SCÉNARIOS DE LECTURE :

De la Bête à la Belle et du conte au film

par Jean Perrot

Deux livres récents et importants ont paru aux Etats-Unis : *The Children's Books of Randall Jarrell* de Jérôme Griswold et *Beauty and the Beast, visions and revisions of an old tale* de Betsy Hearne. Jean Perrot les a lus pour nous, en questionnant les nouvelles orientations de la culture enfantine (du conte au film) ainsi que les différentes méthodes d'analyse critique.

L'ouïe et la vue : l'Un et la foule

Par quel processus glisse-t-on de *La Belle et la Bête* (1740) de Madame Gabrielle Susanne Barbot de Gallon de Villeneuve au film de Jean Cocteau qui a porté ce conte classique à l'écran en 1946, à une époque où les destructions de la guerre rendaient suspectes les visions somptueuses de la féerie ? De même, le noyau central de *Cendrillon* se trouve-t-il préservé dans le film de Walt Disney offert maintenant à la consommation des enfants? Par quelle logique enfin, Maurice Sendak a-t-il été conduit à produire le dessin animé *Really Rosie Starring the Nutshell kids* (1975) ? Cette œuvre qui rassemble les héros favoris de l'illustrateur a été réalisée au moment où Sendak travaillait à *Fly by Night* (1976) (*Vol de nuit*) de Randal Jarrell dont il avait illustré *The Bat-Poet* (1963), *The animal family* (1965) (*Des animaux pour toute famille*, trad. Ecole des loisirs, 1988). On sait que le thème du « vol dans le rêve » de Mickey dans *Cuisine de nuit* (1971) doit beaucoup aux rêveries du poète, adaptateur des *Contes* de Grimm (également illustrés par Sendak), mais plus encore aux aventures de Mickey Mouse, héros de Walt Disney né en 1928 comme Sendak qui se considère comme son double : le conte serait-il irrésistiblement attiré vers le film aujourd'hui ? Et la rencontre du conte, du film et des poètes permettrait-elle de définir des orientations inédites en matière de culture enfantine ? Et même d'évaluer celle-ci dans son rapport à la culture de masse ? Ces questions, en réalité, recoupent celles que soulève le statut de la lecture contemporaine. Car il est vrai que le passage d'une dominance de l'oralité privée à celle des spectacles audiovisuels adressés aux individus qui vivent dans l'isolement des grandes villes ou devant leur poste de télévi-

La Belle et la Bête, de Jean Cocteau

sion, a modifié notre rapport au texte. Il s'agit, en fait, d'une mutation radicale qui s'étend sur peu de siècles et qui a transformé les échanges inaugurés par les « dialogues » et les «conversations » des pédagogues du XVIII[e] siècle (la version la plus influente de *La Belle et la Bête* de Madame Le Prince de Beaumont est enfouie dans *Le Magasin des enfans, ou dialogues entre une sage gouvernante et plusieurs de ses élèves de la première distinction* de 1756) en une relation moins didactique décrite par David Riesman dans *La foule solitaire* (trad. française , Arthaud, 1964). On sait que pour ce sociologue qui a repéré le phénomène dans les grandes villes américaines, la communication se fait maintenant de manière « horizontale » pour les enfants de la télévision : c'est-à-dire que les messages ludiques qui dictent la conduite des acteurs sociaux proviennent plus de la publicité et de leurs pairs que de leurs parents ou de leurs maîtres. Cet état de fait a des incidences directes sur les procédures de lecture : notre réception de la voix du narrateur - au plus près du corps et de la « bête »- se voit ainsi intégrée à un système complexe fondé sur les appâts et les atours de la Belle Image et sur les retentissements que celle-ci a sur le groupe.

Une telle diffusion de la culture qui a remplacé le conte de nourrice raconté à l'enfant dans l'intimité, n'est pas sans effet, non plus, sur les réactions des critiques et c'est donc à l'examen de cette liaison de la culture populaire et de la culture savante que nous allons procéder à présent. La démarche nous permettra d'ébaucher une brève synthèse portant sur ce que l'on pourrait appeler des « scénarios de lecture » et sur les choix qui caractérisent l'attitude des critiques mêmes : pour résumer sommairement l'évolution qui se dessine, nous dirons que l'on est en train de passer d'une approche personnelle de l'objet culturel à une saisie groupale de plus en plus marquée, perceptible dans les méthodes d'analyse proposées par certains spécialistes mêmes. Sur une telle mutation sociologique, il n'est pas inutile de porter un œil critique.

