

Diplôme national de Master

Domaine – Sciences Humaines et Sociales
Mention – Histoire, Histoire de l'Art et Archéologie
Spécialité – Cultures de l'Écrit et de l'Image

**L'adaptation d'un conte de fées littéraire au cinéma:
l'exemple de La Belle et la Bête de Walt Disney.**

Laurie Durrenmath

Sous la direction de Évelyne Cohen
Professeur d'Histoire et Anthropologie culturelles (XX^e siècle) à l'Ensib.
Directrice de la Recherche.

Remerciements.

Je tiens à remercier, avant tout, ma directrice de mémoire, Madame Cohen, pour les conseils éclairés qu'elle a pu me donner et l'intérêt qu'elle a porté sur ce mémoire tout au long de cette année.

Je tiens également à remercier toutes les personnes qui ont eu la gentillesse de m'accueillir dans les diverses bibliothèques et qui m'ont aidé dans mes recherches.

Je témoigne toute ma gratitude aux personnes qui ont bien voulu me relire, à celles qui ont essayé et également à celles qui se sont proposées mais qui n'ont pas eu le temps de le faire.

Je tiens à remercier mes collègues de travail pour le soutien moral qu'elles m'ont apporté tout au long de l'année. Vous avez toujours cru en moi et je vous en remercie.

J'adresse un remerciement tout particulier à Noémie, qui se reconnaîtra, pour le soutien sans faille qu'elle m'a témoigné dans l'élaboration de ce mémoire et pour tout le temps qu'elle a pu m'accorder pour me rassurer et m'encourager.

Je veux remercier également ma petite soeur qui a bien voulu me servir de bibliothèque intérimaire. La prochaine fois, je choisirais des petits livres, promis.

Enfin, merci à Howard Ashman, grâce à qui, je peux choyer deux de mes films Walt Disney préférés.

Sommaire

INTRODUCTION.....	5
PARTIE I: DE LA LITTÉRATURE AU CINÉMA: NAISSANCE ET VIE D'UNE OEUVRE CULTURELLE INDÉMODABLE.....	8
A. Le conte originel.....	8
1. Conte, mythe, fable, légende...Quelle différence?.....	8
2. « Il était une fois »...Retour aux origines.....	9
3. Une pérennité intemporelle.....	11
B. Nouvelle forme d'art.....	20
1. Naissance du cinéma.....	20
2. Le cinéma d'animation, un genre parmi les autres.....	23
3. Walt Disney: génie créatif ou simple novateur?.....	26
4. Un art difficile à maîtriser.....	29
C. Trois œuvres majeures dans leurs catégories.....	33
1. Film en prises de vues réelles: poésie d'après-guerre.....	33
2. Série télévisée: modernité urbaine.....	37
3. Film d'animation: féerie en couleurs.....	40
PARTIE II: GENÈSE D'UN NOUVEAU « CHEF-D'OEUVRE » MARQUANT LA RENAISSANCE DES STUDIOS DISNEY.....	44
A. Un projet difficile et ambitieux.....	44
1. Faux départ.....	44
2. Contexte de crise aux studios Disney.....	46
3. Un film plus adulte?.....	49
4. Une animation « vivante ».....	52
B. Une œuvre de tous les risques.....	54
1. CAPS: nouveauté technologique.....	54
2. Comédie musicale: un pari risqué.....	57
3. Présentation de la « copie de travail »: une première mondiale.....	59
C. Un succès immédiat mais pas unanime.....	61
1. Réception du public et des critiques journalistiques.....	61
2. Récompenses officielles.....	64
3. Une nourriture indigeste pour certains.....	66
PARTIE III: LE CONTE VERSION DISNEY: ENTRE « FIDÉLITÉ » ET « TRAHISON ».....	68
A. Un seul mot d'ordre: simplicité.....	68
1. Réécriture de l'histoire.....	68
2. Principales digressions.....	70
3. Le divertissement comme « clé » du succès.....	71
B. Traitement particulier des éléments fondateurs.....	75
1. Thème et personnages principaux.....	75
2. Temps et espace.....	79
3. Les marqueurs du conte.....	82
C. Nouvelle tradition musicale.....	84
1. Influence de Broadway.....	84
2. La musique au service de l'animation.....	85
3. Les chansons: simple valeur ajoutée?.....	87

PARTIE IV: VIE ET COMMERCIALISATION DE L'OEUVRE APRÈS SA DIFFUSION CINÉMATOGRAPHIQUE.....	88
A. Prolongement du conte.....	88
1. La Belle et la Bête 2: le Noël enchanté.....	88
2. Le Monde Magique de la Belle et la Bête.....	90
3. Belle's Tales of Friendship.....	91
B. Vers une nouvelle oeuvre?.....	92
1. « Humain à nouveau ».....	92
2. Deux nouveaux tirages vidéo: évolution des supports.....	93
3. redoublage partiel.....	94
C. Et demain?.....	95
1. L'avènement de la 3-D.....	95
2. Un conte toujours productif.....	96
 CONCLUSION.....	 98
 SOURCES.....	 99
 BIBLIOGRAPHIE.....	 101
 TABLE DES ANNEXES.....	 106

Introduction

« Il était une fois », ces quatre mots composent une formule magique qui nous promet – à nous petits et grands – d'entrer dans un monde merveilleux, peuplé de créatures enchantées, où nous pourrions vivre de fabuleuses aventures. Cette formule semble indissociable du genre auquel elle se rapporte: le conte. Il en existe de toutes sortes: fantastique, populaire, philosophique, satirique... Mais le genre le plus prisé reste encore à l'heure actuelle le conte de fées. Il est incontournable et ce même pour les personnes réfractaires au genre. Qui n'a jamais entendu parler de *Cendrillon*, de *La Belle au Bois Dormant* ou bien encore de *Blanche-Neige*? Quel enfant n'a jamais réclamé qu'on lui lise une histoire avant d'aller dormir? Depuis des siècles, le conte a façonné l'imaginaire des enfants. Se pose alors un paradoxe: à la lecture des contes édités du XVII^e au XIX^e siècle, on ne peut être que frappé par la violence et l'érotisme qu'ils contiennent, thèmes bien peu appropriés pour des enfants.¹

Raymonde Robert affirme dans l'introduction de son livre *Le conte de fées littéraire en France* que « jusqu'à la fin XVII^e siècle, les contes merveilleux – folkloriques ou littéraires – sont affaires d'adultes »² et qu'on feint de les croire réservés aux enfants. C'est à cette époque qu'un véritable engouement se forme autour de ce genre littéraire particulier. Charles Perrault et Mme d'Aulnoy furent les premiers « conteurs » littéraires. Le conte devint une mode très prisée dans les cercles littéraires où « les habitués des salons se [sont] mis à imiter ces récits, à en inventer d'autres, à les publier [...], ils miment », pour des lecteurs adultes, une situation convenue: celle des femmes du peuple amusant les enfants par des contes merveilleux.³ Après un essor fulgurant, le genre se raréfie avant de reprendre de plus belle dès 1730. Le phénomène attire toutes sortes d'écrivains méconnus et célèbres tels Diderot, Voltaire, Rousseau, Crébillon.⁴ Le panel des contes répertoriés s'élargit considérablement, les auteurs n'ont plus besoin de s'entourer des précautions prises autrefois par les auteurs du XVII^e siècle – Charles Perrault, Mme d'Aulnoy, Mlle l'Héritier (parente de Charles Perrault), Mme de Murat et Mlle de la Force – afin d'éviter de scandaliser la bonne société de l'époque⁵. C'est au cours de cette deuxième vague que naît le conte de *La Belle et la Bête* tel que nous le connaissons aujourd'hui: l'histoire d'une belle qui grâce à son amour sut déjouer les fausses apparences et rendre figure humaine à un prince qui se cachait sous un masque bestial.

Le thème du mari monstrueux n'est pas nouveau et bien d'autres histoires rapportent des faits similaires au conte de *La Belle et la Bête* (*Le fantôme de l'Opéra*, *King-Kong*, *Le Bossu de Notre-Dame*, *Le Roi Grenouille*...). La première version connue de ce thème reste la fable allégorique d'Amour et Psyché⁶ – Amour étant l'autre nom de Cupidon – parue dans le recueil d'Apulée *L'âne d'or* au II^e siècle après Jésus-Christ. Le récit se situe au milieu du livre de Lucius transformé en âne à cause de sa légèreté. L'histoire est racontée à Charité, une jeune mariée enlevée le jour de ses

1 Pour prendre quelques exemples: la femme de Barbe-Bleue découvre les cadavres ensanglantés des défuntées épouses de son mari, l'ogre du Petit Poucet égorge sans pitié ses propres filles avec un couteau, la Reine de Blanche-Neige désire manger les abats humains de sa belle-fille et le Petit Chaperon Rouge se dévêtit pour se faire finalement dévorer par le loup.

Catherine Velay-Vallantin, *L'histoire des contes*, Paris, Fayard, 1992, 359 p., p.44-45.

2 Raymonde Robert, *Le conte de fées littéraire en France de la fin XVII^e à la fin XVIII^e siècle*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1982, 509 p., p.7.

3 *Ibid.*, p.8.

4 Raymonde Robert, *Il était une fois les fées contes du XVII^e et XVIII^e siècle*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1984, 227 p., p.6.

5 *Ibid.*, p.5-6.

6 On trouve une étude détaillée sur Amour et Psyché dans le *Dictionnaire des mythes littéraires*.

Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, éd. du Rocher, 1988, 1436 p., p. 1154-1162.

noces par des brigands.⁷

Cette fable ou mythe – Françoise Graziani utilise les deux termes⁸ – est reprise et adaptée par de nombreux auteurs du XVII^e siècle dans un contexte de redécouverte des textes grecs anciens. La rationalisation et la moralisation du mythe posent des problèmes d'éthique. Charles Perrault le considère comme « amoral, puisqu'on voit dans les malheurs de Psyché une conséquence de son désir de connaître Amour. »⁹ L'exploitation du mythe au XVII^e siècle aura sans doute eu une influence sur la création du conte de *La Belle et la Bête* en 1740, on retrouve ainsi certains motifs du mythe dans le conte de *La Belle et la Bête*. Psyché tout comme Belle ne rencontre l'être aimé qu'à la tombée de la nuit. Le château est un lieu magique qui offre toutes sortes de divertissements aux deux jeunes filles. Celles-ci ne croisent personne et semblent être servies par des domestiques invisibles. Belle peut contempler la monstruosité de la Bête tandis que Psyché ne peut que s'imaginer la monstruosité de son mari. L'érotisme zoophile contenu dans Amour et Psyché est conservé dans la version de Mme de Villeneuve mais pas dans celle de Mme Leprince de Beaumont, qui fait le choix d'un conte plus moral. Elle supprime les connotations et les déviances sexuelles contenues dans les deux autres récits.

Tout comme son aîné – le mythe d'Amour et Psyché –, le conte de *La Belle et la Bête* connaît de nombreuses adaptations de formes variées, depuis sa création jusqu'à aujourd'hui: illustrations, pièces de théâtre, opéras, romans, poèmes, bande dessinées, films....Il est impossible de répertorier la totalité des adaptations ayant cours ces quatre derniers siècles. C'est pourquoi les adaptations citées dans ce mémoire n'ont pas un caractère exhaustif mais sont en partie représentatives du genre auxquelles elles appartiennent. Ce mémoire n'a pas pour but d'analyser la structure du conte source ou de faire l'apologie d'une adaptation par rapport au reste de la production. Il s'agit plutôt d'analyser une œuvre adaptée d'une autre, de mettre en avant les principales étapes de la transformation, de comparer les deux versions et surtout de concevoir l'intérêt d'une telle adaptation.

Qu'est-ce qu'un conte? Comment transposer une œuvre écrite en œuvre audiovisuelle? Le travail d'adaptation est-il un simple exercice de style ou relève-t-il d'une entreprise plus complexe? Animer des personnages est-ce plus facile que de filmer des acteurs? Qu'apporte cette nouvelle vision de l'œuvre? Que devient l'adaptation une fois terminée? Autant de questions auquel ce mémoire va tenter d'apporter une réponse. Il était tentant d'utiliser la version cinématographique que Jean Cocteau a réalisée en 1946 car cette œuvre est devenue aujourd'hui un classique du cinéma français. On trouve encore aujourd'hui bon nombre de monographies consacrées au film, aux acteurs et bien sûr au réalisateur. Il n'en est pas de même pour la version de Walt Disney, les principales monographies citées dans ce mémoire sont avant tout anglophones et inédites en France. Pourquoi choisir la version de Walt Disney plutôt qu'une autre?

Tout comme le conte, le film d'animation a tendance à être galvaudé. Il est aujourd'hui considéré comme un divertissement s'adressant à un jeune public. Pourtant, force est de constater du

7 Psyché, troisième fille d'un roi, est une jeune fille d'une si grande beauté que tous les hommes la vénèrent telle une déesse. Ils négligent leurs devoirs envers les autres dieux et particulièrement la déesse Vénus, qui jalouse de la mortelle Psyché, envoie son fils Cupidon la venger de cet affront. Celui-ci tombe sous le charme de la jeune fille et décide de l'enlever pour l'emmener dans son palais afin d'en faire son épouse. Elle promet à son époux de ne jamais chercher à voir son apparence. Mais influencée par ses sœurs, Psyché brave l'interdit et tente de tuer son mari convaincue d'être mariée à un monstre. À la suite de cet épisode, Psyché se venge de ses sœurs en les entraînant dans la mort puis se met en quête de reconquérir l'amour perdu. Vénus la soumet alors à plusieurs tâches impossibles à accomplir. Le mythe se termine sur la victoire de Psyché et sa déification. Elle retrouve l'amour et met au monde Volupté, leur fille.

8 *Ibid.*

9 *Ibid.*, p.1160.

côté du conte comme du côté des films d'animation que les adultes n'y sont pas insensibles. En terme d'animation, Walt Disney a toujours été bien placé et s'est imposé au fil des années à travers ses nombreux succès comme un géant de l'animation. Il paraissait donc évident de se pencher sur le film d'animation de Walt Disney et de son exploitation au sein des studios depuis vingt ans.

Auparavant, il convient de définir les principales notions, replacer le contexte et préciser l'historique de l'objet d'étude. Ce point sera abordé dans la première partie. La seconde partie portera sur le processus créatif du film animé et de sa réception auprès du public, des professionnels du monde cinématographique et des critiques journalistiques. La troisième partie sera consacrée à l'étude de la version animée comparée au conte écrit originel retraçant ainsi les ressemblances et les originalités apportées par les Studios Walt Disney. La quatrième et dernière partie reposera sur la prospective de l'œuvre de Walt Disney et du conte de Mme Leprince de Beaumont.

I. De la littérature au cinéma: naissance et vie d'une œuvre culturelle indémodable.

A. Le conte originel.

Avant d'étudier plus précisément le conte de *La Belle et la Bête*, il convient de revenir sur la définition même du genre. Cette notion est essentielle pour appréhender le texte et comprendre son fonctionnement.

1. Conte, mythe, fable, légende...Quelle différence?

Qu'est-ce qu'un conte? Cette simple question peut paraître anodine mais elle soulève de grandes difficultés. Celles-ci ne sont pas récentes. Diderot intitulait une de ses nouvelles en 1773 *Ceci n'est pas un conte*. Pourtant sa nouvelle reprenait les formes caractéristiques des contes du XVIII^e siècle: un récit simple terminé par un commentaire moral. Qu'est-ce qui caractérise le conte? Qu'est-ce qui le différencie des autres genres? Comment reconnaît-on un conte d'une fable ou d'un mythe?

Le dictionnaire *Le Petit Robert* donne pour définition du conte un « court récit de faits, d'aventures imaginaires, destiné à distraire »¹⁰ et la rapproche du terme « fiction ». Ce terme est repris par Christophe Carlier qui donne dans son livre *La clef des contes*, une définition un peu plus détaillée. Le conte est une « narration brève, marquée d'une référence, même allusive, au merveilleux »¹¹. Christophe Carlier intègre ici une nouvelle notion, celle du merveilleux qui semble caractéristique du genre.

« Le merveilleux, terme généralement appliqué au conte, est une manière commode de nommer cette approche singulière du réel qui met en exergue l'insolite, le bizarre, le troublant. »¹²

Le Petit Robert désigne le merveilleux comme « un élément d'une œuvre littéraire se référant à l'inexplicable, au surnaturel, au fantastique ». Le conte est ainsi déterminé par son aspect narratif, sa brièveté et par le recours au merveilleux qui introduit une part d'irréalité dans le texte. Mais cela suffit-il à le différencier des autres genres?

Si on reprend l'histoire d'*Amour et Psyché* d'Apulée, on s'aperçoit très bien que la terminologie employée pour le désigner reste nébuleuse. En effet, pour Françoise Graziani *Amour et Psyché* est une fable ou un mythe¹³, pour Georges Jean et Christophe Carlier le récit d'Apulée est un conte¹⁴, pour Olivier Piffault *Amour et Psyché* est une légende.¹⁵ Comment un texte peut-il être à la fois un conte, une fable, une légende et un mythe? Ce sont des genres très proches mais qui se différencient tout de même les uns des autres.

Selon *Le Petit Robert*, la fable provient du latin *fabula* et désigne un récit de fiction dont

10 Toutes les définitions du Petit Robert sont issues du dictionnaire en ligne : *Le Petit Robert de la langue française 2012*, disponible sur <<http://www.lerobert.com/espace-numerique.html>> (consulté en avril 2011)

11 Christophe Carlier, *La clef des contes*, Paris, Ellipses, 1998, 120 p., p.11.

12 *Ibid.*, p.9.

13 Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, éd. du Rocher, 1988, 1436 p., p. 1154-1162.

14 Georges Jean, *Le pouvoir des Contes*, Tournai, Casterman, (coll. E3), 1981, 242 p., p.177.
Christophe Carlier, *op. cit.*, p.17.

15 Olivier Piffault (dir.), *Il était une fois...les contes de fées: le cahier : l'exposition, Bibliothèque Nationale de France, 20 mars au 17 juin 2001*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2001, 64 p., p.4.

l'intention est d'exprimer une vérité générale. La fable est justifiée par un enseignement moral¹⁶. La logique de la fable diffère de celle du conte. L'histoire d'un conte a pour fonction principale de distraire, celle de la fable sert de prétexte pour illustrer la conclusion. *Le Petit Robert* assimile la fable au conte et à la légende. Celle-ci est encore un genre littéraire proche du conte.

Du latin *legere* « lire » et du latin médiéval *legenda* « ce qui doit être lu », la légende est un « récit populaire traditionnel, plus ou moins fabuleux, merveilleux » mais aussi une « représentation (de faits ou de personnages réels) accréditée dans l'opinion, mais déformée ou amplifiée par l'imagination, la partialité. » Christophe Carlier explicite la définition donnée par *Le Petit Robert*¹⁷. La légende désigne à l'origine les récits d'événements réels ou tenus pour tels même si ces récits font appel au merveilleux. Ce sont surtout des récits médiévaux relatant la vie de saints ou l'accomplissement de miracles. Ces récits ont ensuite été remplacés progressivement par des faits divers qui ont été déformés par la tradition orale. La légende relève de l'Histoire et de l'exemple. Elle se différencie du conte en faisant régulièrement appel au présent, elle a une valeur instructive que ne possède pas le conte. Les deux genres ne sont pas abordés de la même manière. Une légende a besoin d'être lue tandis que le conte a besoin d'être raconté. Les titres donnés aux récits issus de ces deux genres révèlent également une différence. La fantaisie semble marquer les titres de contes (*Contes de ma mère l'Oye* (Perrault), *Contes du chat perché* (Aymé), *Contes des Mille et Une Nuits*) alors que les titres de légende sont empreints de sérieux (*La Légende des femmes exemplaires* (Chaucer), *Les Légendes du Christ* (Selma Lagerlöf), *La Légende des Siècles* (Hugo)).

Le mythe vient du bas latin *mythus* et du grec *muthos* qui signifie « récit » ou « fable ». Il s'agit d'un « récit fabuleux, transmis par la tradition, qui met en scène des êtres incarnant sous une forme symbolique des forces de la nature, des aspects de la condition humaine ». *Le Petit Robert* précise que le mythe s'apparente à la légende. Par extension, le mythe devient une « représentation de faits ou de personnages souvent réels déformés ou amplifiés par l'imagination collective, une longue tradition littéraire ». La frontière ne semble donc pas très hermétique entre mythe et légende. Le mythe entretient un rapport étroit avec le sacré, il met en scène les dieux et les hommes. Le conte quant à lui est nourri de superstitions populaires et met en scène des fées, des sorcières ou bien encore des ogres.¹⁸ Néanmoins il arrive qu'un texte sacré ait l'apparence d'un conte (songe de Nabuchodonosor dans *La Bible*) ou au contraire qu'un conte soit inspiré d'un fait réel à caractère religieux (c'est le cas par exemple du *Petit Chaperon Rouge*). Il semble que seul le critère de la longueur du récit soit déterminant dans la distinction entre le mythe et le conte. Claude Lévi-Strauss considère le conte, dans son livre *Anthropologie structurale*, comme un « mythe en miniature »¹⁹.

La définition du conte et ses différences avec les autres genres littéraires ne suffit pas à appréhender la notion de conte. Celui-ci peut prendre diverses formes, il faut encore définir les différents genres du conte lui-même et revenir sur les influences du conte.

2. Contes merveilleux, contes de fées ou contes fantastiques?

Il est difficile de donner une chronologie précise de la naissance du conte. Il puise ses origines dans les textes grecs, latins et orientaux. Les récits folkloriques empreints de merveilleux abondent au Moyen-Âge, cohabitant avec les récits historiques et sacrés, les fables, les légendes et les romans de chevalerie. Ce n'est véritablement qu'au XVII^e siècle que naît le conte de fées littéraire. Le premier conte de fées littéraire a été publié en 1690. Il s'agit de *L'Île de la félicité* de M^{me} d'Aulnoy. Le succès est immédiat. Les aristocrates et la haute bourgeoisie s'emparent des récits

16 Christophe Carlier, *op. cit.*, p.10.

17 *Ibid.*, p.10.

18 *Ibid.*, p.10-11.

