est bien là, en chair et en muscles) s'ajoutent et s'opposent tous les animaux irréels, seulement figurés ou évoqués, que le film multiplie : le singe et le perroquet que demandent les deux sœurs quand le Marchand espère récupérer ses biens ; la guenon qui apparaît à Félicie dans le miroir ; les proies de la Bête (et surtout, plus effrayantes, les proies invues) ; enfin, les figurations animales qui hantent le château – et pas seulement. L'allée de sculptures de chiens et de gibier (filmée à Raray) est spectaculaire, mais il y a aussi la ferrure en forme de cheval, de fauve ou de dragon près de laquelle, fugitivement, Belle s'arrête – en plan très rapproché – au moment où elle s'enfuit de chez son père ; les sculptures des accoudoirs de fauteuils : griffons chez la Belle, et ce lion qui, sous la main du père, est remarqué par celui-ci au moment même où il entend le rugissement de la Bête ; le lit de Belle a une figure de bélier, et c'est une sculpture de cheval ailé que Bérard proposa, *in extremis*, d'ajouter près du bassin où boit la Bête ; près de ce même bassin, à la fin, deux cygnes attaquent la Bête agonisante...

Comme beaucoup d'autres signes dans le film, l'animal, ainsi, balise entièrement le double registre, mythologique et réaliste : il est l'habitant des campagnes, il est la figure mythique. Chacun des personnages est, au moins une fois, associé à un animal : la splendide crinière d'Avenant est plus léonine que tout le pelage de la Bête ; au début, Belle est assimilée à un chien – moins qu'un chien à vrai dire : « Peu importe Belle, vous avez failli tuer Cabriole », dit explicitement sa sœur ; mais plus le film avance, et plus la jeune femme ressemble à la biche que chasse la Bête ; quant aux deux sœurs, évidemment elles sont des guenons... L'esprit animal, souterrainement, est toujours là.

Belles et Bêtes de mythologie et de cinéma

Ni Madame de Beaumont, ni *a fortiori* Cocteau, n'ont inventé la fiction de la belle et de la bête, de la beauté et de la grâce courtisées par la laideur, la maladresse, voire la balourdise – mais aussi la force et profondément, une grande réserve d'énergie et de noblesse. Cette fiction sans doute très « naturelle », qui participe de la masse de grands stéréotypes de notre civilisation,

est l'une des traductions de la conception, centrée sur le masculin, qui y domine. L'homme est fort, courageux, décidé, facilement violent ; la femme est gracieuse, fragile, coquette, prompte à séduire mais vite effrayée par les ardeurs de celui qu'elle séduit. Sur ces clichés, la mythologie grecque, et dans une moindre mesure romaine, riche en récits hauts en couleurs, a inventé cent histoires de jeunes beautés approchées ou violentées par des mâles puissants, héroïques ou burlesques (les faunes) – quand ils ne sont pas carrément divins. Après tout, le premier des hommes déguisés en monstres, en bêtes, ne fut-il pas Zeus, qui se fit taureau pour enlever et féconder Europe, cygne pour charmer (et féconder) Léda, et qui apparut à Sémélé dans une telle gloire solaire qu'elle en mourut ? (Et, dans une touchante inversion du schème, que penser d'Io, changée en génisse par Zeus, de Callisto, fille de Lycaon – le prince changé en loup – changée en ourse par Hera jalouse ?)

Le thème devint infiniment plus terrestre, plus prosaïque aussi, dans de nombreuses fictions dès le XVI^e siècle (dès l'émergence des premiers romans), où l'on voit des barbons courtoiser des tendrons – dans une économie généralement simpliste qui échange l'or et la situation sociale contre la jeunesse et la fertilité. Il faudra attendre le romantisme pour voir des hommes laids et bons, que ne protège nullement leur statut, voire qui sont des « marginaux », aimer de belles jeunes filles (selon le schéma Quasimodo-Esmeralda).