Réception et collaboration : le moi-peau et l'adhésion critique

Nous commencerons par l'analyse d'un ouvrage récent de Jérôme Griswold *The Children's Books of Randall Jarrell* (1988, The University of Georgia Press) important pour tous ceux qui s'intéressent à l'œuvre de Maurice Sendak, à celle de Randall Jarrell, bien sûr, mais surtout à la logique affective personnelle présidant à la réception et à l'interprétation d'une œuvre.

D'emblée, en effet, Jérôme Griswold, en critique conscient des motifs qui l'attachent à l'objet de son investigation, déclare que la lecture de Jarrell s'est offerte à lui dans un moment de crise et que cette lecture l'a rétabli (« It made me well and the love of reading returned », p. XVI). Justification peu surprenante de la part d'un adulte pour qui non seulement un récit particulier, mais encore l'ensemble de l'œuvre de Jarrell a une fonction thérapeutique : celle-ci permet le dépassement des angoisses archaïques de séparation et d'isolement à travers une intégration affective du sujet dans une structure harmonieuse (la famille idéale doublant la famille réelle). Une telle dynamique caractérise d'abord *The Gingerbread Rabbit* (1964), *Le lapin de pain d'épices* (Nathan, Arc-en poche, 1979) illustré par Garth Williams, auteur, aussi, de *Une noce chez les lapins* (1958, Flammarion, 1985). Ce conte, en effet, est dominé par un imaginaire de l'oralité et de la maternité ambiguë : la mère de famille qui fabrique le lapin de pâte est à la fois protectrice et menaçante et incarne la dualité de l'Autre et ses désirs de cannibale. Elle est associée au renard qui cherche à dévorer le héros finalement sauvé par une famille d'adoption, les lapins véritables qui assument

la fonction des parents merveilleux dans « le roman familial du névrosé » de Freud que Jérôme Griswold cite à cette occasion.

Le lapin de pain d'épices, ill. G. Williams, Nathan

Ici le critique nous offre le meilleur de son analyse en montrant que *Le lapin de pain d'épices* est une transformation d'un conte de Grimm (celui même qui a donné *Roule Galette* publié par l'Atelier du Père Castor) et entre en relation structurelle avec le récit de Béatrix Potter, *The Tale of Peter Rabbit*, (*Le conte de Pierre Lapin*, trad. Galli-mard) dans lequel aussi un lapin doit fuir pour sauver sa peau. L'œuvre, surtout, est ancrée dans un fantasme personnel de Randall Jarrell que ce poète bien connu aux Etats Unis a exprimé dans un poème *The Lost World*. Dans ce texte, Jarrell se réfère explicitement à un souvenir de son enfance : dans une scène mémorable, sa grand-mère, personne d'une grande bonté, a tordu le cou à une volaille destinée à être consommée au déjeuner. Soulignant l'opposition entre la poésie destinée aux adultes et le texte pour enfants, Griswold montre que cet acte redoutable qui mettait en danger le lapin familier, double fantasmatique et objet transitionnel de l'enfant, réalisait pour Jarrell une menace archaïque concernant sa personnalité même et, indirectement, celle de son lecteur et critique. Nous pourrions dire avec Didier Anzieu que l'agression portait alors symboliquement sur un « moi-peau » fantasmatique réalisé dans le signifiant du conte à travers la métaphore du lapin, équivalent livresque de la peluche, ce jouet préféré dans les jeux de faire-semblant du premier âge.

C'est ce danger qui est exorcisé dans le récit pour enfants dont le succès (l'œuvre a été tirée à plus de 200 000 exemplaires aux USA) s'explique peut-être par le soulagement que son scénario procure au dénouement. On s'étonnera alors que Jérôme Griswold reproche à Randall Jarrell de manquer de cohérence dans la logique merveilleuse de son conte et de ne pas « donner le pouvoir de parler à tous les objets du récit » (p. 42), aux arbres, au terrier, comme à son lapin, ou encore de faire manger à ce dernier de vrais carottes en contradiction avec sa nature de lapin de pain d'épices ! C'est oublier ici le principe d'une écriture malicieuse qui joue sur les contrastes et sur les règles qu'elle s'est donnée. Mais Jérôme Griswold, pour soutenir son argumentation, s'appuie alors très significativement sur les réactions d'une de ses étudiantes qui a refusé d'entrer dans cette histoire sous le prétexte qu'elle était « irréelle» et que ce défaut (« shortcoming », p. 43-44), empêchait toute adhésion à l'univers de l'écrivain.