19 *Ibid.*, p.11.

populaires et folkloriques issus de la tradition orale et des récits merveilleux issus du folklore italien.²⁰ Ils en font lecture dans les salons littéraires, les imitent, les réinventent et les publient, créant une véritable révolution sociologique. Les contes de fées se multiplient pendant une quinzaine d'années sous l'égide de Charles Perrault, M^{me} d'Aulnoy, M^{lle} Lhéritier et leurs cercles d'amis, avant de se raréfier au profit des contes orientaux. Un regain s'amorce en 1730 mais le conte de fées change de physionomie. Les nouveaux auteurs intègrent des références contemporaines et n'hésitent plus à parodier le genre ou à en faire la satire. Le mouvement s'essouffle à partir de 1778 au profit des contes fantastiques. Le genre conte de fées réapparaît en Allemagne au XIX^e siècle sous l'influence des frères Grimm. Cependant les fées semblent avoir disparu dans ces nouveaux contes. Qu'est-ce qui peut caractériser un conte de fées si l'élément principal définissant le genre, à savoir la fée, y est absent? Qu'est-ce qui sépare le merveilleux du fantastique? Un conte de fées peut-il être considéré comme un conte fantastique ou inversement?

La tâche n'est pas simple. Raymonde Robert met en garde ses lecteurs contre l'usage abusif du terme conte de fées.²¹ Il ne suffit pas de la présence de fées ou de surnaturel pour faire d'un conte un conte de fées. La confusion des différents genres de conte existait déjà au XVIII^e siècle. *Le Cabinet des fées* édité par Chevalier de Mayer en 1785 en 41 volumes regroupe un corpus de récits merveilleux allant du conte de fées aux contes orientaux en passant par des récits merveilleux mettant en scène des dieux issus des mythes antiques. Le conte de fées subit l'influence orientale et il n'est pas rare de voir apparaître des éléments orientaux dans les contes européens au niveau du décor ou des personnages. Dans ces conditions, comment être certain d'avoir affaire à un vrai conte de fées?

De nombreux scientifiques se sont penchés sur la question de la définition du conte merveilleux. Ce sont finalement les théories avancées par Vladimir Propp qui sont principalement retenues encore aujourd'hui. S'appuyant sur un corpus de contes russes, Vladimir Propp a pu tirer quatre affirmations fondamentales liées à la structure du conte merveilleux.

- « 1) Les éléments constants, permanents, du conte sont les fonctions des personnages, quels que soient ces personnages et quelle que soit la manière dont ces fonctions sont remplies. Les fonctions sont les parties constitutives fondamentales du conte.
- 2) Le nombre de fonctions que comprend le conte merveilleux est limité.
- 3) La succession des fonctions est toujours identique.
- 4) Tous les contes merveilleux appartiennent au même type en ce qui concerne leur structure. »²²

Il dénombre 31 fonctions dont une seule est indispensable, celle du méfait. Toutes les autres fonctions peuvent être occultées. En répartissant les fonctions sur les personnages, il délimite le nombre de sept actants (personnages assumant une ou plusieurs fonctions): l'agresseur, le donateur, l'auxiliaire, la princesse et son père, le mandateur, le héros et le faux héros.²³ Il tire une définition du merveilleux qui fait suite à cette analyse. Le conte merveilleux est un « récit construit selon la succession régulière des fonctions citées dans leurs différentes formes, avec absence de certaines d'entre elles dans tel récit, et répétitions de certaines dans tel autre. »²⁴ Cependant, il ne suffit pas de réduire le conte merveilleux à sa structure pour le définir entièrement, pour Claude Brémont le conte est bien plus qu'un assemblage d'éléments mécaniques.

20 Boccace, Basile ou Straparole par exemple.

21 Raymonde Robert, *op. cit.*, p.9-10.

22 Vladimir Propp, *La morphologie du conte*, Paris, Le Seuil, (coll. Points), 1970, 256 p., p.31-33.

23 *Ibid.*, p. 96-97.

24 *Ibid.*, p.122.

« Le conte se présente comme le jeu de mécano dans la caisse à jouets d'un enfant. Il y a des thèmes, pièces fixes, plus ou moins désassemblées à partir desquelles le conteur, comme l'enfant, bricole une nouvelle construction. Mais au-delà de ce fonctionnalisme qu'a étudié Propp, il y a aussi la nécessité du moment, l'imagination du conteur, la transmission et la mémoire: autant d'éléments d'une richesse considérable. »²⁵

Concernant le conte de fées, issu du conte merveilleux, Raymonde Robert le définit comme un récit employant dans sa structure une « écriture féérique » définie par trois éléments fondamentaux.

- « 1) Les assurances explicites de la réparation du méfait avant même l'apparition de celui-ci. Le héros est protégé et sa victoire ne fait aucun doute.
- 2) La mise en évidence du destin exemplaire du couple héroïque. Les attributs physiques et moraux des personnages (héros, anti-héros) sont répartis de manière manichéenne.
- 3) L'instauration d'un ordre féérique exclusif dans lequel le merveilleux constitue une référence absolue et suffisante. »²⁶

Le conte fantastique, quand à lui, emploie une structure et une thématique différentes de celles du conte de fées. Le conte fantastique établit un ordre inverse à celui de la féerie. Les contes de fées présentent un univers extraordinaire dont les règles sont définies dès le début du conte. Les contes fantastiques révèlent un monde familier, réel qui se métamorphose lentement sans que le lecteur en connaisse la cause. Tzvetan Todorov définit le fantastique comme « l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel. »²⁷ Le conte fantastique joue sur la peur et déroute le lecteur au lieu de l'enchanter comme le conte de fées. Le rapport au surnaturel n'est pas le même. Le merveilleux est omniprésent dans le conte de fées, il est introduit dès le début du conte. Le merveilleux est absent ou difficilement identifiable dans le conte fantastique, il est introduit de manière lente et progressive. Les deux genres s'opposent également au niveau de leur conclusion. Le conte de fées procède à un dénouement heureux tandis que le conte fantastique se termine de façon tragique.

Ces notions essentielles restent difficiles à saisir, la frontière semble bien mince entre les différents genres littéraires, entraînant une certaine confusion. Néanmoins, le conte de *La Belle et la Bête* reprend toutes les caractéristiques du conte de fées. Il convient à présent de revenir sur la genèse de ce conte.

3. « Il était une fois »...Retour aux origines.

L'apparition de ce conte procède d'un fait étonnant. La création du conte n'est pas dû à une personne mais à deux: M^{me} de Villeneuve et M^{me} Leprince de Beaumont. Cependant, il convient d'inclure une troisième personne dans le processus d'édification du conte de *La Belle et la Bête*.

La toute première version du conte ne remonte pas à celle de M^{me} de Villeneuve datant de 1740 mais à celle de Giovanni Francesco Straparola (ou Straparole en français).²⁸ On ne sait pas

25 Georges Jean, *op. cit.*, p.101.

26 Raymonde Robert, *op. cit.*, p.36-49.

27 Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Le Seuil, (coll. Points), 1970, 188 p., p.29.

28 Alain Schlockoff, « La Belle et la Bête », *L'Écran fantastique*, n° 128, novembre 1992, p.9-11, p.10.

grand chose de la vie de Straparola..²⁹ S'inspirant du *Décameron* de Boccace³⁰, Straparola publie en 1555 *Le Piacevoli Notti*³¹, un recueil composé de 73 *favole*³² insérés dans un récit-cadre³³. Une fête se déroule sur l'île de Murano, près de Venise. Chaque invité raconte une histoire lors de cette fête qui se déroule sur treize nuits. Ce recueil contient la première version écrite du conte de fées *La Belle et la Bête* mais aussi celui du *Chat Botté*. Ce sont les premières transcriptions littéraires des contes populaires vénitiens issus du folklore et de la tradition orale.³⁴

Gabrielle-Suzanne Barbot de Gallon de Villeneuve est la première femme à introduire le conte en France.³⁵ M^{me} de Villeneuve a pris pour habitude de publier ses œuvres signées uniquement de la première lettre de son patronyme « M^{me} de V***, M.D.V***, M^{me} D.V. » ce qui crée un consensus sur l'attribution de certaines œuvres, quelques unes ont pu être écrites par des auteurs possédant les mêmes initiales.³⁶ Elle publie le recueil *La jeune Américaine et les Contes marins* en 1740. Cette édition en deux volumes contient le conte de *La Belle et la Bête* inséré dans un récit-cadre. Une jeune créole et son fiancé font le voyage en bateau pour regagner Saint-Domingue, chaque passager énonce une série de contes lors de la traversée. Celui de *La Belle et la Bête* est introduit par une femme de chambre M^{lle} de Chon.³⁷ La version du conte *La Belle et la Bête* de M^{me} de Villeneuve met en scène la Belle, la cadette d'une famille de douze enfants composée de six frères et cinq sœurs. Elle accepte de remplacer son père auprès de la Bête pour réparer la faute commise en son nom. Grâce à son amour, elle déjoue les fausses apparences et rend à la Bête son aspect d'origine. M^{me} de Villeneuve allie ici la présence des fées à l'histoire d'amour et ajoute des références à la pastorale et au roman précieux, genres en vogue au XVII^e siècle.³⁸ Elle laisse apparaître dans le conte le goût de l'époque pour la mode et la décoration: les « singeries », les illusions d'optique, le plaisir simultané des sens et de l'esprit. Elle transforme le château de la Bête en un palais luxueux et étrange où les valets sont changés en statues, où des singes et des perroquets sont au service de la Belle, où les fenêtres donnent sur le monde. En effet, au cours de son séjour, la Belle assiste à des représentations théâtrales de la Comédie-Italienne et à de l'opéra; elle visite la foire Saint-Germain et se promène aux Tuileries. M^{me} de Villeneuve dépeint son héroïne comme une jeune fille généreuse, jolie et dotée d'un grand courage.

« Une beauté parfaite ornait sa jeunesse, une égalité d'humeur la rendait adorable. Son cœur, aussi généreux que pitoyable, se faisait voir en tout. Aussi sensible que ses sœurs aux révolutions qui venaient d'accabler sa famille, par une force d'esprit qui n'est pas ordinaire à son sexe, elle sut cacher sa douleur et se mettre au-dessus de l'adversité. »³⁹

29 Son nom même « Straparole » semble être un pseudonyme teinté d'ironie, *Straparolare* signifie en italien « parler trop, dégoiser ». Il serait né à la fin du XV^e siècle à Caravaggio et serait mort après 1557 sans doute vers Venise où il s'y est installé plus jeune. Sa première œuvre connue est un recueil de poèmes amoureux *L'Opera nova* publié à Venise en 1508.

Olivier Piffault (dir.), *op. cit.*, p.8.

30 Boccace (1313-1375)

31 *Les Nuits Facétieuses*.

32 Contes ou nouvelles.

33 *Ibid.*

34 *Ibid.*

35 Née à Paris en 1685, M^{me} de Villeneuve commence à publier des recueils de nouvelles et de contes à l'âge de 49 ans. Veuve dès l'âge de 26 ans, ruinée, elle devient la compagne du célèbre dramaturge Crébillon père.

36 Gabrielle-Suzanne de Villeneuve, *La Belle et la Bête*, Barcelone, Gallimard, (coll. Folio Femmes de Lettres), 2010, 143 p., p.9 et p.140. Édition établie et présentée par Martine Reid.

37 M^{me} de Villeneuve publie les trois volumes suivants en 1741 contenant le récit *Les Náyades* conté par le capitaine du bateau. L'auteur meurt en 1755, le dernier conte est publié à titre posthume sous le titre *Le Temps et la Patience*.

38 *Ibid.*, p.9.

39 *Ibid.*, p.23.

Quand à la Bête, M^{me} de Villeneuve la décrit comme un monstre couvert d'écailles avec une trompe d'éléphant, dépourvue de grâce et d'esprit. Chaque soir, le seule chose que la Bête demande à la Belle est de coucher avec lui.

« [...] sa frayeur fut grande, quand il aperçut à ses côtés une horrible Bête, qui d'un air furieux lui mit sur le col une espèce de trompe semblable à celle d'un éléphant. »⁴⁰

« Un bruit effroyable, causé par le poids énorme de son corps, par le cliquetis terrible de ses écailles et par des hurlements affreux annonça son arrivée. »⁴¹

« Après une heure de conversation sur le même sujet, la Belle, au travers de sa voix épouvantable, distinguait aisément que c'était un ton forcé par les organes, et que la Bête penchait plus vers la stupidité que vers la fureur. Elle lui demanda sans détour si elle voulait la laisser coucher avec elle. »⁴²

Le conte de M^{me} de Villeneuve peut être décomposé en deux parties. La première partie concerne l'histoire d'amour de La Belle et de la Bête, la seconde partie est consacrée à la rivalité des fées, à leurs étranges coutumes et aux origines de la Belle. Celle-ci est en fait la fille d'un roi et d'une fée. La tante de la Belle, également fée, la fit adopter alors qu'elle n'était encore qu'un nourrisson, par la famille du marchand pour la sauver de la méchante fée qui transforma le Prince en Bête. Celui-ci n'est autre que le cousin de la Belle. Le conte de 342 pages se conclut sur la réunion du couple formé par la Belle et la Bête, libérée de son enchantement, sur la punition de la méchante fée et le retour au Royaume du Prince.⁴³

De par sa longueur et son style assez baroque et ancien, le conte de M^{me} de Villeneuve tombe assez rapidement dans l'oubli. L'œuvre rencontre un certain succès au XVIII^e siècle, il est réédité dans le tome 26 du Cabinet des fées en 1786.⁴⁴ Néanmoins, son conte est rapidement éclipsé par la version de M^{me} Leprince de Beaumont qui reste encore aujourd'hui la version référence du conte.

Jeanne-Marie Leprince de Beaumont reprend l'histoire quelques années plus tard.⁴⁵ Elle publie le conte de *La Belle et la Bête* en 1756 dans son traité d'éducation *Le Magasin des Enfants, ou dialogues entre une sage gouvernante et plusieurs de ses élèves de la première distinction*.⁴⁶ Son ouvrage comporte des leçons traitant d'histoires saintes, de sciences naturelles, de géographie et de

40 *Ibid.*, p.30.

41 *Ibid.*, p.43.

42 *Ibid.*, p.51-52.

43 Le texte édité par Gallimard supprime deux passages issus des deux tomes composant le conte de *La Belle et la Bête*. Il s'agit des cinquante premières pages du premier tome où s'insère le récit-cadre, le conte commence à la page 51. Le second passage supprimé est l'histoire du passé de la Bête et de sa transformation qui est racontée de la page 60 à la page 111 dans le second tome. L'édition Gallimard nous propose un résumé du contenu en lieu et place.

44 Sophie Allera, Denis Reynaud, *La Belle et la Bête: quatre métamorphoses (1742-1779)*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, (coll. Textes et Contre-Textes), 2002, 212 p., p.8.

45 Née en 1711 à Rouen, elle est issue d'une famille sans fortune. Elle se tourne très vite vers les métiers de gouvernante et d'enseignante auprès de congrégations religieuses et de la haute noblesse. Elle s'exile en Angleterre dès 1745 suite à l'échec de son mariage, où elle s'établit gouvernante dans les familles nobles anglaises. Elle assume cette charge jusqu'en 1762, date à laquelle elle retourne en France. Elle continue ses activités de pédagogue au sein des familles de la haute société et meurt en 1780 laissant derrière elle de nombreux ouvrages pédagogiques destinés à l'éducation des jeunes enfants.

46 Il existe en réalité deux dates pour la parution de *La Belle et la Bête* de M^{me} Leprince de Beaumont. Selon les versions scientifiques, le conte est daté de 1756 ou de 1757. Cependant la date la plus communément admise est 1756, c'est pourquoi cette date a été retenue ici.

mythologie. Ces leçons sont agrémentées de quatorze contes moraux dans lesquels l'auteur allie féerie et morale, le tout empreint de christianisme. Dans son *Avertissement du Magasin*, M^{me} Leprince de Beaumont reconnaît s'être inspirée d'ouvrages rédigés par d'autres auteurs mais en discrédite l'intérêt qu'ils ont suscité.

« Comme j'avais résolu de m'approprier tout ce que je trouverais à mon usage, dans les Ouvrages des autres, j'ai relu avec attention ces Contes⁴⁷, je n'en ai pas lu un seul que je pusse raccommo-der selon mes vues, et j'avoue que j'ai trouvé les contes de ma mère l'Oye, quelque puérils qu'ils soient, plus utiles aux enfants, que ceux qu'on a écrit dans un style plus relevé. »⁴⁸

Le conte est écrit dans une langue simple, il s'agit avant tout d'éduquer de jeunes anglaises en leur apprenant le français et en les distrayant. M^{me} Leprince de Beaumont supprime trois longs passages du roman de M^{me} de Villeneuve. Il s'agit de la description des enchantements du palais, des nombreux rêves de la Belle dans laquelle elle aperçoit le prince et la fée qui l'encouragent à se méfier des apparences et des épisodes concernant le passé de la Bête et du monde des fées.⁴⁹ M^{me} Leprince de Beaumont conserve l'essentiel du conte⁵⁰, simplifie l'histoire et allège le style littéraire assez foisonnant de M^{me} de Villeneuve.

M ^{me} de Villeneuve	M ^{me} Leprince de Beaumont
« Dans un pays fort éloigné de celui-ci, l'on voit une grande ville où le commerce florissant entretient l'abondance. Elle a compté parmi ses citoyens un marchand heureux dans ses entreprises et sur qui la fortune, au gré de ses désirs, avait toujours répandu ses plus belles faveurs. »	« Il y avait une fois un marchand qui était extrêmement riche. »
« Connue des personnes éclairées pour ce qu'elle était, chacun s'était empressé de lui donner la préférence. Au milieu de sa plus haute splendeur, si son mérite la fit distinguer, sa beauté lui fit donner par excellence le nom de la Belle. Connue sous ce nom seul, en fallait-il davantage pour augmenter et la jalousie et la haine de ses sœurs ? » ⁵¹	« Ses filles étaient très belles ; mais la cadette surtout se faisait admirer, et on ne l'appelait, quand elle était petite, que la « belle enfant » ; en sorte que le nom lui en resta : ce qui donna beaucoup de jalousie à ses sœurs. »

M^{me} Leprince de Beaumont supprime l'érotisme contenu dans la version de M^{me} de Villeneuve et retrouve involontairement la simplicité des conteurs populaires. Elle édulcore le conte afin d'en retirer tous les éléments qu'elle considère inutiles ou dangereux pour l'éducation de ses *young*

47 Raymonde Robert, *op. cit.*, p.146.

48 Sophie Allera, Denis Reynaud, *op. cit.*, p.10.

49 Betsy Hearne, *Beauty and the Beast: Visions and Revisions of an Old Tale*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1989, 247 p., p. 26.

50 À savoir la trame principale et le caractère actif de l'héroïne opposé à la passivité des rôles masculins

51 Exemples tirés du livre de Raymonde Robert *Le conte de fées littéraire en France*.

Raymonde Robert, *op. cit.*, p.147.

misses. Elle refuse d'avoir recours à l'horreur pour décrire la bête, préférant se contenter d'une vague description et laissant au lecteur le soin d'imaginer sa propre version de la bête.

« Tout est beaucoup plus soudain et moins circonstancié chez M^{me} Leprince de Beaumont: elle laisse quelque chose à imaginer; car c'est en imagination que se fait une partie du travail poétique. »⁵²

Elle supprime toute allusion à l'union sexuelle de la Belle avec la Bête ainsi que toute allusion à l'érotisme naissant de la Belle qui tombe amoureuse d'un bel inconnu qu'elle retrouve toutes les nuits en rêve.⁵³ Le conte doit être pur, chaste et moral. Il a pour principale fonction d'éduquer de jeunes enfants tout en les distrayant. Toutes les situations équivoques décrites par M^{me} de Villeneuve sont donc omises.

« Pendant son sommeil, elle rêva qu'elle était au bord d'un canal à perte de vue [...]. Un jeune homme beau, comme on dépeint l'Amour, d'une voix qui lui portait au cœur lui dit: [...]. Ensuite, ce fantôme si charmant lui parut à ses genoux joindre aux plus flatteuses promesses les discours les plus tendres. Il la pressait dans les termes les plus vifs de consentir à son bonheur, et l'assurait qu'elle en était entièrement la maîtresse. »⁵⁴

Le succès du *Magasin des Enfants* permet à l'auteur de publier d'autres recueils pédagogiques.⁵⁵ Néanmoins, seul *Le Magasin des Enfants* lui assure le succès littéraire. Sa version du conte de *La Belle et la Bête* supplante celle de sa consœur et marque les esprits. Un siècle plus tard, Friedrich Grimm reconnaît uniquement M^{me} Leprince de Beaumont comme créatrice du conte de *La Belle et la Bête*.

« Il y a à la vérité, de savants critiques qui réclament le conte de la Belle et la Bête comme appartenant à M^{me} de Villeneuve ; mais je ne connais pas cette M^{me} de Villeneuve ; je ne veux pas avoir à partager ma reconnaissance, et je la garde toute entière à M^{me} Leprince de Beaumont. »⁵⁶

Le conte de *La Belle et la Bête*, répertorié en tant que type « 425C » dans l'index d'Arne-Thompson⁵⁷, a très vite été adapté y compris au XVIII^e siècle du vivant de leurs auteurs. Néanmoins, il est impossible de recenser toutes les versions existantes à travers le monde.

4. Une pérennité intemporelle.

Sophie Allera et Denis Reynaud répertorient trois adaptations contemporaines de M^{me} de Villeneuve et de M^{me} Leprince de Beaumont dans leur livre intitulé *La Belle et la Bête: quatre métamorphoses (1742-1779)*.⁵⁸ La première adaptation recensée est une pièce de théâtre créée en

52 Jacques Barchilon, *Le Conte merveilleux français de 1690 à 1790: cent ans de féerie et de poésie ignorées de l'histoire littéraire*, Paris, Honoré Champion, (coll. Bibliothèque de littérature comparée), 1975, 162 p., p.9.