La Belle et la Bête mêle tous ces niveaux : la Bête y est à la fois un pauvre homme très vilain et très mélancolique, un grand seigneur qui laisse penser qu'il songe à acheter le corps – et peut-être la descendance – d'une pure jeune fille, et par moments, un être céleste, aux pouvoirs, aux colères et aux orages quasi jupitériens. Elle a une attendrissante stature gigantesque qui l'encombre, comme King Kong ; sa fascination pour les cerfs (qui est en fait, celle de Cocteau)⁴ lui donne peut-être certaine parenté obscure et déviée avec Actéon, le mortel trop curieux que Diane chasserresse – cruciale dans le film – avait dû changer en animal ; sa tristesse essentielle le rapproche de certaines lectures du Minotaure⁵...

4. Voir sur ce point F. Ramirez et Ch. Rolot, « Le larcin magique ».

5. Voir en particulier le « portrait » de cet être mythique par Borges : « La Demeure d'Asterion », dans le recueil *L'Aleph*.

Échos et héritages

Sorti en 1946, le film fut vu par Jean-Luc Godard à l'âge de seize ans, par Jacques Demy à l'âge de quinze ans. L'un comme l'autre devaient en être durablement marqués. Demy avoua sans détour sa filiation, en adaptant la pièce en un acte *Le Bel Indifférent* (1957) ; par la suite, l'univers de Cocteau ne cessa de hanter ses films ; dans *Peau d'Âne*, Jean Marais reprenait les aspects civilisés du personnage de la Bête et du Prince, à tel point que ce film peut presque se voir comme une suite, au royaume magique, de *La Belle et la Bête* (et la mort de la reine, au début, comme la mort de la Belle devenue épouse et mère) ; mais des scènes, des images hantent l'œuvre de Demy, depuis la glissade des deux amoureux qui avancent sans marcher dans *Les Parapluies de Cherbourg*, reprenant le trucage de la « tirette » de Cocteau, jusqu'aux ralentis magiques de *Peau d'Âne*... (Demy donna aussi un prolongement différent à son admiration pour Cocteau avec *Parking*, remake étrange d'*Orphée* – mais ceci est une autre histoire.)

Quant à Godard, il ne fut pas moins marqué, mais cela se traduisit différemment, et plus tardivement dans son œuvre (où les citations de toute façon depuis toujours prolifèrent). Un premier grand hommage au poète fut le choix, pour incarner l'Homme dans *Soigne ta droite*, de François Périer, l'ange Heurtebise d'*Orphée*. Mais, plus frontalement, il y eut aussi la reprise, dans les *Histoire(s) du cinéma*, de plans de *La Belle et la Bête* et

du *Testament d'Orphée* (la mort du poète transpercé par la javeline d'Athéna) ; de *la Belle*, Godard cite plusieurs fois l'exploration anxieuse, curiosité en alerte, du couloir aux rideaux – qu'il compare en les superposant aux couloirs de *La Chute de la Maison Usher* d'Epstein, mais aussi au couloir des Offices dans l'épisode florentin de *Païsa* de Rossellini.



Peau d'Âne, Jacques Demy, 1970.

Il est beaucoup d'autres héritiers de Cocteau, souvent des héritiers abusifs, qui n'ont retenu de lui que l'aspect le plus superficiel : imagerie homosexuelle chez Kenneth Anger, caricaturant *Le Sang d'un poète* ; effets fantastiques grossiers, dans des films de terreur où toute la subtilité des trucages de Cocteau a disparu. C'est hélas le propre des poètes que d'offrir généreusement leur travail à tous, même aux plagiaires sans inspiration.

Façons de voir



À travers la fenêtre d'une chaise à porteur



À travers un miroir



Derrière une statue



L'amour du trucage

« Le cinéma doit tricher avec l'espace et le temps. » Cette formule sans appel définit l'un des aspects essentiels du cinéma de poésie selon Cocteau : il doit recréer un monde possible, qui ne soit pas le monde réel mais en provienne directement. Cocteau, en effet, n'aimait pas les trucages de laboratoire, ceux qui font confiance à la chimie de la pellicule, et ne cultivait que les trucages photographiques, ceux que l'on réalise à la prise de vues. Ainsi affirmait-il son souhait de manipuler le monde de ses fictions, mais sans contrevenir cependant à un possible qui fût encore de ce monde.