Nous trouvons là un premier exemple de cette lecture à deux qui, sous l'influence des travaux d'inspiration pédagogique, est en train de se multiplier aujourd'hui : le critique dans ce cas évoque les réactions d'un lecteur « naïf » pour « éclairer » (ou, peut-être, en réalité, pour confirmer, par le recours à une aide dont les tenants et les aboutissants restent confus), ses propres adhésions ou refus affectifs. Dominé par la conception des fonctions thérapeutiques du conte, Griswold manifeste à la fois une perspicacité très fine dans la découverte des contradictions de l'œuvre et une imprécision égale en ce qui concerne les propositions de ses transformations. Ainsi la dynamique du *Lapin de pain d'épices* est-elle reformulée à

propos des *Animaux pour toute famille* où Jérôme Griswold, à partir d'autres motifs de contes d'Andersen et de Grimm, remarque la dominance masculine de cette œuvre et la « nécessité de la rupture avec la mère biologique comme préalable à l'intégration d'une nouvelle famille »(p. 121) : l'enfant trouvé par les animaux et par le chasseur dans ce récit de Randall Jarrell est parfaitement accepté par un nouveau groupe social (le chasseur et la sirène), au terme d'une séparation qui l'éloigne des représentants animaux de son moi primaire ; il conquiert une certaine autonomie au spectacle du lynx qui s'éloigne devant un immense paysage marin. Tout en admettant que la vision du cadavre de la mère de l'enfant explicitement décrit au début du conte, permet de soutenir la thèse de Griswold qui mentionne cet élément comme une des preuves de la rupture nécessaire perçue par son étudiante, nous soulignerons aussi le recours aux archétypes - et notamment à celui de l'immensité de la mer - qui affirme simultanément la permanence de la mère symbolique dans la constellation affective du héros et donc du lecteur qui s'identifie à celui-ci.

On reconnaît au passage les obsessions que Griswold repère aussi dans les récits de Kipling concernant Mowgli pour qui la nature assume le même double rôle ambigu d'une force maternelle archétypale. Ce sont celles que Maurice Sendak manifeste concrètement dans ses illustrations des livres de Jarrell marquées par le dualisme d'une végétation luxuriante ou, au contraire, caractérisées par des troncs squelettiques évoquant la mort que l'on retrouvera dans *Chère Mili* : il y a là l'expression d'une relation à la fois fusionnelle avec sa mère et d'une peur de la femme, l'aveu d'un désir et la peur de la séparation, obsessions qui entreront dans la dynamique de l'œuvre propre de l'illustrateur. De même, les amateurs de *Really Rosie Starring the Nutshell Kids* auront-ils perçu tout ce que le film de Maurice Sendak doit, non seulement à ses oeuvres passées, mais aussi à l'imaginaire de Jarrell (fantasmes de vol, oralité envahissante, rapport aux forces obscures de l'inconscient, etc.). Ainsi l'illustrateur, l'étudiante et le critique sont maintenant confondus dans une nébuleuse qui n'est plus structurée selon la relation parents/enfants, maître/élève, producteur du texte/lecteur, relation de dépendance des « sociétés intro-déterminées », selon la formule de David Riesman, mais, au contraire, selon la relation horizontale et la nouvelle communication des pairs dans « la société extra-déterminée » : la « magie » des contes est toujours opérationnelle, mais sa saisie réside dans l'animation partagée des fantasmes - l'enveloppe d'une « peau » commune ? - qui la fondent. Elle s'exprime à travers l'hallucination d'une communion affective qui fait un peu perdre de vue le texte dit « initial » : l'intérêt de « la scène originelle » s'efface devant celui de ses multiples interprétations.

La mise à distance de l'analyse formelle

Cette attitude critique n'est pas partagée par Betsy Hearne qui, dans son étude *Beauty and the Beast, visions and revisions of an old tale* (The University of Chicago Press, 1989), s'intéresse à *La Belle et la Bête*, un conte reposant, non plus sur la peur de la femme caractéristique des récits de Jarrell et de Sendak, mais sur le fantasme symétrique du « fiancé animal » et du mari bestial. Dans une approche structuraliste inspirée par Claude Lévi-Strauss, le critique ici refuse de considérer les motivations subjectives et les justifications affectives pour examiner le déploiement historique d'un conte folklorique particulier, *La Belle et la Bête*, de 1740 à 1985 : « the tale tells its own story »(p. 7). Betsy Hearne précise que chaque version du conte assume un sens par-

ticulier : elle s'insurge ainsi contre le jugement de Jane Yolen qui reprochait au *Cendrillon* de Walt Disney de perdre le sens originel du conte pour n'en offrir que la version édulcorée. Pour elle, il n'y a pas « dégradation », mais transformation des contes.