53 Raymonde Robert, *op. cit.*, p.152.

54 Gabrielle-Suzanne de Villeneuve, *op. cit.*, p. 48.

55 *Le Magasin des Adoléscentes* en 1760, *Le Magasin des Pauvres, Artisans, Domestiques et Gens de campagne* en 1768 et *La Dévotion éclairée, ou Magasin des Dévotes* en 1779

56 Sophie Allera, Denis Reynaud, *op. cit.*, p.8.

57 Chaque conte est recensé dans un catalogue international. La version d'Arne et de Stith Thompson est la plus communément admise *The types of the Folktale. A classification and Bibliography*. Il existe également un catalogue français répertoriant les différents contes, il s'agit du *Catalogue Delarue*. Raymonde Robert les détaille plus amplement dans son livre *Le conte de fées littéraire en France*.

Raymonde Robert, *op. cit.*, p.12-14.

58 Sophie Allera, Denis Reynaud, *op. cit.*, p.8-15.

1742 par Nivelles de La Chaussée *Amour pour amour*. La pièce retient les éléments essentiels du conte de M^{me} de Villeneuve. Azor, transformé en bête par une fée jalouse, doit trouver une jeune fille capable de lui déclarer son amour pour briser le sort. Zémire, l'héroïne de la pièce fait des rêves du prince tout comme la Belle de M^{me} de Villeneuve. La Chaussée situe sa comédie en trois actes non loin de Bagdad. Zémire apparaît après Azor, elle n'a pas de famille. La Chaussée supprime la rose et fait intervenir des génies. Aucun lien n'est fait entre la pièce de théâtre et le conte. La Chaussée tente de mettre en scène la féerie, genre plus apprécié en Italie qu'en France, et de trouver un équilibre entre le rire et les larmes. La pièce reçoit un certain succès: elle est jouée treize fois à la Comédie Française, puis à Versailles, elle est reprise avec succès en 1744 et 1765. Cependant, tout comme le conte de M^{me} de Villeneuve, la pièce tombe très vite dans l'oubli.

La deuxième adaptation date de 1771. Il s'agit d'un opéra en quatre actes *Zémire et Azor* créé par Marmontel et Gétry (pour la musique). Marmontel emprunte le nom des deux héros à la pièce de théâtre de La Chaussée. Il situe l'action en Perse, il est le seul à donner un caractère bestial au prince (peau tigrée et crinière noire rappelant le lion). Fatmé et Lisbé, les soeurs de Zémire, sont bonnes contrairement aux deux contes écrits. L'opéra obtient un grand succès, il est représenté jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. Cependant la critique est parfois dure contre cet opéra-comique mêlant musique italienne et lyrisme français.

« C'est par humilité chrétienne que Marmontel se ravale au dernier rang des genres de la littérature après en avoir cultivé les plus nobles. Il est évident qu'il a fait des efforts inouïs pour réprimer une foule de saillies qui s'empressaient de couler de sa plume. Il n'est pas possible d'exprimer autrement l'insipidité de ce Poème depuis la première scène jusqu'à la dernière ; on voit bien que cela est fait exprès. »⁵⁹

Ce genre d'opéra, sorte de comédie-ballet, est très souvent interprété en Italie mais pas en France. Il faut trouver un bon équilibre entre la musique italienne et la répétition des paroles pour un public français plus habitué à la variété. L'opéra semble redonner au conte la dimension spectaculaire et fastueuse à travers les tableaux magiques que M^{me} Leprince de Beaumont avait gommé dans sa version.

La dernière adaptation connue au XVIII^e siècle est une pièce de théâtre créée par M^{me} de Genlis en 1779. Elle est la seule à conserver le titre original de l'œuvre *La Belle et la Bête*. M^{me} de Genlis simplifie la version de M^{me} Leprince de Beaumont en supprimant les événements se déroulant avant la rencontre de la Belle avec la Bête. Elle réduit le nombre des personnages à trois: Zirphée (la Belle), Phanor (la Bête) et Phédime, la servante de Zirphée qui joue un rôle de guide moral et de porte-parole de M^{me} de Genlis. Elle supprime la rose tout comme l'avait fait La Chaussée. Même si la pièce conserve le titre original, M^{me} de Genlis laisse paraître l'influence des fables orientales à travers les noms de ses personnages. L'amour n'est plus au cœur des préoccupations de M^{me} de Genlis. Ainsi, Zirphée est servie par des malheureux secourus et non plus des animaux dressés, les deux héros se montrent charitables l'un envers l'autre. Zirphée éprouve plus de la charité pour Phanor qu'un véritable amour. M^{me} de Genlis met en scène la bienfaisance et la vertu, sa pièce est une œuvre morale destinée à l'éducation d'enfants. Elle s'inscrit dans la lignée de M^{me} Leprince de Beaumont. La transformation du prince en bête n'est pas justifiée, la bête de Marmontel et de La Chaussée avait été transformée pour avoir repoussé les avances d'une méchante fée. Phanor reste humain, il semble défiguré mais n'a pas l'apparence d'une bête. La seule caractéristique qui unit les trois versions semble être la voix de la Bête qui se veut agréable et douce (le rôle est tenu par des ténors) et qui doit faire oublier la laideur de leur apparence. De même, les trois versions divergent toutes sur un point par rapport au conte, la bête, sur scène, a le droit de faire paraître son esprit

59 *Ibid.*, p.11. Critique de Fréron.

auprès de la Belle. La pièce de M^{me} de Genlis est rapidement traduite en anglais et contribue sans doute, avec l'œuvre de M^{me} Leprince de Beaumont, à la diffusion européenne du conte de *La Belle et la Bête* après la Révolution Française.

Le XIX^e siècle marque un tournant en ce qui concerne les adaptations de *La Belle et la Bête*. Jusqu'ici, les contes ne sont pas illustrés et la description de la Bête reste assez vague. L'image n'a pas l'importance que lui donnent ensuite le XIX^e et le XX^e siècle.

Betsy Hearne rapporte qu'une liste établie en 1984 par la *On-line Computer Library Center* (OCLC) recense près de 257 versions du conte sous forme de livres, de films ou d'enregistrements portant le nom *La Belle et la Bête*.⁶⁰ Chaque pays possède sa propre version de *La Belle et la Bête* connue sous différents noms. Le conte est édité à de nombreuses reprises au XIX^e siècle sous forme de livres illustrés et de livres de collections notamment en France, en Angleterre et aux États-Unis. Betsy Hearne se contente d'observer cinq versions du XIX^e siècle: le poème de Charles Lamb, la pièce de J.R. Planché, les illustrations de Walter Crane, la nouvelle illustrée d'Eleanor Vere Boyle et l'histoire d'Andrew Lang.⁶¹ Charles Lamb écrit son poème inspiré du conte en 1811.⁶² Les personnages sont réduits au nombre de huit: le marchand, ses trois fils et ses trois filles dont Belle et la Bête qui est en réalité le Prince Orasmyne de Perse. La fée est remplacée par une voix venant des cieux. La personnification de la Nature transparait dans le poème de Lamb, ce motif devient caractéristique des œuvres du XIX^e siècle.

La pièce de J.R. Planché est une comédie en deux actes datant de 1841 mêlant le romantisme, l'opéra et le mélodrame. Planché développe plus d'une dizaine de personnages autour de sa pièce: le père, Belle, la Bête – Prince Azor, les deux soeurs Dressalinda et Marrygolda, Zéphyr, la Reine des roses, les esprits des roses, les membres de la cour d'Azor et les membres du parlement des roses. L'histoire est traitée de manière satirique, la pièce est destinée à un public adulte.

Walter Crane réalise des illustrations pour un recueil de contes en 1875. Le recueil reprend *La Belle et la Bête* mais aussi *La Princesse Belle-Étoile et le Prince Chéri*, *Le Nain Jaune* et *La Belle au Bois Dormant*. Les contes sont publiés sur une douzaine de pages et illustrés avec des images à grand format.⁶³ La narration du conte est simplifiée au maximum, ce qui importe ce ne sont pas les textes mais les images qui les accompagnent. Walter Crane représente la Bête en sanglier, il s'agit d'un gentleman cultivé qui porte le costume noble du XVIII^e siècle.⁶⁴

La même année, Eleanor Vere Boyle édite une nouvelle basée sur le conte de *La Belle et la Bête* qu'elle illustre elle-même.⁶⁵ Elle reprend les principaux personnages de M^{me} Leprince de Beaumont mais déplace le château de la Bête près de la mer. Elle s'inspire de l'architecture, des paysages et des costumes italiens. La Bête est représentée sous forme de créature marine, un lion de mer, elle ne possède aucun attribut humain.

Andrew Lang publie sa version de *La Belle et la Bête* dans le *Blue Fairy Book* en 1889.⁶⁶

60 Betsy Hearne, *op. cit.*, p.3.

61 *Ibid.*, p.33-56.

62 Il est composé de couplets en rimes plates formés de tétramètres (vers en quatre pieds) iambiques propres à la poésie anglaise.

63 Pour *La Belle et la Bête*, six pages sont réservées aux illustrations: quatre illustrations sur une page chacune et une double page pour la dernière illustration

64 L'auteur est souvent décrié pour la qualité de ses images. Il ne respecte pas toujours les proportions, préférant dessiner de tête plutôt que de prendre appui sur un modèle.

65 La nouvelle fait 57 pages et contient de délicates gravures en noir et blanc et dix illustrations couleurs.

66 Il s'agit d'une oeuvre assez étrange, Andrew Lang ne l'a pas écrite lui-même. Il employait des jeunes femmes qui avaient pour principale tâche de préparer les textes afin qu'il n'ait plus qu'à les retravailler et à imposer son style. Pour

Les principaux personnages sont conservés: le marchand, ses douze enfants dont la Belle, la Bête, le Prince vu en rêve, la Dame vue en rêve et la Reine, mère du Prince. La version de Lang conserve le faste de celle de M^{me} de Villeneuve tout en abrégant l'histoire à la manière de M^{me} Leprince de Beaumont. Le caractère du père est modifié, il est présenté comme une personne faible d'esprit qui n'hésite pas à blâmer la Belle de son sort. Le livre est illustré par H.J. Ford.⁶⁷ La Bête est représentée avec une tête d'éléphant et des mains humaines griffues et poilues. Le XIX^e siècle est marqué par l'influence toujours présente de l'Orient et plus particulièrement de la Perse. Le conte est légèrement transformé, les fées laissent peu à peu la place à la Nature et à la Destinée. L'image prend parfois plus d'importance que le texte lui-même, les visions de la Bête varient d'un extrême à un autre: animal entier, mi-homme mi-bête, créature marine...Le XX^e siècle prend le relais, les illustrations se multiplient, le conte est adapté à de nouveaux formats suite à l'apparition du cinéma.

Betsy Hearne relève quatorze adaptations sur la période allant de 1909 à 1985: trois histoires illustrées pour des livres de collection, cinq livres illustrés, une pièce, un poème, un film, un roman et deux histoires courtes.⁶⁸ La pièce de Fernand Nozière datant de 1909 est une fantaisie en deux actes regroupant neuf personnages (Mansour le père, ses trois filles Opal, Ruby et Turquoise (la Belle), la Bête, la fée de Tolérance, Violet une jeune esclave et les deux amants des soeurs aînées Rock et Yeroum). L'action est à nouveau placée en Orient. La pièce est moderne et traitée avec humour, la mise en scène tourne autour des relations amoureuses des différents couples. Nozière conserve la trame principale de M^{me} Leprince de Beaumont, il change simplement le caractère des soeurs qui deviennent bonnes.

Sir Arthur Quiller-Couch édite un recueil de contes en 1910 contenant les récits de *L'Oiseau Bleu*, *Cendrillon*, *La Belle au Bois Dormant* et *La Belle et la Bête*. La version du conte *La Belle et la Bête* est basée sur celle M^{me} de Villeneuve. Le livre est illustré par Edmond Dulac. Les personnages sont conservés, la fée vue en rêve devient la reine, mère du Prince. Edmond Dulac réalise six illustrations couleurs dans lesquelles il dépeint un monde oriental, une Belle parée d'atours orientaux et une Bête à l'allure d'un Seigneur chèvre.

Le poème de John Heath-Stubbs date de 1943.⁶⁹ Stubbs ne reprend que les deux personnages principaux à savoir la Belle et la Bête. Les deux personnages s'expriment à travers quatre monologues qui se répondent les uns aux autres. Il n'y a pas d'action, seules les pensées des deux héros sont retranscrites.

Robin McKinley s'inspire du conte de M^{me} Leprince de Beaumont pour en tirer un roman de 247 pages en 1978. Il s'agit de son premier roman *Beauty, A Retelling of the Story of Beauty and the Beast*. L'histoire est structurée autour du personnage de Belle qui subit une véritable transformation. Belle est une jeune adolescente, garçon manqué, obstinée possédant un fort caractère, elle ne s'intéresse qu'aux livres et aux animaux. Elle déteste son physique de vilain petit canard, c'est une adolescente complexée. L'histoire retrace l'histoire de Belle à partir de ses quinze ans jusqu'à sa majorité. Les deux premières parties du roman relatent les épisodes se déroulant avant la rencontre de la Belle avec la Bête. La troisième partie démarre avec la rencontre et se termine sur le mariage. Cette partie couvre plus de la moitié du roman. L'histoire est écrite à la première personne donnant l'impression de lire le journal intime de la Belle. McKinley ne décrit pas la Bête et change également le rôle des soeurs qui deviennent bonnes et font d'excellents mariages. C'est la première version où les soeurs sont mariées et mères de famille.

La Belle et la Bête, Minnie Wright reprend la version de M^{me} de Villeneuve publiée dans *Le Cabinet des fées* et réduit de manière drastique le conte à une vingtaine de pages.

67 Les dessins sont réalisés au crayon en noir et blanc, une image pleine page et quatre autres d'une demi-page.

68 *Ibid.*, p.57-122.

69 Le poème se présente sous la forme d'un poème lyrique de 55 lignes sans rimes avec huit strophes.

Les deux histoires courtes ont été écrites par Angela Carter en 1979 et Tanith Lee en 1983. La version d'Angela Carter décrit une histoire plus moderne, laissant de côté la féerie. L'histoire courte *The Courtship of Mr. Lyon* se déroule sur trente pages et reprend quatre personnages: la Belle, le père, la Bête (Mr. Lyon) et un chien cavalier King Charles qui remplace le rôle de la fée. L'action se situe à Londres dans un hôtel particulier. Angela Carter intègre des éléments contemporains à l'histoire. Le père montre une photographie de la Belle à la Bête. Celle-ci a une apparence léonine. Le sort est levé lorsque la Belle embrasse Mr. Lyon. L'histoire se termine sur la vie sereine du couple marié se baladant dans les jardins de Londres. La deuxième histoire courte est réalisée par Tanith Lee qui transpose le conte en une histoire futuriste de 43 pages *Red As Blood, or Tales from the Sister Grimmer*. L'histoire relève de la science-fiction, Tanith Lee conserve cinq personnages: le père, les trois soeurs Lyra, Joya et Estár (la Belle) et un extraterrestre non nommé résidant sur Terre (la Bête). La transformation ne concerne plus la Bête mais uniquement la Belle, de plus ce n'est plus une transformation physique mais une transformation psychique interne. L'histoire peut se diviser en trois parties: la première correspond aux événements intervenant avant la rencontre d'Estár avec l'extraterrestre, la deuxième relate le séjour d'Estár auprès de l'extraterrestre quand à la troisième partie elle retrace le retour d'Estár chez son père choquée par la vision de la « Bête » jusqu'à la résolution. Le lecteur s'attend à ce que la Bête soit horrible mais il n'en est rien, l'extraterrestre possède une beauté parfaite qui choque la Belle. Il n'y a pas d'intervention de fées, Estár apprend par la suite qu'elle est issue de l'union d'un extraterrestre et d'une humaine et qu'elle se trouve être la compagne idéale de la Bête extraterrestre.

Cette liste est loin d'être exhaustive mais a le mérite de présenter des adaptations originales et variées. Le conte continue d'inspirer foule d'auteurs dans des formats tous plus différents les uns que les autres. Pour ne citer que les plus récentes: Cameron Dokey a publié en 2008 un roman autour du conte *Belle, A Retelling of Beauty and the Beast* et Patrick Sobral a publié la même année également une version éponyme en bande dessinée aux éditions Delcourt. La version de Cameron Dokey mêle fantaisie et romance. Belle pratique la gravure sur bois, elle cherche la pièce d'un bois enchanté qui une fois gravée par les bonnes mains révèle le visage du véritable amour. La version de Patrick Sobral situe l'histoire dans un passé non déterminé. La Bête est un chevalier humain transformé en Bête par la rose qu'avait offerte la Belle, enfant, à un sorcier de passage. La rose maléfique prend possession du corps de celui qui tue la Bête et transforme la personne en Bête à son tour. Le sorcier était la première Bête, il fut tué par le chevalier qui à son tour devint maudit. La Belle, ayant grandi et ne sachant rien de la malédiction part défier la Bête pour venger la mort de son chevalier bien-aimé. Elle comprend trop tard le pouvoir de la rose, tue la Bête-chevalier et devient à son tour la nouvelle Bête.

Du côté des illustrations, Betsy Hearne dresse un panorama non exhaustif. Pour elle, le conte est vraiment entré dans la culture de masse et fait partie intégrante du patrimoine mondial.⁷⁰ Les illustrations de la Bête du XIX^e et du XX^e marquent une profusion imaginaire autour de l'apparence de la Bête. Les illustrateurs hésitent entre un ours⁷¹, un singe⁷², un taureau⁷³, un loup⁷⁴ et un lion.⁷⁵ Certains d'entre eux imaginent une bête aux traits peu communs tel un troll⁷⁶, une créature indéfinie

70 Selon les chiffres donnés par le *Book Industry Study Group*, les consommateurs ont dépensé 404,7 millions de dollars dans l'achat de livres pour enfant en 1983. Ce chiffre passe à 731,9 millions de dollars en 1987.

Ibid., p.93.

71 Alfred Crowquill (1854), *Aunt Mavor's Toy Books* (1867), Capitaine Edric Vredenburg (non daté).

72 Jessie Wilcox Smith (1911), Ben Kutcher (1948).

73 William Heath Robinson (1910).

74 *Aunt Mary's series* (1856), E. Nesbit (1908).

75 Margaret Evans (1921), Diane Goode (1978), Mercer Mayer (1978), Michael Hague (1983).

76 Gustaf Tenggren (1942).

entre cyclope, géant et extraterrestre⁷⁷ ou bien un oiseau de proie⁷⁸ La liste est loin d'être exhaustive, elle démontre une très grande créativité autour du personnage de la Bête et de l'univers de *La Belle et la Bête*.

Il reste encore à évoquer la production filmique autour de *La Belle et la Bête*. Il existe aujourd'hui plus d'une trentaine de films basés sur le conte et ses versions étrangères sans compter les nombreux films d'animation qui sont édités chaque année à la manière des livres illustrés pour enfants. Le conte est très vite adapté dès l'apparition du cinéma. Les Frères Pathé en produisent deux versions, l'une en 1899 et l'autre en 1908. Les premiers films réalisés sont des histoires courtes en noir et blanc et muet.⁷⁹ La première version qui a marqué les esprits et reste encore aujourd'hui un chef d'œuvre classique du cinéma français d'après-guerre mondialement reconnue est celle que réalisa Jean Cocteau en 1946. Cette version sera détaillée un peu plus loin. Le conte est également adapté en série télévisée dès les années 1960 dans divers pays (États-Unis, Australie, Royaume-Uni) dont la plus célèbre version reste encore aujourd'hui celle de 1987 réalisée par Ron Koslow, version qui sera également détaillée par la suite. Les adaptations en film se multiplient à partir des années 1970.⁸⁰ Les adaptations en film d'animation ont commencé très tôt en Italie, en Russie, en France, au Royaume-Uni et aux États-Unis. La version la plus célèbre reste à ce jour celle de Walt Disney en 1991 à laquelle les studios Disney adjoignent deux suites sorties directement en vidéo en 1997 et 1998.

Ce panorama est loin d'être complet mais il démontre l'intérêt grandissant porté au conte. Le XX^e siècle reste le plus prolifique avec l'entrée du conte dans la culture de masse. La seconde moitié du XX^e siècle est fortement marquée par l'abondance d'adaptations filmiques. Il convient de revenir à présent sur le nouveau média que représente le cinéma qui avec à peine un siècle d'existence a révolutionné les rapports de l'homme avec l'image.

B. Nouvelle forme d'art: le cinéma.

Du grec *kinēma*, *kinēmatos* signifiant « mouvement » et *graphein* signifiant « écrire », le cinématographe ou cinéma est donc un art qui restitue le mouvement. Le *Petit Robert* le définit en tant que « procédé permettant d'enregistrer photographiquement et de projeter des vues animées ». Avant de définir le cinéma d'animation et les différents procédés permettant la création d'un film d'animation, il faut revenir sur la naissance de cet art issu de la photographie et des recherches sur l'optique.

1. Naissance du cinéma.

Il n'existe pas réellement de date officialisant la naissance du cinéma La date la plus communément admise est celle de la première projection publique des Frères Lumière qui eut lieu le 28 décembre 1895 au Grand Café, boulevard des Capucines à Paris.⁸¹ Avant d'en arriver là, il a fallu passer par l'invention de la photographie, des illusions d'optique et de l'amélioration des

77 Warwick Hutton (1985), Michael Foreman (1982), Boiry (1998).

78 Étienne Delessert (1984).

79 Percy Stow (1905), Harry C. Mathews (1913), Guy Newall (1922), Herbert M. Dawley (1924).

80 Edward L. Cahn (1962), Fielder Cook (1976), Irina Povolotskaya (*Alenkiy tsvetochek*, version russe, 1977), Juraj Herz (*Panna a netvor*, version tchèque, 1981), John Woods (1982), Nils Malmros (*Skønheden og udyret*, version danoise, 1983), Eugene Marmer (comédie musicale, 1987), David Lister (*Le Sang des Vikings* 2003), Gye-byeok Lee (*Yasuwa Minyeo*, version coréenne, 2005), Brian Brough (*Beauty and the Beast: A Latter-Day Tale* 2007), Iyke Odife (version nigérienne, 2008), David Lister (2009), Daniel Barnz (*Sortilège*, 2011).