On pourra relever sans peine (surtout si l'on s'aide de la lecture du journal de tournage, qui en mentionne bon nombre) la plupart de ces trucages dans le film. Filmages à l'envers (l'envol du Prince et de la Belle, à la fin ; l'apparition du collier dans la main de la Bête ; les candélabres dont la flamme apparaît à par-

tir de la fumée). Utilisation de fils et ficelles (la fameuse plateforme à « tirette » sur laquelle la Belle parcourt le couloir, mais aussi le fil invisible qui ouvre les portes de l'écurie devant Le Magnifique ou la porte de la chambre) ou de bâtonnets (pour faire bouger « toutes seules » les oreilles de la Bête). Ralents (le départ de Belle, son arrivée au château). Doublages, très nombreux, surtout pour les scènes à cheval, relativement techniques et dangereuses (en particulier, lorsqu'il fallut faire se cabrer Aramis, le cheval qui « joue » Le Magnifique). Divers trucs associés au miroir, et jouant sur la possibilité de remplacer la surface réfléchissante par du verre transparent (le reflet de Belle dans le parquet, au tout début, est visiblement obtenu en posant une vitre par-dessus les lattes). Trucages produits dans le raccord, comme la transformation du collier splendide de la Belle en immonde corde fumante lorsque Adélaïde tente de le mettre. La gamme est variée, mais toujours il s'agit d'une intervention au tournage. Le film ainsi crée un monde merveilleux – mais qui n'est pas totalement étranger au monde naturel.



Derrière un drap



Dans un miroir



Par une verrière

Un film cultivé

Loin de toute esthétique de la plate citation – qu’il a fuie comme antagoniste à sa conception « accidentelle » de la poésie –, le film de Cocteau est cependant réminiscent, en bien des moments, de formes et d’œuvres du passé. Les costumes imaginés par Bérard semblent bien souvent sortir de toiles des XVI^e ou XVII^e. Cocteau lui-même parle du costume « à la Le Nain » d’Avenant (p. 49), compare le décor de la maison du Marchand à la peinture hollandaise, Vermeer ou De Hoogh (p. 116), se réjouit que le décorateur lui ait « arrangé » les notables en *Leçon d’anatomie* (de Rembrandt – p. 162), etc.

Cette grande référence, très générale, est aisément vérifiable, surtout dans la partie « réaliste », chez le Marchand, parfois presque copiée sur des toiles célèbres (voir par exemple, juste après la dispute entre Avenant et Félicie, le cadre très « hollandais » où Belle, au fond d’une perspective d’intérieur, lève un bougeoir). Mais on pourra aussi retrouver au fil du récit des allusions, voulues ou innocentes, à de nombreuses fictions classiques. Molière, bien sûr, est constamment présent dans les scènes avec les deux sœurs (qui sont deux précieuses ridicules), dans une moindre mesure dans les scènes avec les deux garçons (lesquelles évoquent peut-être plutôt Goldoni, également cité par Cocteau). Mais, de façon plus occasionnelle, parfois fulgurante, bien d’autres œuvres font effraction dans le film : lorsque Belle découvre sa chambre pour la première fois, et va regarder par la fenêtre, n’est-elle pas une nouvelle Mélisande découvrant avec tristesse que le château de Golaud est une sorte de prison ? et lorsque la Bête lape l’eau et joyeusement s’ébroue, n’est-on pas en droit de penser à Siegfried, dans le film de Fritz Lang, se trempant gaiement dans le sang du dragon ?