Son approche est ainsi instructive à plus d'un titre. D'abord, Betsy Hearne dresse le tableau précis d'une évolution : nous apprenons que le conte de *La Belle et la Bête* qui renvoie au conte antique de Psyché, bien que raconté par Madame Gabrielle de Villeneuve en 1740, doit son succès à la version de Madame Le Prince de Beaumont de 1756, version qui servit de modèle classique pour une pièce de Madame de Genlis en 1785 et à un opéra de Marmontel et de Grétry. Sur les raisons de cette réussite, Betsy Hearne nous donne quelques indications : elle invoque d'abord le fait que La Belle correspond à un archétype de la vertu féminine de l'époque et, aussi, peut-être d'une manière plus décisive à notre avis, elle souligne le recours de Madame Le Prince de Beaumont à un imaginaire qui faisait défaut à l'œuvre de son prédécesseur.

Elle observe ainsi que, tandis que les versions majeures du XVIII[e] siècle sont dues à des femmes, celles du XIX[e], en revanche, proviennent presque toutes de la main d'un homme (Walter Crane 1875, Andrew Lang 1889, Sir Arthur Quiller-Couch/Dulac 1910) : les transformations sont à mettre sur le compte des développements techniques et sociologiques de l'édition industrielle et des transformations du public. Mais Betsy Hearne, bibliothécaire et conteuse de formation, s'intéresse avant tout aux séductions et à la force d'une histoire (« The strong story is greater than any of its tellings », p. 6), c'est-à-dire à la manière dont celle-ci résiste

in : *Beauty and the Beast*, Betsy Hearne, the University of Chicago Press.

au traitement des différents médias, « from chapbook to television production ». Elle témoigne d'une remarquable érudition : on appréciera tout particulièrement la reproduction en facsimilé d'une édition du XVIIIe siècle montrant l'intégration du conte dans le dialogue qui rassemble Lady Sensible (Madame Sensée), ses filles et leur gouvernante, Mrs Affable. Celle-ci offre de raconter l'histoire pour récompenser les enfants de leur sagesse ! On notera encore au passage un détail amusant : l'édition la plus remarquée et considérée comme faisant autorité, celle d'Andrew Lang de 1889, est, en fait, une adaptation confiée aux amies de sa femme par l'éminent folkloriste.

Le miroir du film de Jean Cocteau

Mais c'est dans la perspective de l'investigation historique d'un système sémiotique précis que Betsy Hearne examine le film de Jean Cocteau, *La Belle et la Bête* de 1946. La méthode structuraliste éloignée des préoccupations subjectives qui prévalaient dans l'attitude critique de Jérôme Griswold donne alors sa pleine mesure et permet de dégager les transformations apportées à l'histoire par le poète surréaliste : chaque version du conte est, en effet, découpée en séquences par Betsy Hearne selon la technique d'analyse des contes populaires de Paul Delarue. La comparaison des versions et leur mise en relation avec le contexte socio-culturel révèle les innovations et les suppressions spécifiques de chacune, vérifiées pour Cocteau à la lumière précise du scénario et du journal de tournage du film. Signalons que l'on trouvera une récente édition de ce texte magnifiquement illustrée par Alain Gauthier pour les éditions Ipomée en 1988 et dont l'imagination baroque tient pleinement compte de la réactualisation du conte effectuée en 1946. Il semble, en effet, que le film de Cocteau accentue l'abondance baroque des objets et des signes qui balisent le triomphe progressif de l'amour dans le conte du XVIIIe siècle : les draps flottant au vent, la clef, le gant, les collier de perles, la larme transformée en diamant sont autant d'éléments de l'univers féerique censé éclairer les marques concrètes de la passion sous l'intense vision intérieure du poète. Comme Betsy Hearne le précise : « Dans la tradition du fantastique de E.T.A. Hoffmann à Jorge Luis Borges, Cocteau est obsédé par les différents niveaux de la réalité, par le labyrinthe, les miroirs, les rêves, les images surréalistes... » (p. 80. Notre traduction). Esthétique typiquement baroque, dirons-nous. De même, « la lumière et l'obscurité, les surfaces et la profondeur font jouer leurs effets », pour suggérer l'impression d'une poésie raffinée. Recherchant une extrême pureté de style qu'Alain Gauthier est bien parvenu à rendre lui aussi, Cocteau s'insurge contre les mécaniques faciles de la féerie, les dentelles et les fanfreluches dénotant une attitude sentimentale : le journal du tournage montre qu'en artiste exigeant, il est même allé jusqu'à complimenter son cameraman pour avoir retrouvé, à travers le dépouillement d'un réalisme paroxystique « la réalité de l'enfance : la féerie sans les fées, la féerie dans la cuisine ».