81 *Encyclopædia Universalis*, Marc Cerisuelo, Jean Collet, Claude-Jean Philippe, *Cinéma (aspects généraux): Histoire du Cinéma*, disponible en ligne sur <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/cinema-aspects-generaux-histoire/#33>> (consulté en mai 2011).

techniques.

Depuis l'Antiquité, les hommes ont cherché à manipuler l'image, en témoigne l'utilisation des lanternes magiques. Le procédé est relativement simple, il s'agit de projeter des images à l'aide d'une source lumineuse. L'effet de persistance rétinienne est observé dès le XVI^e siècle. Cependant, il faut attendre les années 1830 pour voir apparaître les premiers appareils, véritables jouets d'optique, capables de recomposer le mouvement à partir de dessins ou d'images fixes.⁸² Thomas Edison s'inspire de ces inventions et des améliorations techniques de la photographie qui se développe en parallèle. Il invente dès 1888 un des tous premiers appareils de visualisation cinématographique: le « kinétoscope ». Parallèlement, il développe le système du « kinétographe ».⁸³ Cependant, toutes ces inventions comportent un ou plusieurs défauts qui rendent les images instables et empêchent une visualisation fluide entraînant une incapacité à projeter des films de longue durée. Les appareils sont incapables de gérer convenablement l'enregistrement, la projection, l'analyse et la synthèse des mouvements. Les différents problèmes sont résolus par les Frères Lumière avec l'invention du « cinématographe » qu'ils brevètent le 13 février 1895. Cet appareil assure les fonctions de caméra, de tireuse et de projecteur. Il s'agit de la première caméra industrielle qui permet la projection d'un film sans modifications. Les caméras actuelles utilisent encore le procédé mis en place par les Frères Lumière.⁸⁴

La projection des Frères Lumière a un impact considérable sur le public venu assister à l'évènement. Plusieurs personnes dont George Méliès proposent aux Frères Lumière de racheter leur invention. Ils refusent et continuent l'exploitation de leur appareil en envoyant des opérateurs à travers le monde filmer et assurer la promotion du cinématographe. L'appareil est copié et le cinématographe peut se développer mondialement. Les premières salles de cinéma ouvrent dès 1896 un peu partout en Europe. Les premiers films réalisés sont des documentaires, les opérateurs filment à travers le monde des paysages et des scènes de la vie quotidienne. Il s'agit de retranscrire une certaine forme du réel. En France, Charles Pathé et Léon Gaumont fondent leur empire cinématographique, George Méliès se spécialise dans les trucages et les effets spéciaux. Aux États-Unis, le marché est accaparé par William Fox, Louis B. Mayer, Adolph Zukor et les Frères Warner. La maîtrise de ce nouvel art devient un véritable enjeu commercial. Une véritable course s'engage pour s'emparer du marché que représente le cinéma.

Le cinéma exploite tous les thèmes existants avant que l'accent soit mis sur certains créant ainsi les genres: le western, le grand spectacle, la comédie burlesque, l'érotisme, le réalisme et le suspense. L'avènement du cinéma s'accompagne également de la création de la censure. Durant les vingt premières années, le cinéma est dominé par les États-Unis qui instaurent leur suprématie tant au niveau matériel qu'au niveau esthétique. Jusqu'ici, les films projetés ne contiennent aucune piste sonore. Plusieurs tentatives ont été menées pour inclure le son à l'image mais les résultats ne sont pas probants. Le synchronisme du son et de l'image reste imparfait. Les premiers essais concluants du parlant sont réalisés en 1919 mais la mise au point technique ne convainc pas. Les producteurs et

82 Le « phénakistiscope » (disque percé de fentes tournant devant un miroir inventé par Joseph Plateau en 1832), le « zootrope » (tambour percé de fentes tournant sur lui-même inventé par William George Horner en 1834), le « praxinoscope » (tambour amélioré avec un système de miroirs internes permettant une vision plus nette et sans obturation, breveté par Émile Reynaud en 1877), le « zoopraxiscope » (simple disque tournant sur lui-même inventé par Eadweard Muybridge en 1879) et le « chronophotographe » (impression photographique d'images successives sur plaque puis sur pellicule, inventé par Étienne-Jules Marey en 1882).

83 Les images sont enregistrées instantanément par émulsion photographique directement sur une pellicule celluloïd transparente. Reprenant l'idée des bandes perforées de Reynaud pour le praxinoscope, Edison invente le film perforé de 35mm de largeur. Ce film devient le format standard des pellicules utilisés par les professionnels.

84 *Encyclopædia Universalis*, Michel Baptiste, Pierre Brard, Jean Collet (et al.), *Cinéma (aspects généraux): Les techniques du cinéma*, disponible en ligne sur <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/cinema-aspects-generaux-les-techniques-du-cinema/#21>> (consulté en mai 2011).

distributeurs du cinéma muet négligent ces recherches. Le cinéma muet a recours à diverses solutions pour pallier l'absence de son. La projection de films s'accompagne très souvent par une musique jouée directement dans la salle de projection, les bruiteurs se placent derrière l'écran pour reproduire les sons au moment opportun. De même, il arrive que des comédiens soient placés derrière l'écran pour jouer les dialogues ou commenter les scènes. Les réalisateurs ont aussi recours à la pancarte écrite, un texte s'inscrit entre les scènes pour permettre aux spectateurs de suivre l'histoire. Ces solutions s'avèrent insuffisantes, il faut attendre 1927 pour obtenir une solution pratique, industrielle au délicat problème de l'enregistrement et de la reproduction du son et de l'image synchrones, par impression photographique du son sur la pellicule image.

Ce sont les Frères Warner, menacés de faillite, qui emploient pour la première fois le son pour le film *Le Chanteur de jazz*. C'est une véritable révolution dans le milieu. Certains se plient à la technique, d'autres se retirent du monde cinématographique refusant d'inclure le son dans l'art du cinéma muet. L'avènement du sonore relance les enjeux commerciaux, l'invention du doublage permet à nouveau l'exportation massive des films à l'étranger. Les grandes sociétés affirment leur emprise sur la production, la distribution et l'exploitation des films. Le paysage cinématographique est complètement transformé, les cinéastes amateurs laissent place aux financiers.

« Les pionniers bottés ont fait place aux financiers à lunettes. C'est par une sorte de superstition que l'on continue de nommer les réalisateurs et les écrivains d'un film américain. À quelques exceptions près, leurs signatures ne signifient guère rien de plus que celles qui figurent sur les billets de banque. »⁸⁵

L'arrivée de la couleur est mieux accueillie, elle n'entraîne pas la disparition quasi-immédiate du cinéma en noir et blanc conservé pour certains films par choix esthétique. Dès les débuts du cinéma, des recherches sont menées pour colorer les films mais les effets ne sont pas vraiment concluants. La couleur est obtenue en peignant directement les images à la main ou au pochoir. Cela représente un travail long, pénible et très minutieux. Il faut attendre la mise au point en 1928 du Technicolor⁸⁶ par l'américain Herbert T. Kalmus.⁸⁷ Les progrès techniques s'accroissent après la II^e Guerre Mondiale. Les années 1950 sont marquées par l'accomplissement de tous les genres traditionnels: western, film noir, policier psychologique, comédie, comédie musicale. Un nouvel équilibre est instauré entre la réalité et la fiction, l'invention et la convention. L'écran large fait son apparition.

L'arrivée de la télévision met à mal l'entreprise cinématographique. Jusque dans les années 1980, les spectateurs privilégient la télévision aux dépens des salles de cinéma.

« Entre 1946 et 1963, trois fois moins de spectateurs allaient voir un film en salle pour les seuls États-Unis – et trois fois moins de films étaient produits. L'année 1963, avec notamment la faillite de la maison de production américaine Fox, reste dans l'histoire celle de la crise : non seulement la fréquentation et la production connaissent alors leur assiette la plus basse, mais le système des studios avait vécu. Les grandes compagnies ne disparaissent certes pas de la carte, mais l'instrument de travail – le studio – ne leur appartenait plus : il était tout simplement supprimé, transformé en parking ou en supermarché, ou bien encore cédé au vainqueur

85 *Encyclopædia Universalis*, Marc Cerisuelo, Jean Collet, Claude-Jean Philippe, *op. cit.*, citation de René Clair.

86 Le Technicolor repose sur un procédé photographique utilisant la trichromie (trois couleurs primaires: vert, bleu et rouge) capable de reproduire toutes les couleurs.

87 *Encyclopædia Universalis*, Michel Baptiste, Pierre Brard, Jean Collet (et al.), *op. cit.*

de la partie : la télévision. »⁸⁸

Alors que les années 1950-1960 ont privilégié un cinéma d'auteur, les années 1980 relancent le cinéma au premier plan avec des films à grand spectacle: les *blockbusters*. Défini par le *Petit Robert* comme un film à gros budget bénéficiant d'une importante couverture médiatique, le *blockbuster* relance l'industrie américaine et la replace en situation d'hégémonie mondiale. Aujourd'hui, le cinéma offre un visage international, les années 1990-2000 voient l'émergence du cinéma oriental.⁸⁹ Le marché reste cependant dominé par les américains et leurs grosses productions. Les avancées technologiques permettent la création d'un cinéma numérique d'une très grande qualité d'image et de son (*Dolby Surround*, IMAX...). L'arrivée de la 3-D relief en 2009 instaure un nouveau rapport entre le spectateur et le film. Elle devient l'objet de nouveaux enjeux commerciaux.⁹⁰

Cette nouvelle ère technologique n'épargne pas le cinéma d'animation. Au contraire, il se place comme un pionnier avec le recours aux images de synthèse dès les années 1990. Le cinéma d'animation est né quelques années avant le cinéma lui-même. Il se construit parallèlement au cinéma tout au long du XX^e siècle. Bien que la création d'un film d'animation soit très différente de celle d'un film en prises de vues réelles, le cinéma d'animation reste assez proche du cinéma. Il est soumis aux mêmes bouleversements que lui et partage les différentes techniques mises au point.

2. Le cinéma d'animation, un genre parmi les autres?

« Le cinéma d'animation, c'est avant tout du cinéma. »⁹¹

Pour Sébastien Denis, l'animation ne relève pas d'un genre à proprement parler mais d'un ensemble de techniques mis au service des différents genres de films: comédies musicales, film d'horreur, science-fiction, film de guerre...etc. C'est un « outil multiforme et changeant, en fonction des désirs du réalisateur et du producteur. »⁹² Le dictionnaire *Le Petit Robert* définit l'animation comme la mise en mouvement de dessins ou de figurines donnant l'illusion de la vie.

Le graphique (dessin, peinture) a toujours été lié à l'histoire du cinéma ainsi qu'à la création du cinématographe. De nombreuses inventions mettant en scène des images sont créées à la fin du XIX^e siècle avec l'utilisation du « folioscope » par exemple.⁹³ Émile Reynaud crée son théâtre optique en 1888 qui lui permet de projeter une animation dans un décor fixe sur un écran à l'aide de deux lanternes magiques. Ces premiers dessins animés nommés *Pantomines lumineuses* sont dessinés et peints par Reynaud lui-même. Il les projette à partir de 1892 au Musée Grévin soit trois ans avant la projection des Frères Lumière. Néanmoins, le cinéma d'animation commence véritablement dans les années 1900 avec Émile Cohl en France et Winsor McCay aux Etats-Unis. Cohl s'inspire des travaux d'Émile Reynaud et projette son premier dessin animé *Fantasmagories* en 1908.

Les premiers animateurs sont issus du monde de la caricature de presse, habitués au dessin fixe, l'animation leur permet de donner du mouvement, de la vie à leurs caricatures. Ils financent eux-même leur production. La bande dessinée a largement influencé l'animation depuis ses débuts

88 *Encyclopædia Universalis*, Marc Cerisuelo, Jean Collet, Claude-Jean Philippe, *op. cit.*

89 L'Inde, la Chine, le Japon et la Corée.

90 Transformation des films 2-D en films 3-D, équipement massif des salles de cinéma.

91 Sébastien Denis, *Le cinéma d'animation*, Paris, A. Colin, 2007, (coll. Armand Colin Cinéma), 213 p., p.1.

92 *Ibid.*

93 Le principe est assez simple, chaque page d'un carnet contient un dessin ou un photogramme cinématographique. Il suffit alors de feuilleter le carnet pour donner l'illusion d'une image animée.

jusqu'à aujourd'hui et contribué à la création et au succès des *cartoons*.⁹⁴ Les studios de cinéma se dotent d'un département d'animation tandis que de grands studios se consacrent exclusivement à l'animation et aux *cartoons*.⁹⁵ Ceux-ci imposent un rythme effréné et utilisent parfois à l'excès la violence et l'érotisme.

L'animation est largement utilisée dès ses débuts dans les domaines pédagogiques, publicitaires et de propagande. La fabrication de films publicitaires permet aux studios et aux animateurs de rentabiliser leurs travaux et de réinvestir l'argent dans de nouveaux projets ou de nouvelles techniques. Tout comme le cinéma, le cinéma d'animation intègre le son et la couleur. L'apparition du son entraîne d'importants changements dans la conception et la fabrication des films animés. Deux écoles s'opposent quant à l'utilisation même du son et de sa portée.⁹⁶ La bande son est pré-enregistrée pour l'animation sur pellicule afin d'obtenir un synchronisme parfait entre le son et les images. La synchronisation est systématisée pour les *cartoons*. L'image est renforcée par un son propre les associant automatiquement pour le public qui en est très friand (technique du *mickeymousing*). Cela donne un aspect très répétitif au *cartoon* mais néanmoins indispensable.

« Faites l'expérience de regarder un TEX Avery sans le son, et notamment sans sa ponctuation musicale: les figures visuelles muettes se télescopent, s'impriment mal dans la perception, elles courent trop vite. En raison de la relative inertie de l'œil, de sa paresse comparée à l'agilité de l'oreille pour identifier et mémoriser des figures mobiles, le son est l'imprimeur de sensations visuelles rapides. »⁹⁷

L'arrivée du son entraîne la création d'un nouveau métier: doubleur. À ses débuts, le doublage est assuré par une seule personne chargée des voix et des bruitages. Les sons utilisés n'ont pas pour but de recréer une réalité sonore, cela serait en décalage avec l'idée même d'animation. Diverses méthodes sont utilisées pour recréer des sons visant à l'exagération sonore.⁹⁸ Certains sons doivent être complètement inventés pour des objets n'existant pas dans la réalité. L'amélioration des techniques numériques permet d'enregistrer et de mixer les sons avec une haute résolution. Le studio s'entoure d'une véritable équipe pour le doublage et la musique, n'hésitant pas à s'entourer d'un prestigieux casting d'artistes reconnus pour interpréter les voix des personnages et composer la musique du film.

L'animation se démarque dans chaque pays selon les sensibilités. L'animation tchèque se caractérise par une excellente qualité obtenue à très faible coût, l'animation japonaise est valorisée par les qualités esthétiques de la 2-D qu'elle met en exergue, l'animation française développe un ton,

94 Ce sont des dessins animés caricaturaux américains. Ceux-ci font appel à un imaginaire truffé de gags, ils vont permettre la diffusion de la culture américaine ainsi que le *way of life* à l'américaine. Des années 1920 à 1960, les *cartoons* connaissent un véritable âge d'or.

95 Métro-Goldwyn-Mayer (*Tom and Jerry*, *Droopy*...), Warner Bros (*Merrie Melodies*, *Looney Tunes*...), Walt Disney Pictures (*Mickey Mouse*, *Donald Duck*, *Dingo*...). Cette période correspond à l'essor de plusieurs grands animateurs qui marquent le monde de l'animation: Tex Avery (*Bugs Bunny*, *Daffy Duck*), Dave et Max Fleischer (*Betty Boop*, *Popeye*), Chuck Jones (*Vil Coyote*, *Bip Bip*), William Hanna et Joseph Barbera (*Tom and Jerry*, *Scooby Doo*). *Encyclopædia Universalis*, Bernard Génin et André Martin, *Cinéma (cinémas parallèles): Le cinéma d'animation*, disponible en ligne sur <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/cinema-cinemas-paralleles-le-cinema-d-animation/#3>> (consulté en mai 2011).

96 La première école utilise la musique et les sons pour souligner l'image parfois de manière exagérée. La seconde utilise la bande son comme lieu d'expérimentation en parallèle avec l'image, l'image se met au service de la musique. Dès ses débuts, l'animation emploie essentiellement la musique *jazz*. Cette musique est emblématique d'un son « vivant » et d'une improvisation constante. Son concept se rapproche le plus de celui de l'animation.

97 Michel Roudevitch, Pascal Vimenet, *Le cinéma d'animation*, Condé-sur-Noireau, Corlet-Télérama, « Cinémaction », n°51, 1989, 225 p., p.186.

98 Bruit de rocket pour la pluie qui tombe au pied d'une fourmi, cuisses claquées pour bruite le pingouin.

un graphisme, un rythme lent qui lui est propre et qui fait son succès y compris à l'étranger. Elle est considérée comme la plus innovante. L'animation américaine, quant à elle, a fréquemment recours aux images de synthèse et présente une animation plus industrielle caractérisée par les grosses productions.

Fabriquer un long métrage d'animation représente un travail titanesque, il se compte en années et non en mois comme pour les films en prises de vues réelles. C'est un travail de fourmi, extrêmement lent et minutieux, chaque image est travaillée individuellement. Il laisse place à des moments d'improvisation et d'incertitude, il n'y a pas de deuxième prise possible contrairement aux films en prise de vues réelles. Les différentes techniques mises en place présentent un principe inverse à celui de la prise de vues réelles, il s'agit de créer du mouvement et non de le capter dans la réalité. L'animation peut être réalisée en 2D traditionnelle avec des feuilles en acétate de cellulose⁹⁹, en *stop motion*¹⁰⁰ ou bien en *pixilation*.¹⁰¹ En animation, il ne s'agit pas d'images utilisées à la seconde mais de phases.¹⁰²

Le processus de création dans les studios est resté le même aujourd'hui. Il est hiérarchisé en plusieurs étapes : rédaction du scénario, création des *model sheets*¹⁰³, *story-board*¹⁰⁴, *lay out*¹⁰⁵, *rough*¹⁰⁶, *cleaning*¹⁰⁷, et la finition qui consiste en animation 2D à encre les dessins puis à rajouter les couleurs. L'introduction de la 3D dès les années 1990 modifie considérablement le travail des animateurs notamment au niveau de la finition qui passe par le *modelling*¹⁰⁸, le *set up*¹⁰⁹, le *texturing*¹¹⁰ et le *lighting*.¹¹¹ L'animateur travaille de longs mois derrière un ordinateur ou devant des feuilles de dessin. L'engouement porté aux images de synthèse entraîne la création de techniques d'effets spéciaux de plus en plus efficaces pour un rendu hyperréaliste, avec notamment l'emploi récent de la *motion capture*.¹¹² L'apport des outils numériques dans le domaine de l'animation est considérable. L'ordinateur réduit les coûts et la charge de l'animateur en calculant les intervalles, l'animateur principal n'a plus qu'à s'occuper des phases clés.

La qualité de l'animation dépend avant tout de la production, du budget alloué, du délai imparti et de l'utilisation de ressources plus ou moins coûteuses. Les structures de production ont évolué en même temps que les techniques et par conséquent la qualité de l'animation et du scénario aussi. Aujourd'hui, les structures de production recherchent avant tout la rentabilité commerciale. La production d'un film d'animation reste encore à l'heure actuelle malgré l'apport du numérique très coûteuse. Elle emploie un personnel nombreux très qualifié dans chaque domaine. La

99 Le « celluloïd » est une feuille transparente sur laquelle les animateurs dessinent directement. Ils peuvent ensuite superposer la feuille à un décor fixe. Cette technique leur évite de tout redessiner à chaque fois leur faisant gagner un temps considérable.

100 Il s'agit de substituer au dessin de la 3D réelle : pâte à modeler, marionnettes, sable, objets...

101 Tournage avec des humains et des animaux réels.

102 Une phase est un dessin ou une prise de vue utilisé plusieurs fois. Plus la phase est grande, moins la fluidité est bonne. Pour qu'elle le soit, l'animation doit au moins utiliser douze phases (2x12 images) par seconde. Par manque de budget ou de temps, certaines animations peuvent descendre de une à huit phases par seconde, il s'agit alors du concept de *limited animation*. Le résultat est plus ou moins saccadé.

103 Ces modèles réduits réalisés généralement en argile servent à définir le visuel constant des personnages.

104 Il s'agit de la mise en images du scénario.

105 Décomposition de chaque plan du *story-board* afin de déterminer chaque élément du plan.

106 Première animation sommaire visionnée au moyen d'un logiciel de *line test*, vérification du *timing* pour la fluidité.

107 Les assistants procèdent à la mise en modèle et mettent au propre les dessins.

108 Sculpture virtuelle des personnages.

109 Articulations et actions propres à chaque personnage.

110 Réglage des textures.

111 Réglage des lumières.

112 La technique consiste à équiper un acteur de capteurs, il joue les scènes et ses mouvements sont retranscrits au personnage.

professionnalisation est extrêmement forte dans le milieu, les projets de films d'animation sont d'une durée assez longue, il faut compter trois à quatre ans pour un long métrage. De ce fait, certains projets bénéficient d'un marketing publicitaire assez poussé pour les rendre le plus rentable possible. L'animation actuelle ne prétend pas copier le réel ni le rejeter, c'est « une forme d'expression permettant d'en rendre compte de la même manière que d'autres voies symboliques tout aussi originales. »¹¹³

Le cinéma d'animation est aujourd'hui extrêmement diversifié. L'animation se retrouve employée dans d'autres domaines que le cinéma. Il paraît difficile de s'y retrouver, la concurrence est rude. Pourtant, les studios Walt Disney, créés dans les années 1920, ont su s'imposer dans le domaine, traversant les différentes révolutions (son, couleur, numérique). Aujourd'hui, ils sont toujours sur le devant de la scène, même après avoir perdu leur mentor il y a déjà 45 ans. Cette longévité exceptionnelle pour un studio d'animation est due en grande partie bien sûr au talent des animateurs mais aussi à un homme: Walt Disney, le créateur des studios. Il convient à présent de revenir sur les apports de Walt Disney au monde de l'animation.