Ces associations bien sûr sont en grande partie subjectives, et d’ailleurs inarrêtables : il y en a presque autant qu’on veut. D’abord, parce que ce film est l’œuvre d’un homme dont la culture est parfaitement « digérée », et qui n’a même pas à la signifier mais peut la laisser agir quasi d’elle-même. Mais aussi, parce que tel est désormais – depuis les *Histoire(s) du cinéma* de



Godard – notre rapport au cinéma classique : il est un fonds de culture, il fait circuler les images, les thèmes, les émotions : il fait, tout simplement, revivre *notre* culture, quand bien même nous ne la connaissons pas, ou mal.

Un mot sur la musique

Quoique non musicien lui-même, Cocteau avait été, dans les années vingt, au cœur du mouvement musical le plus marquant en France : le « groupe des Six » – groupe assez lâche à vrai dire, unifié surtout par son goût des spectacles populaires, de la variété, du café-concert, du music-hall, du cirque et de l'exotisme : bref, de tout ce qui pouvait renouveler, sans transformation radicale, la musique « sérieuse », en lui offrant de nouvelles sources d'inspiration (rythmes, thèmes, tonalités). De ce groupe, soudé un temps par la revue *Le Coq et l'Arlequin* (titre repris à un ouvrage poétique de Cocteau paru en 1918), Georges Auric n'est pas le plus connu (sa célébrité le cède à celle d'Arthur Honegger, Darius Milhaud ou Francis Poulenc). Il était cependant le plus proche, au plan personnel, de Cocteau, pour qui il avait composé déjà la musique du *Sang d'un poète* et celle de *L'Éternel Retour*, et avec qui il devait encore composer pour *L'Aigle à deux têtes*, *Les Parents terribles*, *Orphée*, *Ruy Blas* – soit pratiquement toute la production cinématographique de Cocteau dans les années quarante, et son tout premier chef-d'œuvre de 1930.

Le recours à Auric est donc facile à comprendre : il s'agit de s'assurer un complice de plus, à qui l'on n'aura pas besoin d'expliquer longtemps ce qu'il faut faire, ce que l'on souhaite. En même temps, la musique de *La Belle et la Bête* ne relève guère de l'esthétique « music-hall » ; au contraire, elle est souple, fluide ; les chœurs à bouche fermée – qui sont censés probablement être la « voix » du château – évoquent, souvent, le *Daphnis et Chloé* de Ravel. Quant à Roger Désormières, le chef d'orchestre, il avait été lui aussi, d'abord, compositeur, lié au groupe des Six et influencé comme eux par les nouveautés de 1913-1917 (les Ballets russes, *Le Sacre du printemps* et *Noces*) ; mais en 1945, il est devenu l'un des interprètes les plus inspirés du répertoire de la musique, surtout de la musique française ; son enregistrement de *Pelléas et Mélisande*, réalisé pendant la guerre, a suscité et continue de susciter l'admiration, pour sa précision et sa limpidité. Il n'est nullement déplacé dans l'entreprise de Cocteau, avec lequel il partage le goût de la clarté, la conviction que le poétique n'est pas le flou. J.A.

Petite bibliographie

Sur le film lui-même

- Jean Cocteau, « *La Belle et la Bête* ». *Journal d'un film*, Éd. J. B. Janin, 1946. Réédition, Éditions du Rocher/Jean-Paul Bertrand, 1958, 1989.
- *La Belle et la Bête*, album de photographies du film. Préface de Georges Auric. Éd. Balland, 1975.
- Francis Ramirez et Christian Rolot, « Le larcin magique », *Cinémaèque*, n° 11, printemps 1997, pp. 73-83.
- Découpage plan à plan du film publié dans *L'Avant-Scène Cinéma*, n° 138-139, juillet-sept. 1973. Repris dans l'album illustré *La Belle et la Bête* avec le conte original de Madame Leprince de Beaumont. *La Belle et la Bête*, éditions Ipomée, Moulins, 1988.