Vermeer (autre peintre baroque!) et l'art décoratif de Perrault se conjuguent alors pour soutenir l'interprétation d'un conte qui, explicitement, « correspondait à la mythologie » du metteur en scène et qui fait du film « le miroir réfléchissant la chair et le sang des rêves » du poète. Cette insistance ou conscience du moi narcissique est le fantasme qui sans doute a rapproché la conteuse classique du poète moderne et provoqué l'ancrage affectif du film. On le perçoit à la multiplication des miroirs, à la convergence des mots d'esprit et des jeux de reflets : ainsi, lorsque la Belle arrive au château de la Bête, le miroir s'adresse à elle en ces termes : « Je suis votre miroir, la Belle.

Réfléchissez pour moi, je réfléchirai pour vous »(Ipomée, p. 59). Ces effets de miroirs un peu faciles s'associent à ceux de l'eau dans la scène de la source conclue par un trait éminemment baroque : « Des cygnes avec des couronnes passent et brouillent le reflet » (p. 68). D'une manière plus malicieuse aussi, l'une des méchantes soeurs de la Belle, lorsqu'elle se regarde dans le miroir aperçoit un singe.

Cette rhétorique n'est que le signe apparent de l'interrogation qui, dans le film, court en permanence sur les rapports de l'identité et des apparences trompeuses; le personnage masculin passe ici au premier plan. Ainsi le Prince s'exclame-t-il au dénouement : « La Bête n'est plus. C'était moi ; »(p. 128), mais il souligne aussi sa ressemblance « déplaisante » avec l'ami du frère de la Belle, Avenant. C'est que Cocteau, pour renforcer les effets de dédoublement et de gémellité dans l'hallucination baroque - que l'on retrouve aussi bien chez Shakespeare que chez Perrault - a créé un personnage qui n'existait pas dans le conte traditionnel : le séducteur Avenant désire aussi la Belle et incarne les passions brutales de l'homme du monde. C'est lui la véritable Bête embusquée sous le masque imposé par la société de cour qui a censuré les manifestations primaires de l'animal et a symboliquement contraint ce dernier à l'exil et à l'éloignement. Aussi le thème des doubles antithétiques et de l'inversion des dominances (qui passionne aussi Michel Tournier) se voit-il, d'une manière surprenante, élargi dans le film en une triade paradoxale, lorsque l'on s'aperçoit que les trois personnages, le Prince, la Bête et Avenant sont, en réalité, joués par le même acteur, Jean Marais. Les sensations frustes du « moi-peau » qui dominaient dans les contes de Randall Jarrell laissent ici la place à l'hallucination permanente que procurent les diverses images du personnage : le miroir de ce montage ingénieux renforce l'instabilité de l'être au profit des séductions de son apparence illusoire.

On voit tout le profit critique que Betsy Hearne aurait pu tirer d'une mise en relation de cette structure narrative avec les particularités affectives que Jean Cocteau entretenait à l'égard de Jean Marais dans un rapport qui n'est pas sans évoquer la passion rhétorique de Michel Tournier... Mais, discrètement, le critique ici n'insiste pas et analyse plutôt les décors et les effets de lumière qui jouent à la surface du film et qui, à son avis, éclairent mieux « une vieille histoire » que les films en technicolor ne pourraient le faire. Elle suggère aussi que le film a quitté la culture de masse pour passer dans le domaine des ciné-clubs qui, précisons-le, sont fréquentés maintenant par les spécialistes de cinéma et par une certaine catégorie informée d'enfants, d'adolescents, lycéens ou étudiants.

Nous voici parvenus aux antipodes de l'attitude introspective qui présidait aux recherches de Jérôme Griswold. Les simplifications et les distinctions d'un regard technique qui préfère l'organisation des motifs culturels et d'une structure précise ont, dans cette nouvelle perspective, supplanté les liaisons de l'identification affective.

Le film esthétisant de Jean Cocteau, les dessins animés populaires de Walt Disney et celui de Maurice Sendak projeté pour la première fois au Festival du Livre de Montreuil où le public français a pu voir jouer la mythologie personnelle de l'artiste, s'imposent ainsi comme autant de récits qui mettent en relation plusieurs systèmes culturels et autant d'attitudes critiques : la culture pour la jeunesse, on le voit, est au croisement de différentes instances de légitimation qu'il paraît artificiel d'isoler ou de simplifier, car elles font partie d'un réseau complexe de rapports de forces sociales. ■