3. Place de Walt Disney: simple novateur ou génie créatif?

Walt Disney, né en 1901, se lance dans l'animation à peine âgé de 19 ans et fonde ce qui deviendra plus tard *The Walt Disney Company* en 1923. Alors que la majorité des studios sont installés à New-York ou sur la côte est des États-Unis, Disney décide lui de partir en Californie sur la côte ouest pour tenter sa chance. Walt Disney se démarque déjà par rapport à ses concurrents, il souhaite aller plus loin que la simple animation. En véritable pionnier, il lance les courts métrages *Alice Comedies* qui mêlent animation et prises de vues réelles. Il est le premier à produire un film d'animation sonorisé. Fort de ce succès, il produit des courts métrages d'animation de 1929 à 1939 les *Silly Symphonies* qui lui permettent d'expérimenter et de parfaire les nouvelles techniques mises en place en vue d'une utilisation sur les longs métrages. Les studios Warner, concurrents des studios Walt Disney s'en inspirent pour créer les *Looney Tunes* et les *Merrie Melodies*. À nouveau, Disney joue les précurseurs lors de l'invention du Technicolor. Il est le premier à utiliser la technique en 1932 pour la *Silly Symphonie: Flowers and Trees*.

« Walt Disney était déjà fort avancé dans la réalisation d'une « Silly Symphonie »: *Arbres et Fleurs*, lorsqu'il eut connaissance des premiers essais en technicolor. Trois couleurs sur une même image, et toutes les combinaisons que permet cet assemblage! c'était exactement ce dont il rêvait. En dépit de tout ce qui avait déjà été réalisé en blanc et noir, il entreprit aussitôt d'appliquer le procédé à *Arbres et Fleurs*. »¹¹⁴

Disney signe un contrat d'exclusivité pour le procédé. *Flowers and Trees* surprend le public habitué au noir et blanc et marque les esprits. Disney prend des risques obligeant le studio à expérimenter les nouvelles techniques et à trouver des solutions viables pour résoudre les difficultés rencontrées. Mais cela ne suffit pas, Walt Disney veut aller plus loin. Il décide de changer de format et de créer un long métrage en animation, ce qui relevait pour l'époque d'un pari à très haut risque. L'animation est considérée à cette époque comme un « bouche-trou, tout juste bon à compléter les programmes. »¹¹⁵ Quelque soit la qualité de l'animation, un court métrage ne rapporte pas beaucoup. Les distributeurs les rémunèrent très mal et les grands studios de cinéma concurrencent directement les studios d'animation en fabriquant eux aussi des dessins animés à leurs heures perdues. Walt

113 Sébastien Denis, *op. cit.*, p. 28

114 Bob Thomas, *Walt Disney: l'art du dessin animé*, Paris, Hachette, 1960, 188p., p.170.

115 *Ibid.*, p.20.

Disney maintient son entreprise grâce aux revenus supplémentaires des droits dérivés. Contrairement à ses concurrents, il se rend rapidement compte du potentiel que représente le *merchandising* autour de personnages phares tels que *Mickey Mouse*. Il oriente peu à peu ses collaborateurs vers l'idée d'un long métrage. En 1931, il crée le département « Scénarios » afin d'exploiter de plus vastes sujets et de partager le travail entre dessinateurs et scénaristes. *Blanche-Neige* est lancé en 1934.

« Sa décision prise, Walt Disney dut encore bagarrer pour entraîner l'adhésion de ses collaborateurs. Nombre d'entre eux n'étaient pas d'avis de se lancer dans cette entreprise, d'un genre inédit, aux résultats incertains, et dont l'échec signifierait la faillite du Studio. C'était, ne l'oublions pas, l'époque où les États-Unis se débattaient encore en pleine crise, et les dessinateurs de Walt Disney s'estimaient heureux de gagner de quoi payer leur note chez l'épicier. Et puis n'était-il pas bien osé de croire que le public accepterait de regarder des dessins animés pendant une heure et demie d'affilée? »¹¹⁶

Face au travail que représente la création d'un long métrage et à un enjeu aussi important, plus d'un aurait sans doute jeté l'éponge. Mais Walt Disney s'obstine et sort *Blanche-Neige et les Sept Nains* en 1937. Le dessin animé est un triomphe et reçoit un Oscar d'honneur personnalisé en 1939. Le film d'animation rapporte plus d'argent qu'aucune production cinématographique ne l'a fait jusqu'ici. Walt Disney a utilisé toutes les ressources mises à sa disposition pour fabriquer son long métrage, il les a testé sur les *Silly Symphonies* et a contribué à l'essor majeur du film d'animation grand format.

À ses débuts, Walt Disney met au point la planche à « histoire » (*story-board*) pour faciliter le travail d'approche du scénario et simplifier la présentation du synopsis. Il s'agit d'un panneau de liège ou en contreplaqué sur lequel les croquis déterminants de l'histoire sont fixés dans l'ordre. S'il y a lieu de faire une modification, il suffit de remplacer les dessins ou de les repositionner. La lecture se fait d'un simple coup d'œil. La planche s'applique aussi bien aux films d'animation qu'aux films de nature. Plusieurs cinéastes l'adoptent « pour l'étude préalable des angles de vue ou la mise au point d'une séquence difficile. »¹¹⁷

« Après le déjeuner, quand je rentrais dans le bureau de Webb, j'y trouvai, éparpillés partout, en pagaille, sur les meubles et le plancher, des croquis de chien et des croquis de chenille. Impossible de s'y reconnaître. J'eus l'idée d'épingler les dessins sur le mur, en bon ordre, et, plus tard, de substituer au mur un panneau mobile. »¹¹⁸

Walt Disney perfectionne le procédé de rotoscopie qui permet de copier les images de prises de vues réelles et de les transposer en animation reproduisant avec réalisme les mouvements des sujets filmés. Visionnaire, Disney sait que pour concurrencer le cinéma en prises de vues réelles, il lui faut donner une troisième dimension au film d'animation pour restituer une certaine forme de réalisme. Sa caméra doit se montrer aussi performante que celle utilisée en prises de vues réelles, elle doit être aussi souple et pouvoir reculer ou avancer dans les scènes. Disney et son équipe résolvent le problème de platitude en animation 2D en inventant la caméra « multiplane » dès 1933. Ce procédé permet de créer de la profondeur, du flou, une atmosphère, le tout réalisé simplement en

116 *Ibid.*, p.20-21.

117 Bob Thomas, *op. cit.*, p.19.

118 *Ibid.*

filmant plusieurs feuilles de cellulose séparées par des plaques de verre à une certaine distance les une des autres. Disney l'expérimente en 1937 sur une autre *Silly Symphonie: The Old Mill (Le Vieux Moulin)*.

« Il savait aussi que, pour acquérir l'illusion de la réalité au moyen d'images, il lui fallait avant tout bannir l'effet de platitude propre à tout dessin et, pour cela, parvenir à créer d'une façon ou d'une autre l'impression de profondeur, cette troisième dimension qui restitue la vérité des choses. De plus, il désirait utiliser des effets qui ne peuvent être obtenus par de simples tracés sur celluloïd comme, par exemple, des vagues, des remous sur l'eau, de la fumée, des nuages, des flammes. C'était plus facile à dire qu'à faire. »¹¹⁹

Disney s'occupe aussi de son équipe d'animateurs et prend la décision dès 1930 de les renvoyer à l'école. Il sait que « le dessin animé n'atteindra jamais le niveau artistique qu'il ambitionne pour lui, si ses animateurs et dessinateurs ne développent pas leur talent personnel. »¹²⁰ Le studio ne possédant pas de finances importantes, les animateurs sont envoyés à des cours du soir. Lorsque la situation s'améliore, Disney instaure des cours se déroulant dans l'enceinte même du studio, il en confie la gestion artistique à Don Graham, professeur d'art. Il s'agit pour les animateurs non plus de dessiner ou de recopier des formes statiques mais de recréer la vie en mouvement. Il leur faut réaliser une kyrielle de dessins pour traduire la réalité de tout ce qui se meut.

« L'effort réalisé par Walt Disney pour faire de ses animateurs de véritables artistes a été le pas le plus décisif dans l'histoire du dessin animé. C'est lui qui a rendu possible le développement de ce nouveau mode d'expression et à lui qu'il doit d'être devenu véritablement un art. »¹²¹

Après *Blanche-Neige et les Sept Nains*, Disney continue sur sa lancée, il exploite la caméra multiplane qui est améliorée dès 1941. Il conçoit plusieurs longs métrages en essayant de repousser toujours plus loin les limites de l'animation.¹²² Il se lance dans le cinéma expérimental avec *Fantasia* en 1940. L'animation ne comporte quasiment aucun dialogue, le but est d'illustrer et d'accompagner des morceaux de musique classique. Cette forme nouvelle de présentation d'œuvres culturelles ne fait pas l'unanimité et subit de lourdes critiques venant du monde cinématographique et du monde musical. Cette fois-ci, l'audace de Disney n'est pas couronnée de succès. *Fantasia* permet la mise au point d'un son stéréophonique comportant plusieurs pistes, le *Fantasound*. Disney se lance dans l'utilisation du « CinemaScope », procédé qui consiste à comprimer l'image puis à la décompresser au moment de la projection afin d'offrir une image panoramique. Walt Disney l'expérimente dans une *Silly Symphonie* non officielle *Toot Whistle Plunk and Boom (Les Instruments de musique)* en 1953 puis l'utilise pour *La Belle et le Clochard*.

Disney s'éloigne peu à peu du monde de l'animation mais se lance une dernière fois dans un film mélangeant prises de vues réelles et animation en produisant *Mary Poppins* en 1964. Le film est un succès et remporte cinq oscars. Disney meurt peu de temps après en 1966 laissant derrière lui un héritage considérable. Tout au long de sa vie, Disney a une vision très claire de ce qu'est et doit être l'animation. Il sait que l'augmentation des coûts de production est un frein permanent à l'élaboration de chaque nouveau film d'animation, que l'inconvénient majeur de l'animation reste dans sa fabrication manuelle entraînant des frais de main d'œuvre exceptionnels. Il faut toujours

119 *Ibid.*, p.122.

120 *Ibid.*, p.148.

121 *Ibid.*, p.149.

122 *Pinocchio* (1940), *Dumbo* (1941), *Bambi* (1942), *Cendrillon* (1950), *Alice aux Pays des Merveilles* (1951), *Peter Pan* (1953), *La Belle et le Clochard* (1955), *La Belle au Bois Dormant* (1959).

produire et s'améliorer. Les erreurs sont inévitables, elles coûtent chers mais sont indispensables à l'amélioration des techniques, elles servent de leçons pour les animateurs. Ceux-ci doivent parfaire leur technique, former de nouveaux animateurs capables de prendre la relève. Jusqu'au bout, Disney croit en l'avenir du dessin animé.

« Ce que je vois dans le lointain est trop nébuleux pour que je puisse le décrire, mais cela semble grand et brillant. C'est ce que j'aime dans cette affaire, la certitude qu'il y aura toujours quelque chose de plus grand et de plus passionnant juste au prochain tournant; et l'incertitude à propos de tout le reste. »¹²³

Disney a donc agi tout au long de sa vie comme un véritable pionnier, un visionnaire. Il n'a pas hésité à prendre des risques parfois récompensés d'autres fois critiqués pour faire avancer l'animation.

Puisant son inspiration principalement dans la fiction littéraire, le cinéma d'animation adapte contes et romans. Même si la qualité est au rendez-vous grâce aux techniques de plus en plus poussées offrant des possibilités de rendu incroyable, les adaptations ne sont pas toujours un succès. Les uns crient au sacrilège, les autres glorifient la nouvelle œuvre. La notion d'adaptation reste difficile à appréhender et soulève de nombreuses interrogations.

4. L'adaptation: un concept difficile à apprivoiser.

Adapter un récit écrit en un récit filmique est un exercice difficile et périlleux. Nombre de cinéastes s'y sont essayés sans succès. La question d'adaptation soulève deux problèmes: l'un d'ordre psychologique et l'autre d'ordre technique. S'il est possible de résoudre le problème technique en adoptant certaines mesures, il est en revanche plus difficile de répondre au problème psychologique. L'idée même de l'adaptation divise les avis des différents chercheurs. Pour certains, il s'agit d'une aberration, l'adaptation ne signifie rien, n'apporte rien et n'a pas lieu d'être.

« Pour ma part, je pense que l'adaptation d'un roman au cinéma n'est rien de plus qu'une idée stupide. Seuls des arguments commerciaux justifient cette pratique. L'adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire est aussi peu utile que la photo d'une peinture. »¹²⁴

Pour d'autres, l'adaptation n'existe pas car elle est incluse dans le processus même du cinéma. Le cinéma s'inspire de la vie, des autres arts et les retranscrit dans les films. Jean-claude Carrière, scénariste, le résume très bien dans le livre d'Alain Garcia.

« Je n'ai jamais très bien senti, compris la différence qu'on fait entre « histoire originale » et « adaptation ». (...) En réalité, au cinéma, tout est adaptation. Qu'on me demande de chercher une histoire dans un roman, qu'on me raconte un fait divers, un souvenir personnel, que je fouille dans ma propre mémoire, ou dans mon « imagination », que j'écoute simplement les milliards de particule qui traversent à chaque instant l'endroit où je me trouve, de toute manière mon travail sera une adaptation. Il faudra que je

123 Charles Solomon, *Les Inconnus de Disney: cinquante ans de projets de films inachevés enfin dévoilés*, Paris, Dreamland, 1996, 224 p., p.217.

124 Pierre Maillot, *L'écriture cinématographique*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989, 258p., p.91.

transforme cette idée vague, ou ce livre, ou cette anecdote, en un film. »¹²⁵

Les deux opinions sont à l'exact opposé l'une de l'autre. Jeanne-Marie Clerc reconnaît que l'adaptation est conditionnée par des motifs économiques ce qui entraîne un « anathème porté de façon globale, sur la fabrication d'un produit culturel de série, en vue de sa commercialisation la plus efficace, et par extension, sur le phénomène de l'adaptation en lui-même. »¹²⁶ Cependant la pratique d'adaptation n'est pas récente, les auteurs classiques l'utilisaient déjà en puisant dans les anciennes œuvres littéraires ou dans les œuvres étrangères. L'adaptation reste un acte de création donnant naissance à une « variation possible à partir d'un modèle. »¹²⁷ Le vrai problème viendrait de la « survalorisation contemporaine de l'acte créateur original »¹²⁸ qui entraîne le débat sur un aspect moral et sur des jugements de valeur qui n'ont pas lieu d'être. La question de droit, de fidélité et de respect de l'œuvre devient caduque à partir du moment où l'acte d'adaptation est considéré comme une « opération qui consiste à recomposer une œuvre dans un mode d'expression différent de celui de l'original. »¹²⁹ C'est un travail technique qui réécrit « une œuvre littéraire de manière à ce qu'elle soit filmée. »¹³⁰ Pour Alain Garcia, l'adaptation doit être considérée comme une science, une discipline à part entière.¹³¹ Elle nécessite un vrai travail de recomposition, adapter ce n'est pas simplement copier. Il faut prendre conscience des principales différences qui existent entre une œuvre littéraire et une œuvre filmique.

Lire un livre et regarder un film sont deux actes diamétralement opposés. Contrairement au spectateur, le lecteur peut disposer du livre à sa guise. Le temps qu'il consacre à sa lecture lui appartient, le rythme également. Le film suppose une perception accrue par rapport au livre. Si le livre est une pratique individuelle, le film, quand à lui requiert une pratique collective ritualisée. Le film place le spectateur passif dans une position de latence assimilée à l'état de rêve apparent. Le spectateur reste assis pendant la durée du film, il est éveillé mais l'écran agit comme un outil hypnotique. Le lecteur est actif, pleinement conscient et maître de l'objet qu'il peut manipuler à sa guise. La projection d'un film offre une « véritable expérience sensori-motrice » qui fait du cinéma « un art du spectacle. »¹³²

« Alors que le livre ne donne à voir que du langage, le film sollicite de la part du spectateur, un déploiement perceptif considérable: il lui fait voir des images mouvantes, du langage écrit, entendre des bruits, des musiques, des paroles orales. »¹³³

Traduire un roman en film n'est pas un acte facile. Il n'existe aucune équivalence entre les mots, la langue utilisés par le récit littéraire et les images et sons produits par le récit filmique. La narrativité littéraire se retrouve dans le film mais il s'agit d'une narrativité différente, une narrativité filmique. La narrativité littéraire fait appel au mot, à la phrase, au paragraphe. La narrativité filmique fait appel au plan, à la scène et à la séquence. Un plan n'a aucune équivalence avec le mot, il est incapable de traduire cette unité.¹³⁴ L'image du plan livre diverses informations alors que le mot les sélectionne, l'image montre l'action en cours tandis que le verbe signifie cette action.

125 Alain Garcia, *L'adaptation du roman au film*, Paris, I.F. Diffusion, 1990, 291 p., p.7.

126 Jeanne-Marie Clerc, *Le cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain: Écriture du visuel et transformations d'une culture*, Berne, Peter Lang, 1984, 480p., p. 371.

127 *Ibid.*

128 *Ibid.*

129 Alain Garcia, *op. cit.*, p.17. Citation de Henri Lemaître issue du *Dictionnaire Bordas de Littérature Française*.

130 Tudor Eliad, *Les secrets de l'adaptation: cinéma et télévision*, tome 2, Paris, éd. Dujarric, 1981, 195 p., p.10.

131 Alain Garcia, *op. cit.*, p.14.

132 André Gardies, *Le récit filmique*, Paris, Hachette, (coll. Contours Littéraires), 1993, 148 p., p.135.

133 Francis Vanoye, *Récit écrit, récit filmique*, Paris, A. Colin, (coll. Armand Colin Cinéma), 2^{me} éd., 2005, 222 p., p.20.

134 *Ibid.*, p. 4-5.

Contrairement à l'écrit qui décrit successivement les actions y compris les actions simultanées, les ressources filmiques permettent l'usage de la simultanéité à travers la profondeur de champ et la taille de l'écran.¹³⁵ Il s'agit alors plutôt de considérer l'œuvre littéraire comme une source d'informations dans laquelle le cinéaste puise en toute liberté et retranscrit par un langage propre au cinéma.

« La relation entre la source écrite et le film devrait être alors pensée moins en termes d'équivalences qu'en termes de programme d'opérations: le texte écrit propose un ensemble d'instructions et de données [...] que la réalisation filmique décide de traiter en fonction de ses contraintes propres, langagières aussi bien que narratives ou esthétiques. »¹³⁶

Le film ne raconte pas, il montre, il donne à voir. Le récit est subordonné à l'image. Une fois que cette différence est acquise, il reste à résoudre le problème technique que pose l'adaptation. Quelque soit l'œuvre littéraire choisie, il « faut commencer par la réduire aux dimensions du film. »¹³⁷ Il n'y a pas beaucoup de solutions, il faut couper dans le texte, élaguer ou étoffer. Cette opération n'est pas à réaliser à la légère. Il ne s'agit pas d'opérer des coupes arbitraires, il faut garder une cohérence au récit. Cette étape empêche la réalisation d'une œuvre copie conforme de l'originale. La traduction du langage des mots en langage d'images est impossible sans l'usage d'interférences. Il faut travailler le récit et le modeler afin qu'il puisse devenir filmique.

« Un roman est toujours beaucoup trop long et la difficulté majeure consiste à réduire l'œuvre en question. Or, il ne s'agit pas de la réduire en se contentant simplement de supprimer des épisodes. Il faut resserrer, il faut condenser... »¹³⁸

Avant de résoudre cette contrainte temporelle, il faut distinguer la double temporalité mise en jeu par l'adaptation. Le premier temps concerne le temps réel, historique, le temps social de référence (heure, jour, mois, année...). Le second temps concerne le temps diégétique, propre à la fiction, il s'agit du temps qui traduit l'évolution de l'histoire basé sur le temps historique. Certains récits comme le conte de fées, le mythe et la légende sont atemporels ou placés hors du temps historique. Il existe également un troisième temps tributaire des deux autres, il s'agit du temps de la narration, le temps mis pour raconter l'histoire (pour le film, il s'agit du temps de projection). Le cinéaste adaptateur a le choix entre plusieurs moyens pour pallier les problèmes de temporalité. Selon les théories de Gérard Genette dans son livre *Figures III*, il existe quatre éléments pour décomposer le mouvement du temps: l'ellipse, le sommaire, la pause et la scène.¹³⁹ L'ellipse consiste à omettre une partie du temps réel. Les événements ne sont pas décrits, la rupture chronologique n'affecte pas le temps diégétique. Le sommaire correspond au temps accéléré. Les événements sont condensés et résumés dans un temps réel très court. La pause effectue un processus totalement inversé. Le temps se déroule au ralenti, il est dilaté. Les événements sont développés et prennent de l'ampleur. La durée des événements est supérieure au temps réel. La scène est équivalente au temps réel. Il s'agit du temps présent. La durée des événements rend compte du temps réel qui passe.

Le cinéaste opère des choix qui transforment l'œuvre de base. L'adaptation fait appel à un processus d'appropriation qui conduit le cinéaste à être plus ou moins « fidèle » à l'œuvre d'origine.

135 Francis Vanoye, *op. cit.*, p. 69-71.

136 André Gardies et Jean Bessalel, *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Paris, éd. Du Cerf, (coll. 7^{me} Art), 1992, 225 p., p.18-19.

137 Tudor Eliad, *op. cit.*, p.29.

138 Alain Garcia, *op. cit.*, p.28. Citation de Pierre Brost, scénariste-dialoguiste.

139 *Ibid.*, p.29.