Écrits du cinéaste sur son art

- *Du cinématographe*, textes réunis et présentés par A. Bernard et C. Gateur, Pierre Belfond, 1973.
- *Entretiens sur le cinématographe*, Éd. André Bonne, 1951. Réédition, collection « Ramsay Poche Cinéma », 1986.
- *La Difficulté d'être*, Monaco, Éd. du Rocher, 1947. Réédition, collection « 10/18 ».
- *Jean Marais*, Calmann-Lévy, 1951.
- *Mes monstres sacrés*, Encre, 1979.
- *Lettres à Jean Marais*, Albin Michel, 1987.
- Voir aussi le numéro 3 des *Cahiers Jean Cocteau*, Gallimard, 1972, consacré à « Jean Cocteau et le cinéma ».

Textes sur Cocteau

- René Gilson, *Jean Cocteau cinéaste*, Lherminier-Éditions des Quatre-Vents, 1988.

Le conte de Madame Leprince de Beaumont

- (diverses éditions du conte, par exemple dans le *Journal*, cf. *supra*).
- Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Laffont, coll. « Pluriel », Paris, 1976.

Les enfants de cinéma



Créée par la volonté d'un groupe de professionnels du cinéma et de l'éducation, l'association *Les enfants de cinéma* naît au printemps 1994. Elle est porteuse du projet d'éducation artistique au cinéma destiné au jeune public scolaire et à ses enseignants, *École*

et cinéma, aujourd'hui premier dispositif d'éducation artistique de France.

Très vite le projet est adopté et financé par le ministère de la Culture (CNC) et le ministère de l'Éducation nationale (Dgesco & CANOPÉ), qui confient son développement, sa mise en œuvre, son suivi et son évaluation à l'association. Celle-ci est aussi chargée d'une mission permanente de réflexion et de recherche sur le cinéma et le jeune public, ainsi que d'un programme d'édition pédagogique à destination des élèves et des enseignants (*Cahiers de notes sur...*, cartes postales).

L'association nationale coordonne l'ensemble du dispositif *École et cinéma*, elle est aussi une structure ressource dans les domaines de la pédagogie et du cinéma.

Elle développe un site internet, sur lequel le lecteur du présent ouvrage pourra notamment retrouver un dossier numérique sur chaque film avec : l'extrait du film correspondant à l'analyse de séquence, le point de vue illustré, une bibliographie enrichie, des photogrammes et l'affiche en téléchargement. Un blog national de mutualisation d'expériences autour d'*École et cinéma* est également mis en œuvre par *Les enfants de cinéma*.

Il est possible de soutenir *Les enfants de cinéma* et d'adhérer à l'association.

La liste des titres déjà parus dans la collection des *Cahiers de notes sur...* peut être consultée sur le site internet de l'association.

Pour toute information complémentaire :

Les enfants de cinéma

36 rue Godefroy Cavaignac, 75011 Paris

Tel. 01 40 29 09 99 – info@enfants-de-cinema.com

Site internet : www.enfants-de-cinema.com

Blog national : <http://ecoleetcinemanational.com>

Cahier de notes sur...

Édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma*, par l'association *Les enfants de cinéma*.

Rédaction en chef : Catherine Schapira.

Mise en page : Ghislaine Garcin.

Photogrammes : Sylvie Pliskin.

Impression : Raymond Vervinck.

Directeur de la publication : Eugène Andréanszky.

Ce *Cahier de notes sur... La Belle et la Bête*, de Jean Cocteau, a été édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma*, initié par le Centre national du cinéma et de l'image animée, ministère de la Culture et de la Communication, et la Direction générale de l'Enseignement scolaire, le CANOPÉ, ministère de l'Éducation nationale.

Nous remercions Mme Paulvé, Titra Films, ainsi que Laure Gaudenzi et Michel Marie, la Cinémathèque universitaire.

© *Les enfants de cinéma*.

Les textes et les documents publiés dans ce *Cahier de notes sur...* ne peuvent être reproduits sans l'autorisation de l'éditeur. Le code de la propriété intellectuelle interdit expressément la photocopie à usage collectif sans autorisation des ayants droit.

ISBN / ISSN 1631-5847 / *Les enfants de cinéma*
36, rue Godefroy Cavaignac - 75011 Paris.