« L'appropriation désigne [...] le processus d'intégration, d'assimilation de l'œuvre (ou de certains aspects de l'œuvre) adaptée au point de vue, au regard, à l'esthétique, à l'idéologie propre au contexte d'adaptation et aux adaptateurs. Elle peut aller du refus d'intervention sur l'œuvre (mais la neutralité est bien une attitude esthétique et idéologique, dans ce cas au moins) au « détournement » ou au « retournement ». »¹⁴⁰

Trois types d'adaptations peuvent donc être distinguées. Selon les chercheurs, elles portent des noms distincts mais elles se recoupent. Pour Alain Garcia, il s'agit de « l'adaptation », de « l'adaptation libre » et de « la transposition ».¹⁴¹ Pour Tudor Eliad, il s'agit de « la fidélité absolue », de « la fidélité partielle » et de « la fidélité minimale ».¹⁴² La première adaptation est celle qui se veut la plus fidèle à l'œuvre d'origine. Elle ne peut être totalement impartiale du fait des contraintes imposées par l'adaptation même. Le cinéma est au service de l'œuvre littéraire. L'adaptation illustre et amplifie le roman, elle reste passive et tributaire de l'œuvre adaptée. Un rapport de supériorité s'installe entre l'œuvre littéraire et son adaptation. Cette adaptation est difficile à mettre en place, elle est bien souvent décriée et considérée comme une « trahison » envers le livre. La deuxième adaptation est plus courante. Son utilisation est généralement soumise à des fins commerciales. Elle conserve les principaux éléments, les personnages, le thème, cependant elle n'hésite pas à modifier l'œuvre à laquelle elle se rattache. Elle s'éloigne du texte, elle l'interprète. La structure de base est conservée mais le sens, le ton, l'intention change. Cette adaptation est louée si elle est réussie, en revanche elle est décriée sans merci si elle est ratée et considérée comme « infidèle » et « indigne » du texte littéraire. La troisième et dernière adaptation consiste à s'approprier entièrement l'œuvre, à la modifier et à l'intégrer dans l'univers propre au cinéaste. La liberté prise par le cinéaste est presque totale. L'idée générale et les intentions sont conservées et mises au service du film. C'est la littérature qui s'adapte au cinéma et non l'inverse comme pour l'adaptation fidèle. Cette adaptation est considérée comme l'étape ultime d'une adaptation réussie, un but auquel tout cinéaste doit atteindre. Les films subliment l'œuvre littéraire et deviennent de véritables chefs-d'œuvre.

Quelque soit la voie choisie par le cinéaste, il doit « aller au-delà du texte de base, apporter un regard neuf, une contribution créatrice et non une pâle et timide mise en écran. »¹⁴³ L'adaptation reste soumise aux jugements de valeur qu'elle soit réussie ou non. Cela tient au fait même de l'imaginaire. Le lecteur construit son imaginaire à la lecture du texte, cet imaginaire est confronté à l'imaginaire collectif du film qui ne parvient pas toujours à le concrétiser ou à le confirmer. Le livre laisse place à l'imaginaire du lecteur, le film lui, impose une vision que le spectateur doit accepter sous peine d'être déçu.

« Tout n'est qu'une question d'imaginaire. Que l'adaptation soit banale ou très réussie -transposition-, le spectateur moyen ne sera jamais vraiment satisfait tant la représentation prévaut sur tout le reste et notamment sur une analyse technique exhaustive, souvent trop complexe. »¹⁴⁴

Que l'adaptation soit décriée ou non, le phénomène existe bel et bien. En 1990, la pratique

140 Francis Vanoye, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Paris, A. Colin, (coll. Armand Colin Cinéma), 2^{me} éd., 2008, 239 p., p.137.

141 Alain Garcia, *op. cit.*, p.20.

142 Tudor Eliad, *op. cit.*, p.30-31.

143 Tudor Eliad, *op. cit.*, p.31.

144 Alain Garcia, *op. cit.*, p.257.

d'adaptation est estimée à environ 35% sur la totalité des films produits.¹⁴⁵ Preuve en est que le mariage cinéma-littérature fonctionne malgré tout. Les deux œuvres n'entrent pas en concurrence l'une avec l'autre étant donné que chacune traduit l'histoire à sa manière.

Le problème délicat que pose l'adaptation est loin d'être résolu. Quoiqu'il arrive, l'adaptation est toujours comparée à l'œuvre d'origine. Cependant, lorsqu'elle est réussie, elle arrive à se détacher de son support initial et à exister par elle-même. C'est le cas des trois adaptations de *La Belle et la Bête* qui vont suivre. À partir de l'œuvre originelle, les différents réalisateurs ont su tirer le meilleur pour adapter le conte sous trois formats différents: le film en prises de vues réelles, la série télévisée et le film d'animation.

C. Trois œuvres majeures dans leurs catégories.

Les trois adaptations sont abordées de manière chronologique. La première adaptation est une réalisation de Jean Cocteau datant de 1946, la deuxième est réalisée par Ron Koslow en 1987 et la dernière adaptation est celle des Studios Walt Disney réalisée par Gary Trousdale et Kirk Wise en 1991.

1. Le film en prises de vues réelles: poésie d'après-guerre.

Le film est tourné d'août 1945 à janvier 1946, à la fin de la II^e Guerre Mondiale, en France à Rochecorbon, près de Tours pour la maison familiale de la Belle et à Raray, près de Senlis pour le château de la Bête. Les intérieurs sont tournés dans les studios d'Épinay et de Saint-Maurice. Jean Cocteau, poète cinéaste né en 1889, veut tourner une œuvre empreinte de poésie et de douceur pour faire rêver le public qui a bien besoin d'évasion après le traumatisme de la guerre et l'horreur du quotidien partagé entre séparations et deuils. Il envisage pour son adaptation de « mêler les univers de Vermeer et de Gustave Doré afin de créer un conte de fées où « les fées n'apparaissent pas ». »¹⁴⁶ Le film est produit à l'origine par Mr. Bretoux pour la Gaumont mais celle-ci craignant de devoir investir de trop fortes sommes d'argent renvoie le producteur. La guerre a appauvri la France et le domaine du cinéma n'a pas été épargné. Tout vient à manquer, à commencer par la pellicule. Cocteau trouve un autre producteur en la personne d'André Paulvé. Il s'entoure des meilleurs talents de l'époque: Henri Alekan à l'image et aux lumières, Christian Bérard à la direction artistique, Georges Auric à la musique, René Clément à la réalisation au poste de conseiller technique, Agop Arakélian au maquillage et la maison Paquin aux costumes. Pour les comédiens, Cocteau choisit Jean Marais pour incarner la Bête, le Prince et Avenant, l'amoureux éconduit de la Belle, Josette Day pour la Belle, Nane Germon et Mila Parély pour les deux sœurs de Belle (Félicie et Adélaïde), Marcel André pour le père de Belle et Michel Auclair pour le frère de Belle, Ludovic.

Cocteau réduit la famille de Belle à cinq personnes: le père, Belle, ses deux sœurs Félicie et Adélaïde et son jeune frère Ludovic. Il crée un nouveau personnage Avenant, un ami de Ludovic, amoureux de Belle et terriblement jaloux. Ce personnage n'existe pas dans le conte de M^{me} Leprince de Beaumont. Cocteau conserve la même trame, il se veut fidèle à l'esprit du conte. Il limite les dialogues, « un regard, un silence, un souffle, un frémissement d'oreilles auront plus de signification que des paroles. »¹⁴⁷ L'action se situe au XVII^e siècle dans un manoir de campagne où vivent le père marchand, ses trois filles et son fils Ludovic. Les deux sœurs aînées profitent de la gentillesse de Belle pour lui confier toutes les tâches domestiques. Avenant refuse de voir Belle s'abaisser à servir ses sœurs mais elle repousse ses avances. Elle ne souhaite qu'une chose: rester auprès de son père

145 *Ibid.*, p.23.

146 Dominique Marny, *La Belle et la Bête: les coulisses du tournage*, Paris, Le Pré aux Clercs, 2005, 109 p., p.9.

147 *Ibid.*, p.15.

qui encourt la faillite si son bateau ne ramène pas la marchandise au port. Le marchand se prépare à partir pour la ville, Félicie et Adélaïde lui réclament mille ornements tandis que Belle se contente de demander une rose. Le voyage est un échec, dépité, le marchand se perd en forêt et se réfugie dans un mystérieux château. Il ne rencontre personne, et les lieux semblent imprégnés par une étrange atmosphère. Il se restaure et se réchauffe sans croiser le moindre domestique. Au moment de partir, croisant un rosier sur sa route, il se souvient de sa promesse faite à Belle et cueille une rose. La Bête apparaît et le menace de mort pour son action. Le père s'explique et la Bête réclame l'une de ses filles contre la vie du marchand. Celui-ci retourne chez lui et raconte son histoire, Belle se propose pour prendre sa place. Au château, la Belle est horrifiée par l'apparence de la Bête, elle refuse de devenir sa femme. Pourtant, chaque jour qui passe la rapproche un peu plus de la Bête. Celle-ci lui confie plusieurs objets magiques dont un miroir et la clé renfermant ses trésors. De son côté, le marchand, ruiné ne peut que regarder, impuissant, les huissiers vider sa maison. Profitant de l'absence de son père et du retour supposé de leur fortune, Ludovic avait mis en gage le mobilier pour rembourser ses dettes. Lorsque Belle obtient la permission de visiter sa famille, les deux soeurs folles de rage font tout pour la retenir, la forçant à rompre sa promesse. Se croyant trahie, la Bête se laisse mourir de chagrin. La Belle avertie par le miroir, retourne immédiatement au château avec Le Magnifique, le cheval magique de la Bête. Craignant d'arriver trop tard, elle supplie la Bête de ne pas mourir. Au même instant, Ludovic et Avenant, qui ont dérobé la clé à la Belle, tentent d'entrer dans le kiosque de Diane pour s'emparer des trésors de la Bête. Diane décoche la flèche qui tue Avenant le transformant en Bête. La Bête, de son côté, retrouve forme humaine. Le Prince, ayant les traits d'Avenant, trouble la Belle. Une méchante fée avait transformé le prince pour punir ses parents qui ne croyaient pas en leur existence. Seul un regard d'amour pouvait le retransformer. Le film se termine sur l'envol du couple vers le Royaume du Prince et le baiser échangé par la Belle et l'ancienne Bête.

Cocteau se lance dans la réalisation de son film en août 1945. Le contexte est compliqué, bien que l'armistice ait été signé en mai, la guerre n'est pas tout à fait terminée. Son comédien principal est engagé dans la II^e Division Blindée du Général Leclerc et son assistant réalisateur est déjà engagé sur un autre film qu'il n'a pas terminé. Les accidents se multiplient, Mila Parely est blessée par le cheval Aramis qui joue le rôle du Magnifique, Jean Marais atteint d'un furoncle à la jambe rejoint Mila à la clinique. Tout manque, Cocteau doit se battre pour obtenir les accessoires, la lumière, les pellicules nécessaires au film. Le tournage subit les coupures d'électricité, la météo capricieuse, le matériel en panne, le manque de financement. Cocteau doit convaincre son équipe et ses acteurs des choix qu'il entreprend.

« Quelle lutte que cela représente! Lutte contre l'électricité, contre les arcs qui grésillent, contre les maladies surnoisées de la fatigue, contre les maquillages qui coulent, contre le son qui enregistre les bruits intempestifs, contre la conscience du chef opérateur qui veut rectifier un éclairage, contre la pellicule mauvaise qui refuse les contrastes, contre le laboratoire qui se trompe d'intensité, lutte de chaque seconde et qui épuise. »¹⁴⁸

Son comédien phare tombe malade à force de porter le masque de la Bête qui demandait trois heures de maquillage pour la tête et une heure pour chaque main. Lui-même passe tout près de la mort avant que Jean Marais intervienne pour le faire hospitaliser d'urgence craignant un empoisonnement du sang.

« Le pire fut la maladie de Jean. Pendant le film, il eut presque en même temps de l'impétigo, de l'urticaire, de l'eczéma, des furoncles, des anthrax et un phlegmon. Les sunlights le blessaient, il ne pouvait plus se raser. Il

148 Jean Cocteau, *La Belle et la Bête: Journal d'un film*, Monaco, éd. du Rocher, 2003, 266 p., p.229.

travaillait avec un chapeau sur lequel il fixait avec des épingles à linge un papier noir percé de deux trous pour les yeux. Malgré ses souffrances, il nous dirigeait avec une patience et une courtoisie sans exemple. [...] si on n'arrêtait pas le film pour hospitaliser Jean à Pasteur, celui-ci pouvait mourir d'un empoisonnement du sang en quarante-huit heures. J'étais résolu à me battre pour le décider. Jean était à bout de force, las. Les larmes lui vinrent aux yeux, il accepta. On le mit dans une cage de verre. On essaya la pénicilline (il n'y en avait pas encore en France) qu'on avait fait venir de New York. Il ne fut pas guéri mais sauvé de la mort. »¹⁴⁹

Malgré sa maladie, Cocteau doit résoudre les problèmes des trucages, trouver mille astuces pour pallier le manque de matériels et apporter la magie nécessaire à la réalisation du conte. Il s'agit avant tout pour lui d'utiliser la réalité en tant que porteuse du merveilleux. Il souhaite « traiter la légende comme un mécanisme du quotidien. »¹⁵⁰ L'irréel s'inscrit pour lui au cœur de la réalité quotidienne, il impose sa vision à Henri Alekan pour que celui-ci trouve les lumières capables d'illustrer « un style féérique dans le réalisme qui soit porteur du vrai de l'enfance, la féerie sans fées, la féerie des cuisines. »¹⁵¹ Cocteau veut éviter de tomber dans le pittoresque et conférer une visibilité à l'invisible. Les trucages sont simples mais efficaces: figurants cachés dans le décor, seuls la tête ou les bras sont visibles, tournage au ralenti (entrée de Belle au château), tournage à l'envers (scène d'envol, naissance du Prince, flambeaux qui s'allument et s'éteignent), tapis roulant sous les pieds des personnages pour donner l'impression de légèreté, de flottement (scène de la Belle dans les couloirs du château de la Bête), arrêt de la prise de vue (transformation des habits de la Belle, métamorphose du collier de la Belle), prise de vue à l'horizontale d'un personnage couché qui projetée à la verticale donne l'impression que le personnage traverse le mur.

Le film d'une durée de 96 minutes sort le 29 octobre 1946 et reçoit le prix Louis Delluc le 24 décembre 1946.¹⁵² Le public lui réserve un accueil chaleureux, plus de 3,77 millions de spectateurs se déplacent pour aller voir la nouvelle œuvre de Cocteau.¹⁵³ Les critiques des journalistes se montrent plus réservées. Déconcertées, elles se partagent entre plaidoyer et réquisitoire. La musique, le décor, le masque de la Bête, les acteurs en particulier Josette Day et Jean Marais, la photographie sont loués. Mais les critiques reprochent à Cocteau, un rythme trop lent, un dialogue minimaliste, une image certes magnifique mais froide.

« Plastiquement ce film est admirable. Sa somptuosité est écrasante. Il est plein de trouvailles, d'étrangeté et de grâces et pourtant, malgré tout cela, il reste froid. Le récit, volontairement ou inconsciemment relâché, accroche mal. La magie des images brillante et concertée, n'opère pas. Est-ce nous qui ne sommes plus des enfants, ou est-ce le film qui ne traverse pas le miroir? »¹⁵⁴

« Trop de sécheresse et de rigueur dans l'inspiration, une cassure trop apparente entre le réel et l'imaginaire, une psychologie un peu sommaire font de ce très beau conte un film froid, plus inhumain qu'irréel, plus

149 Henri Alekan, Robert Hammond, *La Belle et la Bête*, Paris, éd. du Collectionneur, 1992, 286 p., p.277. Propos de Jean Marais.

150 Jeanne-Marie Clerc, Monique Carcaud-Macaire, *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Paris, Klincksieck, (coll. 50 questions), 2004, 214 p., p.60.

151 *Ibid.*

152 Philippe d'Hugues, *Almanach du cinéma: de 1946 à nos jours*, tome 2, Paris, Encyclopædia Universalis, 1992, 348 p., p.10.

153 Chiffres officiels du Centre National de la Cinématographie (CNC). Le chiffre exact est de 3 779 692 spectateurs.

154 Jacques Tournier, *Fiche cinématographique: La Belle et la Bête*, n°6, Paris, I.D.H.E.C., [?], 13 p., p.13.

plastique qu'envoûtant. »¹⁵⁵

Les critiques s'insurgent surtout sur le dénouement incompréhensible que donne Cocteau à son film. Belle a repoussé Avenant, aime la Bête et se retrouve à devoir accepter un Prince au visage de son amoureux éconduit qu'elle reconnaît avoir aimé en secret. Elles reprochent à Jean Cocteau sa naïveté.

« Comment comprendre que la jeune fille, qui est demeurée insensible à la prestance physique de son soupirant et qui lui a préféré la laideur d'un animal, opère dans les dernières minutes un revirement inattendu en devenant amoureuse de la Bête quand celle-ci se métamorphose et prend les traits d'Avenant? [...] Il s'en est d'ailleurs rendu compte quand il était trop tard [...] et il propose un autre dénouement: la transformation ne s'opérerait pas. La Bête mourrait et la Belle porterait son deuil. On voit à quel point il est difficile de se débarrasser d'une erreur psychologique une fois qu'elle est commise. Car il va de soi que ce dénouement est encore moins satisfaisant que celui qui existe. »¹⁵⁶

Cocteau se défend comme il peut contre ces critiques acerbes, il reconnaît avec le recul avoir commis des erreurs « mais qui pourrait en vouloir de ces fautes et de celles de mes collègues? Le cinématographe débute. Il a mon âge. C'est vieux pour un homme. Jeune pour un art, si on songe à la vieillesse de la peinture, de la sculpture, de la musique et de l'imprimerie. »¹⁵⁷ Le rythme qu'il a imprimé est celui du récit, ses personnages « n'ont pas l'air de vivre mais de vivre une vie racontée. »¹⁵⁸ Il regrette également que « La France [de 1945] ne puisse encore se payer le luxe du film en couleurs. L'arrivée de Belle, dans la lessive, au milieu des poules noires, en grande robe bleu de ciel, était un miracle. »¹⁵⁹ Malgré tout, le film est une référence, un véritable chef-d'œuvre de poésie encore très apprécié aujourd'hui. Pour reprendre les mots de Jean Marais, le film « eut un énorme succès, mais pas tout de suite. Un succès lent, sans tapage, presque secret. Un succès que seul connaissent les vrais, les grands poètes. »¹⁶⁰ Le film demeure une source d'inspiration. En 1995, Philip Glass, compositeur américain né en 1937, entreprend de transformer le film de Cocteau en film-opéra. Le film est projeté en version sous-titrée anglaise sans la musique de Georges Auric. L'orchestre et les chanteurs d'opéra sont placés à bas de l'écran pour accompagner le film, ils interprètent une nouvelle partition inspirée des œuvres de musique classique telles celles de Wagner. L'ensemble donne l'impression d'un retour au temps du cinéma muet entraînant l'adhésion du public et de la presse.

« La presse ne tarit plus d'éloges pour cette performance originale et les premières représentations à la Brooklyn Academy of Music ont fait salle comble. *La Belle et la Bête*, qui a déjà été joué 40 fois en Europe – mais pas en France, où il [Philip Glass] n'a pas été invité – [...] »¹⁶¹

Il faut attendre le 14 Janvier 2003 pour qu'une représentation ait lieu en France, à Caen. Interviewé dans le journal *Libération*, Philip Glass décrit la méthode qu'il a utilisée pour retravailler le chef-d'œuvre de Cocteau.

155 Dominique Marny, *op. cit.*, p.84. Critique journalistique de Jean Nery pour le journal *Franc Tireur* daté du 30 octobre 1946.

156 *Ibid.*, p.89. Critique de Denis Marion pour le journal *Combat* daté du 2 novembre 1946.

157 *Ibid.*, p.78.

158 Jacques Tournier, *op. cit.*, p.13.

159 *La Belle et la Bête* [fiche cinématographique], Nantes, Cinéma et Culture, [?], 4 p., p.3.

160 Henri Alekan, Robert Hammond, *op. cit.*, p.277.

161 Olivier-Pascal Moussetard, « La Belle et sa Bête changent d'air », *Télérama*, n°2353, 15 février 1995, [p.?].

« En plus de composer une nouvelle musique, je suis parti des dialogues du film, et j'ai écrit des parties chantées totalement synchrones aux interventions des personnages. Ce qui produit une expérience à plusieurs dimensions pour le spectateur, qui voit les images mais également les chanteurs sur scène. [...] Le contrepoint entre les chanteurs et l'image est merveilleux. En plus, selon les chanteurs, l'œuvre ne cesse d'évoluer. Ce n'est ni du cinéma, ni de l'opéra, quelque chose entre les deux. »¹⁶²

Le film sert également d'inspiration à la nouvelle version qui s'impose en 1987 non plus au cinéma, mais cette fois-ci, sur le petit écran, nouveau royaume privilégié de l'audiovisuel.

2. La série télévisée: modernité urbaine.

Kim LeMasters, président de CBS Entertainment, admire le film de Cocteau, il veut adapter le thème à la télévision et en tirer une série télévisée. Plusieurs producteurs expérimentés refusent le projet estimant que le concept n'est pas adaptable. Il rencontre alors Ron Koslow, simple scénariste, qui lui propose de moderniser le conte et de situer l'histoire à l'époque actuelle « en la couplant avec une love story dans la plus pure tradition romantique. »¹⁶³ Ron Koslow base la série sur un fait divers et crée deux mondes: celui d'En-bas où vit Vincent, un homme à l'allure féline et celui d'En-haut où vit Catherine, une belle et brillante avocate.

« Plusieurs années auparavant, j'avais lu que des gens vivaient sous l'hôtel Warldof Astoria de Manhattan, profitant ainsi de la chaleur dégagée par ses chaudières, et qui se nourrissaient des restes de repas préparés par l'hôtel. »¹⁶⁴

Linda Hamilton qui venait de jouer dans *Terminator* est engagée pour interpréter le rôle de Catherine tandis que Ron Perlman est engagé pour le rôle de Vincent. Il est habitué à jouer des rôles requérant l'usage d'un masque, il en a porté pour ses rôles d'Amoukar dans *La guerre du feu* et de Salvatore dans *Le nom de la rose*. Il subit quatre heures de maquillage chaque jour pour endosser le rôle. Le maquillage est réalisé par un spécialiste du fantastique, Rick Baker, selon l'actrice principale, le maquillage « n'avait rien d'étrange, cela lui allait extrêmement bien. »¹⁶⁵ D'autres acteurs viennent compléter la distribution: Roy Dotrice (Père/Jacob Wells), Jay Acovone (Joe Maxwell), David Greenlee (Mouse), Armin Shimerman (Pascal), Corey Danziger (Kipper) et Tony Jay (Paracelsus/John Patter). La série comporte 55 épisodes de 45 minutes et un épisode de 90 minutes divisés en trois saisons. Elle est diffusée du 25 septembre 1987 au 03 août 1990 sur la chaîne CBS aux États-Unis. En France, la chaîne La Cinq diffuse les épisodes dans un ordre aléatoire du 12 novembre 1988 au 12 janvier 1991 s'arrêtant à la fin de la saison deux. La troisième saison sera diffusée sur la câble sur la chaîne TMC à partir de septembre 1996.

Catherine Chandler est une avocate new-yorkaise qui travaille pour le cabinet de son père dont elle s'apprête à reprendre la tête. Tout lui réussit jusqu'au jour où elle est agressée dans Central Parc le soir en rentrant chez elle et laissée pour morte. Défigurée, elle ne doit la vie sauve qu'à l'intervention de Vincent, qui l'emmène sous terre dans les Tunnels où vit toute une communauté dirigée par un membre énigmatique appelé Père. Catherine découvre le monde d'En-bas composé de personnes exclues de la société, du monde d'En-haut, ou bien de personnes ayant rejeté la société.

162 Éric Dahan, « Glass en écho à Cocteau », *Libération*, 14 janvier 2003, p.32-33, p.33.

163 Christophe Petit, Jacques Baudou, « La Belle et la Bête », *Génération Séries*, n°17, avril-mai-juin 1996, p.8-21, p.12.

164 *Ibid.*

165 *Ibid.*

Vincent la soigne et lui lit des histoires tirées des livres pris dans la bibliothèque de Père. Catherine passe de longs mois alitée puis finit par enlever ses bandages. Elle découvre le visage de Vincent, mi-humain mi-bête. Vincent a été trouvé par Père lorsqu'il était bébé, abandonné devant l'hôpital Saint-Vincent. Guérie, Catherine retourne dans le monde d'En-haut mais elle a changé, sa vision de la société a changé. Elle démissionne du cabinet de son père et trouve un nouveau travail auprès du procureur Moreno, sous les ordres de son assistant Joe Maxwell qui éprouvera très vite des sentiments pour la belle Catherine. Elle souhaite mettre à profit les valeurs de la vie que Vincent lui a réappries. Elle ne peut l'oublier. Bien que celui-ci lui rende fréquemment visite la nuit chez elle, Catherine n'hésite pas, dans les moments de doute, à trouver refuge dans le monde d'En-bas voir la communauté des Tunnels et Vincent. Leur amour est impossible mais Vincent n'hésite pas à accourir auprès de Catherine à chaque fois que celle-ci est en danger. Un lien télépathique s'est développé entre les deux amoureux bien que Catherine le ressent moins. Vincent laisse agir sa nature bestiale et tue tous ceux qui tentent de faire du mal à Catherine, quitte parfois à devenir un véritable danger pour elle. Catherine apprend à connaître chaque membre de la communauté organisée autour de Père qui n'apprécie pas la relation qu'elle établit avec celui qu'il considère comme son propre fils. Les habitants sont habillés comme au temps du Moyen-Âge et vivent dans des galeries éclairées par de simples flambeaux. Ils communiquent entre eux en donnant des coups secs sur les tuyaux qui traversent les galeries. Pascal est le responsable du bon acheminement des messages. Ils sont aidés par des personnes extérieures, les Amis d'En-haut qui leur fournissent médicaments et provisions. Mais la communauté est menacée par un ancien membre banni, Paracelsus, un sombre alchimiste, qui est bien décidé à se venger de Père avec qui il a co-fondé la communauté.

Les débuts de production s'avèrent difficiles. La chaîne CBS souhaite une série d'action et d'aventure, Rob Koslow veut orienter l'histoire sur la communauté, le passé de Vincent, de Père et les différents éléments fantastiques liés au monde d'En-bas. Les bonnes audiences des premiers épisodes permettent de prendre un peu de liberté face à CBS. Ron Koslow développe l'histoire du monde d'En-bas et invente de nombreux lieux féériques qui deviendront familiers au cours des trois saisons: la Galerie des murmures (immense caverne traversée par un pont où de nombreuses voix retentissent), la Chambre de l'abîme, la Caverne de cristal, la Chambre des vents, le gigantesque escalier en colimaçon reliant les deux mondes, la chambre de Vincent, l'atelier de Mouse, la bibliothèque-bureau de Père et l'ancre de la vieille Narcissa, une magicienne divinatrice aveugle. La série fait face à de nombreux problèmes de budget, le quatrième épisode dépasse déjà de 400 000 dollars la somme allouée, ce qui conduit la production à réaliser des épisodes plus intimistes nécessitant un moindre budget. La série subit de nombreux conflits internes liés aux divergences d'opinions des différents scénaristes et réalisateurs. En trois saisons, la série ne compte pas moins de 22 scénaristes et 16 réalisateurs.¹⁶⁶ Ron Koslow garde les rênes de la production et réalise les épisodes pilotes et finaux des différentes saisons. Le comédien Ron Perlman passe aussi derrière la caméra le temps d'un épisode, le huitième de la saison trois. Le scénario subit divers remaniements, certains personnages sont sacrifiés contre l'avis de certains scénaristes. Le ton monte, CBS ne fait rien pour arranger les choses. La série semble aller tout droit vers une annulation.

A la fin de la première saison, Catherine et Vincent doivent s'embrasser mais pour CBS il est hors de question de transformer Vincent en humain à part entière. La bête doit rester quoiqu'il advienne. Pour assurer le renouvellement de la série pour une seconde saison, la production fait tourner la scène deux fois: Catherine et Vincent s'embrassent dans la première version et s'étreignent tendrement dans la seconde.

« Pour contourner la difficulté à l'écran, les deux scènes furent incluses, mais la première était montrée en filigrane, « sous » la seconde. »¹⁶⁷

166 *Ibid.*, p.16-21.

167 *Ibid.*, p.13.

La seconde saison s'enfonce dans des épisodes sombres et violents laissant de côté l'histoire d'amour entre Vincent et Catherine. Le public, déçu, commence à délaissier la série. Les scénaristes s'affrontent à nouveau pour réorienter la série selon le goût du public. CBS réagit enfin et demande aux scénaristes de retravailler les épisodes restants afin de donner plus d'action à l'histoire. Elle exige également de revoir le personnage de la Bête qui semble avoir perdu son côté bestial, la chaîne souhaite que Vincent devienne plus torturé et perde son côté humain.

« [...] la chaîne réagit. Elle veut de l'action! Les scénaristes lui offrent alors *Les étrangers* [Saison 2 épisode 11]. Vincent y tue un à un les membres d'un groupe qui se sont infiltrés dans les Tunnels et qui y sèment la terreur. D'autres épisodes comme *Le voyeur* [Saison 2 épisode 15], vont conduire Vincent à la terrible déchéance décrite dans la trilogie qui clôt la deuxième saison. Vincent, de plus en plus submergé par son côté sombre et bestial, n'arrive plus à se contrôler. La saison s'achève sur cette interrogation: va-t-il tuer Catherine qui l'a rejoint dans une caverne en proférant un « Vincent! » terrifié avant que ne soit lancé le générique de fin? »¹⁶⁸

La raison de ce cri aurait du être la découverte de la mort de Vincent. La Bête aurait été ramenée à la vie par la Belle comme dans le conte. Néanmoins, les scénaristes ont du faire face à un problème de taille. L'interprète de Catherine, Linda Hamilton, enceinte, a décidé de quitter la série pour aller tourner *Terminator 2*. Comment dans ses conditions continuer la série? Comment expliquer le départ de la Belle? Et que faire de la Bête une fois la Belle partie? La chaîne échaudée par la perte des audiences et les problèmes internes ne commande que douze épisodes. Les scénaristes réfléchissent à une solution pour contourner le problème de la disparition de la Belle. Ils décident de tuer le personnage mais pas avant que celui-ci ait donné naissance à l'enfant de Vincent. La décision choque certains dirigeants de la CBS qui voit d'un mauvais œil le tournant zoophile pris par la série.

« Nous n'avions pas beaucoup le choix, explique George R. R. Martin [l'un des scénaristes]. Ou nous remplacions Linda pour le rôle de Catherine, ou nous tuions celle-ci. »¹⁶⁹

Il est donc décidé que Catherine sera enlevée et séquestrée par un méchant nommé Gabriel qui retiendra l'enfant en otage. Catherine mourra dans les bras de Vincent qui mettra tout en oeuvre pour retrouver son fils, secondé par Diana Bennett, un agent de la police spéciale de New York. La mort de Catherine interviendra au douzième épisode. C'était sans compter la décision de Linda Hamilton qui ne leur accorde que dix jours pour tourner l'épisode de sa mort. Ce sera donc le premier épisode de la saison trois qui se déroulera sur 90 minutes au lieu des 45 habituelles. Le départ de l'actrice principale sonne le glas de la série. La « nouvelle » Belle n'a pas le temps de faire ses preuves. La série s'arrête à l'épisode 55 *Démasqué*. Cette troisième saison est souvent considérée par le public comme une nouvelle série, n'ayant plus rien à voir avec les deux premières saisons, ce qui provoque l'indignation du scénariste George R. R. Martin.

« Rien n'est différent, mis à part Catherine. Il s'agissait des mêmes scénaristes, des mêmes acteurs, des mêmes décors, des mêmes éclairages. Tout le monde tentait d'insuffler une certaine cohérence. Bien sûr, nous avons dû renoncer à notre histoire d'amour puisque nous avons tué Catherine, mais ce n'était sans doute que provisoire. Nous avançons

168 *Ibid.*

169 *Ibid.*

lentement vers une nouvelle relation pour Vincent, c'est tout. »¹⁷⁰

Malgré cette fin subite, la série est toujours considérée comme une réussite où les émotions jouent un rôle essentiel. La magie, les décors transportent les spectateurs dans un univers poétique où le romantisme a toute sa place. La série aborde des thèmes qui trouvent aujourd'hui encore écho dans la société actuelle: le désir, le manque, la peur de soi, la peur des autres, les conséquences de la violence. La communauté des Tunnels représente un monde utopique basé sur la fraternité, les rites et la poésie. Les exclus qui la composent y ont trouvé une raison de vivre, ils respectent les lois édictés par leur fondateur afin de survivre au monde d'En-haut. La Bête incarnée par Vincent n'est ni gentille ni méchante, elle est les deux à la fois. Chaque titre d'épisode reprend un titre de poème (mais ceci n'est uniquement valable que pour la version originale). Les décors baroques, la musique douce, intimiste servent à merveille la sensibilité de la série.

« La Belle et la Bête est résolument une série haut de gamme qui prône le retour au romantisme et à la redécouverte d'une valeur essentielle: l'amour. »¹⁷¹

La série devient à son tour une source d'inspiration. Barbara Hambly, auteur de *Fantasy* et de Science-Fiction, en conçoit une novelisation dès 1989. Le premier tome *Beauty and the Beast* est traduit en français en 1990 par les éditions J'ai Lu. Le second opus *Beauty and the Beast: Song of Orpheus*, sorti en 1990 reste encore inédit en France. La série est également adaptée en bande dessinée *Beauty and the Beast* écrite par David Campiti et dessinée par Mike Deodato Jr. parue en six volumes aux éditions Innovation en 1993.¹⁷² La dernière adaptation abordée est contemporaine à celle de Ron Koslow. En effet, dès 1989, les studios Walt Disney étudient sérieusement le projet d'adaptation du conte de *La Belle et la Bête*.

3. Le film d'animation: féerie en couleurs.¹⁷³

Don Hahn, producteur du film d'animation Disney met en garde ses collaborateurs.

« Ne cherchez pas à voir le film de Cocteau ou la série de télévision. Nous allons faire notre propre version. »¹⁷⁴

Le ton est donné, les animateurs ne doivent pas être influencés par une autre version tirée du conte de M^{me} Leprince de Beaumont. Le projet d'adaptation n'est pas nouveau. Walt Disney aurait eu de son vivant l'envie d'adapter le conte de M^{me} Leprince de Beaumont, il aurait néanmoins fini par y renoncer, faute d'idées convaincantes. Ollie Johnson, un des neuf animateurs légendaires de *Blanche-Neige et les Sept Nains*, se souvient qu'avant de faire *Cendrillon* en 1950, Walt Disney leur avait demandé de lire le conte et de lui faire des suggestions. Il admet la possibilité que des scénaristes aient pu y travailler mais il n'en a plus entendu parler par la suite. Les archives du studio, réputées infaillibles, n'en conservent également aucune trace. Cependant, Frank Thomas, un autre des neuf animateurs, témoigne du désir de Disney d'adapter l'œuvre même après 1955, date d'ouverture du premier parc d'attractions.

170 *Ibid.*

171 *Ibid.*, p.11.

172 *Ibid.*, p.15.

173 Le statut de chaque personne étant intervenue sur *La Belle et la Bête* est consultable dans les crédits du film qui sont disponibles dans l'*Annexe VI*.

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

« Après que Walt s'est laissé accaparer par les parcs d'attractions et le cinéma de prises de vues réelles, nous avons cherché à l'intéresser de nouveau à l'animation. Walt nous a dit: « Si un jour je m'y remets, il n'y a que deux sujets que j'ai envie de traiter. L'un des deux, c'est *La Belle et la Bête*. J'ai beau chercher, je n'arrive pas à me souvenir du deuxième ». »¹⁷⁵

Jusque dans les années 1980, le scénario du film d'animation Disney est élaboré directement sur *story-board*, la phase de production intervenant ensuite. Les dirigeants du département animation des studios Disney, Michael Eisner, Jeffrey Katzenberg et Peter Schneider décident de changer de méthode et d'engager des scénaristes externes qui livreraient des scénarios écrits solides que les animateurs pourraient ensuite mettre en images. Pour *La Belle et la Bête*, le scénario est confié à une jeune maître auxiliaire, Linda Woolverton. Elle lit toutes les versions de *La Belle et la Bête* et décide de ne pas les utiliser.

« Il est très difficile de partir d'un texte ancien pour en tirer une histoire qui colle aux années quatre-vingt-dix. Il ne faut pas oublier que les enfants d'aujourd'hui sont plus évolués, il faut des thèmes solides, des personnages auxquels les spectateurs puissent s'identifier et il faut éviter le sexisme. »¹⁷⁶

Il faut donc réactualiser le conte sans dévier du propos d'origine et en conservant l'esprit Disney. Il faut trouver une dynamique propre au déroulement de l'histoire. La partie du conte où la Belle est enfermée au château, prisonnière de la Bête, à suivre les divertissements et à dîner chaque soir avec la Bête est une partie assez sombre et ennuyeuse. Chaque soir, la Bête demande à la Belle de l'épouser. S'il est possible d'animer la séquence une première fois, la répétition de cette scène serait à terme assez lourde et ennuyeuse n'apportant pas grand intérêt. Les réunions entre scénaristes et animateurs se multiplient pour pallier les principales difficultés et résoudre les menus problèmes. Le scénario aboutit et le film sort à la fin de l'année 1991 aux États-Unis.

Belle est une jeune fille douce, gentille, passionnée de lecture qui vit à l'écart d'un petit village avec son père, un modeste inventeur. Les gens se montrent curieux à son égard, elle attise la convoitise du plus beau parti du village, Gaston. Celui-ci s'est mis en tête de l'épouser sans lui en avoir parlé au préalable, brisant le cœur de toutes ses jeunes soupirantes. Mais Belle n'est pas prête à se marier, elle attend autre chose de la vie qu'être une épouse et une respectable mère de famille. Elle repousse les avances de Gaston qui ne démord pas de sa décision. Il épousera Belle qu'elle le veuille ou non. Maurice, le père de Belle, part en ville présenter sa toute nouvelle invention à la foire. Il attèle leur cheval Philibert pour tirer la précieuse invention et traverse la forêt. Malheureusement, Maurice, désirant prendre un raccourci, se perd dans la forêt et Philibert, apeuré, se cabre et s'enfuit avec l'attelage en abandonnant son maître. Maurice se réfugie dans un mystérieux château où il est accueilli par des domestiques étranges: Big Ben le majordome intendant, Lumière le valet de chambre et Mrs Samovar la cuisinière. Ils ont la forme d'objets, (pendulette de cheminée, chandelier et théière) parlent et bougent sans aucuns mécanismes secrets. Mais à peine a-t-il le temps de se réchauffer près du feu qu'une terrible Bête, furieuse, entre dans le salon et l'enferme dans un cachot. Belle, inquiète de retrouver Philibert sans son père, part à sa recherche et retrouve sa trace au château de la Bête. Elle accepte de prendre la place de son père et de se constituer prisonnière de la Bête.

Maurice est renvoyé au village sans possibilité de revoir sa fille unique. A peine arrivé, il demande de l'aide aux villageois qui le repoussent, le prenant pour un fou. Dépité, il part seul

175 *Ibid.*, p.144.

176 *Ibid.*, p.143.

délivrer sa fille. Gaston décide de profiter de l'occasion pour convaincre Belle de l'épouser. Dès que Maurice sera de retour, Le Fou, compagnon de Gaston, devra venir l'avertir pour qu'il puisse faire interner Maurice dans un asile et ne l'en sortir qu'une fois marié à Belle. La cohabitation avec la Bête ne se déroule pas sous les meilleures auspices. Aigrie par de longues années retranchée dans son château, la Bête manque de diplomatie et se montre assez rude envers Belle. Il lui interdit l'accès à l'aile ouest sans lui donner d'autres explications et la somme de dîner avec lui, le soir-même. Outrée par le mauvais caractère de la Bête, Belle refuse de venir dîner s'attirant les foudres du maître des lieux. Les domestiques font ce qu'ils peuvent pour arranger les choses mais ne peuvent empêcher Belle d'aller visiter l'aile Ouest. Elle entre alors dans la tanière de la Bête, assombrie par la poussière et les restes de meubles brisés, de toiles arrachées, de tapisseries déchirées qui jonchent le sol. Elle aperçoit une rose protégée par une cloche en verre qui émet une douce lueur rosée. La Bête la surprend et entre dans une rage folle. Affolée, Belle s'enfuit dans la forêt et rencontre des loups. La Bête intervient pour la sauver mais se blesse au cours de l'affrontement. Belle la ramène au château, juchée sur Philibert et la soigne. Peu à peu, Belle apprend à connaître la Bête dont le caractère s'adoucit à mesure qu'elle tombe amoureuse de Belle. Celle-ci commence également à éprouver de l'affection pour son amie la Bête et les domestiques conservent l'espoir qu'elle rompra le charme lancée par la fée il y a déjà dix années. Le Prince avait rejeté la fée cachée sous une misérable apparence et lui avait refusé l'abri qu'elle réclamait. En punition, elle l'avait transformé en une horrible Bête et l'avait condamné à garder cette apparence jusqu'à ce qu'il se fasse aimer d'une jeune fille avant la chute du dernier pétale de la rose offerte. Dans le cas contraire, le Prince devrait garder l'apparence de la Bête pour l'éternité.

Belle s'inquiète pour son père, elle reste troublée par la vision de Maurice, malade et transi de froid dans la neige. La Bête la délivre de son engagement et Belle court sauver son père. Gaston en profite pour mettre son plan à exécution. Belle, voulant prouver que son père n'est pas fou, dévoile le visage de la Bête à travers le miroir magique qu'elle lui avait offert. Gaston, fou de jalousie, enferme Belle et Maurice dans leur cave et se rend au château accompagné des villageois pour tuer la Bête. Zip, petite tasse ébréchée et fils de Mrs Samovar délivre Maurice et Belle grâce à l'invention de celui-ci. Ils accourent au château pour sauver la Bête. Les objets domestiques du château entier se rebellent contre les villageois et engagent un âpre combat pour la survie du château. La Bête, désespérée depuis le départ de Belle, ne se défend même pas lorsque Gaston l'attaque. Elle reprend courage à l'arrivée de Belle et gagne son combat contre Gaston qu'elle épargne par pitié. Elle rejoint Belle sur le balcon sans se douter que Gaston, profitant que la Bête ait le dos tourné, décide de la poignarder en plein cœur. Déséquilibrée, la Bête s'accroche à Belle qui le hisse sur le balcon. Gaston, quand à lui, tombe dans le ravin et meurt. La Bête est mal en point et s'apprête à rendre son dernier soupir lorsque Belle lui déclare son amour. Le dernier pétale tombe, la Bête ne respire plus, les domestiques retiennent leur souffle. Et soudain, la magie opère, un feu d'artifice se met à crépiter et la Bête est soulevée dans les airs se transformant peu à peu en être humain. La magie agit également sur le château et ses habitants leur rendant leur forme première. Belle et le Prince s'embrassent, le sort est rompu.

Le film remporte un joli succès auprès du public. Les critiques de la presse se montrent plus dubitatives surtout en France où l'animation est comparée immédiatement au chef-d'œuvre de Cocteau.

« On est loin de l'envoûtante magie du film tourné, en 1945, par Jean Cocteau, avec Josette Day et Jean Marais dans les principaux rôles. On est dans un dessin animé où, hormis les moments de frayeur, personnages, animaux et objets batifolent aimablement. »¹⁷⁷

177 Jean-Paul Grousset, « La Belle et la Bête », *Le Canard Enchaîné*, 21 octobre 1992, p.7.

Le film est adapté en spectacle pour les parcs Disney en 1991. *Beauty and the Beast: Live on Stage* est présenté en Floride aux Disney-MGM Studios le 22 novembre 1991, puis à Videopolis à Disneyland le 11 avril 1992. Le spectacle est joué quotidiennement jusqu'au 30 avril 1995. L'histoire est jouée sur scène avec des comédiens reprenant les costumes et les accessoires issus du film. Le succès de ce premier spectacle amène la création d'un deuxième qui est monté cette fois-ci directement à Broadway. Le spectacle, véritable comédie musicale, reprend les chansons du film et en ajoutent de nouvelles. *Beauty and the Beast: The Broadway Musical* est joué au Palace Theater de New-York du 18 avril 1994 au 05 septembre 1999, il est ensuite déplacé au Lunt-Fontanne Theater où la comédie redémarre le 12 novembre 1999 jusqu'au 29 juillet 2007 pour laisser place à *La Petite Sirène*. Le spectacle se classe sixième au rang des comédies musicales les plus jouées sans interruption. Il est nommé en 1994 dans neuf catégories des Tony Awards, l'équivalent pour le théâtre des Oscars. Il ne remporte que celui de la meilleure création de costumes attribué à Ann Hould-Ward.¹⁷⁸

Ce film, trentième long métrage de Disney et cinquième conte adapté par la firme, tient une place à part entière dans l'histoire des Studios d'animation de Burbank en Californie. Il convient à présent de revenir sur la création ce nouveau chef-d'œuvre *made in Disney*.

178 Dave Smith, *Disney A to Z: The Official Encyclopedia*, New-York, Disney Editions, 3^ded., 2006, 748 p., p.46-47.

II. Genèse d'un nouveau « chef-d'œuvre » marquant la renaissance des studios Disney.

A. Un projet difficile et ambitieux.

Les années 1980 marquent le retour des Studios Walt Disney à leur inspiration première: le conte de fées. Il faut remonter en 1959 avec la sortie de *La Belle au Bois Dormant* pour retrouver la dernière adaptation d'un conte par Walt Disney. Les studios Walt Disney s'attaquent en premier lieu à *La Petite Sirène* de Hans Christian Andersen avant d'enchaîner en second lieu sur *La Belle et la Bête* de M^{me} Leprince de Beaumont et *Aladdin* issu des Contes des Mille et Une Nuits.

1. Faux départ.

Adapter le conte en film d'animation peut paraître simple mais la tâche s'est avérée plus ardue que prévu. Pour arriver à la création du film d'animation de *La Belle et la Bête* en 1991, il a fallu passer par diverses étapes, semées d'échecs et de rejets de synopsis. Ces étapes se sont révélées formatrices et indispensables au résultat obtenu. Il ne s'agissait pas de faire n'importe quoi ou de suivre le conte à la lettre, le film devait rester dans l'esprit Disney.

« Les artistes Disney savaient que leur film serait jugé par rapport aux nombreux précédents. Comme la talentueuse équipe qui a réalisé *Blanche-Neige et les Sept Nains* et *Cendrillon*, ils devraient trouver une nouvelle approche pour familiariser le conte afin de remporter les audiences. »¹⁷⁹

Le premier projet rendu aux Studios sur *La Belle et la Bête* date de 1983. Il s'agit d'un scénario d'animateurs vétérans: Pete Young, Steve Hulett et Vance Gerry.¹⁸⁰ Cette version situe l'histoire dans un petit royaume prospère. Le Prince est un beau jeune homme qui a pour habitude de traverser la forêt bordant son royaume en calèche, il s'amuse à effrayer les animaux qui y vivent. Afin de lui enseigner l'humilité, la forêt transforme le prince en une immense créature féline. Le château tombe en ruine. Il n'est pas question d'objets enchantés mais d'animaux au service de Belle. Les dessins réalisés par Vance Gerry tiennent plus d'illustrations pour livres d'enfants que de croquis préparatoires pour l'animation. Le projet est abandonné assez rapidement.

Le second projet est abordé en 1986 par Phil Nibbelink et Steven E. Gordon, deux nouveaux animateurs des Studios Walt Disney.¹⁸¹ Cette version est largement inspirée du film de Jean Cocteau. Un faucon sert de confident à la Belle qui découvre derrière le visage de la Bête un noble au coeur tendre. Il a été transformé par une méchante fée mais les raisons ne sont pas données. Comme le précédent, ce projet est très vite rejeté mais certaines idées sont conservées pour les versions suivantes.

Deux scénarios sont réalisés en 1988: le premier par Jim Cox et le second par Gen LeRoy.¹⁸² Cox a écrit le scénario d'*Oliver et Compagnie* sorti la même année et s'est attelé à celui de *Bernard et Bianca au Pays des Kangourous*. Il transpose l'histoire au XV^e siècle dans la France rurale. Il conserve les deux sœurs aînées de Belle et lui donne trois soupirants. Le père de Belle est un aimable inventeur. Il rencontre une batterie d'objets enchantés mais silencieux (assiettes, ustensiles)

179 Charles Solomon, *Tale as Old as Time: the art and making of Beauty and the Beast*, New York, Disney Editions, 2010, 179 p., p.15.

180 *Ibid.*, p.27.

181 *Ibid.*, p.28.

182 *Ibid.*, p.28-33.

qui lui servent à dîner. Il fait également la connaissance d'un chandelier de table assez timide.

« Le personnage du chandelier était un hommage au film de Cocteau. L'idée centrale pour l'animation magique était que tous les membres du château avaient été transformés en objets – j'aime l'idée d'objets anthropomorphiques. Je pensais également que si le père était un inventeur, il y aurait des opportunités pour placer des interactions amusantes entre lui et les objets. »¹⁸³

Jim Cox introduit l'idée du sauvetage de la Belle des griffes d'un loup féroce par la Bête. Les soupirants de Belle et ses sœurs attaquent le château pour voler le trésor de la Bête. Le baiser de la Belle transforme la Bête en prince tandis que les sœurs et les soupirants de Belle se métamorphosent en animaux symbolisant leurs fautes.¹⁸⁴ L'idée des objets magiques plaît mais le reste est rejeté. Gen LeRoy s'attèle à un nouveau script. Il rajoute de nouveaux personnages et intègre différentes situations. Le prince Christian n'est plus seul, il a deux grands frères Albert et Anton. Celui-ci empoisonne Albert pour récupérer le trône, il est changé en bête par le sorcier Grefoye. Christian hérite finalement du trône et fait la connaissance de la Belle, celle-ci est un véritable garçon manqué. Grefoye meurt et confie la surveillance des deux princes à un sorcier inaccompli, Lurk. Anton entre en possession d'une mystérieuse pierre, à l'aide de son pouvoir, il transforme tous les habitants du château y compris le sorcier en animaux, en insectes ou en objets. Il prend l'apparence de son frère tandis que Christian devient la nouvelle bête. Belle le sauve et choisit de rester avec lui après avoir chassé l'usurpateur du trône. Son amour sauve Christian et lui redonne forme humaine. Cette histoire est rejetée également, les studios Walt Disney la trouvent trop éloignée du conte originel. Cependant, il s'agit de la première histoire où le personnage de Belle est étoffé et possède un caractère actif.

Les dirigeants des Studios Walt Disney décident d'engager un scénariste externe à la société. Ils font appel à Linda Woolverton, un écrivain anglais, ayant travaillé dans un théâtre pour enfants et s'étant occupée des programmes en fin de soirée de la chaîne CBS. L'un des dirigeants du département d'animation, Jeffrey Katzenberg, repère un de ses romans et lui confie la réécriture du conte de *La Belle et la Bête*. Elle commence à travailler et donne une première base solide pour réaliser un possible *story-board*. Katzenberg souhaite engager le réalisateur Richard Williams qui a dirigé avec succès le projet *Qui veut la peau de Roger Rabbit?* mêlant prises de vues réelles et animation, mais celui-ci n'est pas disponible. Sur ses conseils, Katzenberg engage Richard et Jill Purdum, un couple d'animateurs qui ont réalisés des films d'une très grande originalité à Londres. Il nomme Don Hahn, un proche collaborateur de Williams sur le film *Qui veut la peau de Roger Rabbit?*, à la production du film. Don Hahn réunit durant dix semaines à Londres, au milieu de l'année 1989, un groupe d'une dizaine d'artistes et d'animateurs pour travailler sur le développement et la pré-production de *La Belle et la Bête*.¹⁸⁵ Les débuts se passent bien mais Don Hahn perçoit très vite que le côté sombre du conte pose problème.

« Au début, c'était très excitant. Nous nous rallions autour de Dick, que tout le monde adorait. L'atmosphère et l'alchimie étaient aussi bonnes que ce qu'on pouvait espérer pour un film.[...] Les dessins étaient magnifiques,

183 *Ibid.*, p.31.

184 Un coq pour la vanité, un cochon pour l'avarice...

185 Walt Disney Pictures, *Dossier de presse « La Belle et la Bête » 45^e festival de Cannes*, Paris, Warner Bros, 1992, 32 p., p.6.

L'équipe se compose de Glen Keane, Andreas Deja, Tom Sito, Darek Gogol, Hans Bacher, Jean Gillmore, Thom Enriquez, Paul De Mayer, Alyson Hamilton, Mel Shaw et Michael Dudok de Wit.

Charles Solomon, *op. cit.*, p.33.

mais l'ensemble ne me semblait pas drôle du tout, et j'ai commencé à me demander, est-il possible de jouer cela pour une audience américaine? »¹⁸⁶

L'équipe retravaille le script de Linda Woolverton et situe l'histoire en 1709 dans la campagne française. Ils réalisent un montage du story-board jusqu'à l'arrivée de Maurice au château de la Bête. Maurice, un humble marchand, vit dans un petit manoir en ville avec ses deux filles Belle l'aînée et Clarice la cadette, ainsi que leur chat Charley. Marguerite, la sœur de Maurice, vient s'installer avec eux. Peu après, Maurice perd sa fortune et s'installe à la campagne. Marguerite ne cesse de se plaindre sur la perte de son statut et de son train de vie confortable, elle pousse Belle à accepter les avances du Marquis Gaston, un aristocrate arrogant et narcissique. Maurice doit retourner en ville pour vendre la boîte à musique ayant appartenu à sa femme qu'il avait offert à Belle pour ses 17 ans afin de payer les impôts. Cependant, à peine arrivé en ville, Maurice perd la boîte à musique qui finit écrasée sous les roues d'une calèche. Retraversant la forêt pour retourner chez lui, Maurice est attaqué par une meute de loups. Son cheval Orson, effrayé, galope en direction d'un mystérieux château où ils sont accueillis par une armée silencieuse d'objets domestiques enchantés. La suite de l'histoire n'est pas *story-boardée*: Maurice cueille la rose, rencontre la bête et rentre chez lui à bord d'un palanquin volant. Belle accepte de prendre sa place contre l'avis de son père, elle se glisse la nuit dans le palanquin enchanté avec Charley et s'envole pour le château de la Bête. Lorsque la famille découvre sa disparition, Marguerite suggère au Marquis Gaston d'attaquer le château, de réclamer Belle et de tuer la Bête.

Don Hahn ramène les dix-huit premières minutes de *story-board* filmées à Katzenberg.¹⁸⁷ Celui-ci les rejette, il juge le travail réalisé trop sombre et dramatique. Il y a trop peu d'humour pour convenir à des enfants et à un film typé Disney. Les personnages ont très peu de consistance. La présence de la tante met Maurice en retrait faisant ressembler l'histoire à une pâle copie de *Cendrillon*. La rencontre de la Belle avec la Bête intervient trop tardivement, posant problème pour l'avancée de la romance. Katzenberg enjoint son équipe à retravailler le script d'une façon plus légère et amusante. Il les envoie en France, dans la vallée de la Loire, pour effectuer des recherches et s'imprégner de la culture française. Fin décembre 1989, suite au triomphe de *La Petite Sirène*, les dirigeants des Studio Walt Disney prennent la décision de transformer le film de *La Belle et la Bête* en comédie musicale. Le groupe d'animateurs est dissous, chaque animateur est envoyé sur un projet différent. Katzenberg convoque les Purdum, Don Han, Linda Woolverton et Howard Ashman, le nouveau producteur et parolier du film ainsi qu'Alan Menken, le compositeur. Il s'agit à présent de retravailler le scénario pour en faire une comédie musicale.

Cette décision radicale est dû à un contexte particulier au sein de la firme Disney. Depuis la mort de son créateur, les Studios Walt Disney ne se portent pas très bien. Les films produits ne rapportent pas assez d'argent et le département d'animation subit de plein fouet la crise que traverse l'entreprise.

2. Contexte de crise aux Studios Walt Disney.

Depuis 1966, les Studios Walt Disney ont réalisé peu de films avec d'énormes moyens et très peu de rentabilité.¹⁸⁸ L'entreprise se maintient grâce aux produits dérivés des

186 Charles Solomon, *op. cit.*, p.34.

187 Ce prologue abandonné est disponible dans les bonus du DVD de *La Belle et la Bête*.
La Belle et la Bête, Bonus DVD « Scènes coupées: Prologue abandonné », 17'39.

188 Toutes exploitations confondues (en comptant les ressorties), *Les Aristochats* en 1970 a rapporté près de 56 millions de dollars (\$55 675 257), *Robin des Bois* en 1973 n'en a rapporté que 32 millions (\$32 056 467), *Bernard et Bianca* en 1977 environ 71 millions avec deux ressorties en salles en 1983 et en 1989 (\$71 215 869 mais seulement \$29 000 000 pour la première sortie), *Rox et Rouky* en 1981 a rapporté presque 64 millions de dollars avec deux sorties (\$63

différents films et à la bonne rentabilité des parcs d'attractions. L'animation est délaissée au profit de produits plus économiques et rentables.

« Outre les films et les séries télévisées en prises de vues réelles plus économique qui bénéficient de « l'esprit Disney », le groupe intègre l'exploitation des droits dérivés de ses produits, soit à travers une politique de *merchandising*, vendus dans une cinquantaine de pays sous licences, soit en exploitant ses programmes sur sa chaîne à péages qui rassemblait en 1986, trois ans après son lancement, 3,2 millions d'abonnés. Enfin, début 1987, 70% du chiffre d'affaire global de la compagnie provenait des parcs d'attractions. »¹⁸⁹

Le département animation souffre du manque de renouvellement des animateurs. Les neuf animateurs légendaires sont toujours là, la qualité des dessins est au rendez-vous mais les films restent à l'image de ceux réalisés dans les années 1940. Or, les temps ont changé et l'animation qui s'est développée en dehors du groupe Walt Disney a évolué offrant une nouvelle vision de celle-ci. Les animateurs Disney semblent « être endormis, étrangers aux innovations du milieu. »¹⁹⁰ Les Studios engagent vingt-cinq nouveaux artistes entre 1970 et 1977, les animateurs vétérans forment les nouveaux et les incluent petit à petit aux différentes productions. La première collaboration est réalisée pour Bernard et Bianca en 1977. Les nouveaux animateurs apportent une nouvelle énergie qui manquait aux précédents films. Mais en 1979, une partie des nouveaux arrivants démissionnent de la firme pour monter leur propre studio d'animation¹⁹¹ obligeant les studios Walt Disney à repousser Rox et Rouky et à engager de nouveaux animateurs en urgence.

The Walt Disney Company subit un énorme changement exécutif en 1984. Jusqu'ici le gendre de Walt Disney, Ron Miller, a tenu les rênes de l'entreprise, il est renvoyé en Septembre 1984. Roy Edward Disney, le neveu de Walt, prend les choses en mains et engage à la tête de l'entreprise trois nouvelles personnes: Frank Wells, Jeffrey Katzenberg et Michael Eisner. Katzenberg a en charge le département d'animation mais ni lui, ni Eisner ne connaissent le mode de fonctionnement de l'animation. Pour remettre le département en avant, Katzenberg décide de produire des films en prises de vues réelles pour renflouer l'animation et lui donner les moyens de se lancer dans de nouveaux projets moins coûteux et plus rentables. Il faut stopper l'hémorragie causée par les dernières productions notamment celle de *Taram et le Chaudron Magique*.¹⁹² Début

456 988 mais seulement \$39 900 000 pour la première sortie) et *Taram et le Chaudron Magique* en 1985 seulement 21 millions (\$21 288 692). Tous les chiffres cités en dollars américains sont des chiffres officiels issus du box-office américain disponibles sur <http://www.boxofficemojo.com/> (consulté en mai 2011).

189 Michel Roudevitch, Pascal Vimenet, *Le cinéma d'animation*, Condé-sur-Noireau, Corlet-Télérama, « Cinémaction », n°51, 1989, 225 p., p.203-204.

190 Charles Solomon, *op. cit.*, p.18.

191 Il s'agit de Don Bluth qui a été un des premiers animateurs recrutés pour apporter du sang neuf. Il démissionne en septembre 1989 et emmène avec lui seize des vingt-cinq animateurs engagés par Disney créant une véritable hémorragie. Don Bluth devient à partir de là un sérieux concurrent, il produit notamment *Fievel* (1986), *Le Petit Dinosaur* et *la Vallée des Merveilles* (1988) et *Anastasia* (1998) qui font de l'ombre aux productions Disney. La qualité graphique ressemble à celle employée par les Studios Disney mais les films n'appartiennent pas à Disney. *Ibid.*, p.18-23.

192 Le film est en projet depuis 10 ans, il coûte la somme record de 25 millions de dollars suite à de nombreux attermoissements et à la réalisation du film en 70mm au lieu des 35 mm habituels. À lui tout seul, il a nécessité 115 200 plans, 2 519 000 dessins sur 55 km de pellicules qui ont coûté 15 000 crayons, 300 gommes, 400 pinceaux et 2000 litres de peinture.

Michel Roudevitch, Pascal Vimenet, *op. cit.*, p.203.

Lorsque Katzenberg arrive au département, le film est loin d'être fini mais il est impossible de le recommencer sous peine de grever un budget déjà trop lourd. Le film sort en 1985 mais le public ne suit pas, il n'obtient même pas de quoi rembourser les frais engagés.

1985, le département d'animation est délocalisé temporairement des Studios Walt Disney de Burbank et envoyé dans un entrepôt non loin, près de Glendale.¹⁹³ Katzenberg engage Peter Schneider pour le seconder dans le département d'animation. Ils encadrent les animateurs et leur imposent des délais et des budgets stricts à respecter.¹⁹⁴ Ils décident d'accélérer les productions et les rendus pour sortir des films tous les deux ans au lieu de quatre.

« Depuis le départ, Michael et moi [Jeffrey Katzenberg] avons senti que le département de la compagnie qui nécessitait le plus d'encouragements et avait le plus gros potentiel était celui de l'animation. Ils avaient réalisé un film tous les trois à quatre ans. Nous avons découvert que si elle était proprement gérée, entourée et équipée, l'opération était capable de supporter le double de production – un nouveau film tous les 18 mois à 2 ans – sans compromettre la qualité de l'animation Disney. »¹⁹⁵

Le département produit deux nouveaux films d'animation qui rapportent assez d'argent pour se lancer dans un projet de long métrage mêlant animation et prises de vues réelles.¹⁹⁶ Le film *Qui veut la peau de Roger Rabbit?* réunit tous les héros des cartoons autour d'acteurs vedettes.¹⁹⁷ Le film est un immense succès et rapporte plus de 300 millions de dollars à travers le monde ainsi que quatre oscars.¹⁹⁸ Ce film représente une œuvre pionnière dans laquelle les nouveaux animateurs apprennent à faire leurs premières armes et à appréhender les difficultés de l'animation assistée par ordinateur. Le département d'animation Disney se lance dans la réalisation du conte d'Hans Christian Andersen *La petite Sirène*. L'histoire est modernisée, le personnage principal Ariel est doté d'une forte personnalité et se montre très active comparée aux héroïnes Disney précédentes. Le film réalisé par John Musker et Ron Clements sort en 1989, il contient des numéros musicaux dignes de Broadway.¹⁹⁹ Le film rapporte la somme record de 84,3 millions de dollars sur le sol américain et deux Oscars pour la meilleure musique et la meilleure chanson, ce qui n'était plus arrivé depuis la sortie de *Dumbo* en 1942. Le projet suivant *Bernard et Bianca au pays des Kangourous* pousse les animateurs à avoir un peu plus recours à l'ordinateur notamment pour les séquences de vol. Les celluloses sont directement scannés dans l'ordinateur et colorés par informatique. Le film sorti en 1990 souffre d'une histoire faible et de personnages inconsistants. Le film est un échec commercial, ce qui remet en cause le travail effectué au département

Ibid., p.20.

193 *La Belle et la Bête*, Bonus DVD « Les coulisses de la production: les anecdotes inconnues de la production du film », Walt Disney Pictures, 3^e éd., 2010, 51'14, 1'41-3'58.

194 Pour *Basil détective privé*, les animateurs prévoyaient un travail sur 3-4 ans et un budget de 35 millions de dollars. Michael Eisner recadre le projet et leur donne un an pour le réaliser avec un budget de 10 millions de dollars. Charles Solomon, *op. cit.*, p.21.

195 *Ibid.*, p.23.

196 *Basil détective privé* rapporte environ 25,3 millions de dollars (\$25 336 794 et \$38 625 550 en tout avec la ressortie en salles de 1992) et *Oliver et Compagnie* sorti en 1988 rapporte 53 millions de dollars (\$53 279 055 et \$74 151 346 en tout avec la ressortie en salles de 1996) battant le film de Don Bluth *Le Petit Dinosaur et la Vallée des Merveilles* qui rapporte quant à lui 48 millions de dollars (\$48 092 846).

Ibid., p.21-23.

197 On peut citer Mickey Mouse, Donald Duck, Bugs Bunny, Daffy Duck, Woody Woodpecker et Betty Boop. C'est le premier film qui réunit des *toons* provenant de maisons concurrentes.

198 Il rapporte plus de 156 millions de dollars aux Etats-Unis (\$156 452 370) et 173 millions de dollars à l'étranger (\$173 351 588) portant le tout à plus de 329 millions de dollars (\$329 803 958). Le film remporte l'oscar des meilleurs effets visuels, celui du meilleur montage sonore, celui du meilleur montage et un oscar d'honneur pour une contribution spéciale au cinéma décerné à Richard Williams.

199 La journaliste du *New York Times*, Janet Maslin, reconnaît qu'aucun spectacle musical issu de Broadway n'a la chance de posséder un numéro aussi bon que la chanson *Part of Your World* et que le film possède bien une demi-douzaine d'excellents numéros musicaux.

Charles Solomon, *op. cit.*, p.24.

d'animation.²⁰⁰

« Du coup, on n'était plus sûrs que *La Belle et la Bête* marcherait. On se demandait si *La Petite Sirène* n'avait pas été une anomalie. »²⁰¹

Ces films permettent aux dirigeants Katzenberg et Schneider d'accroître le département d'animation passant en six ans de 150 à 600 personnes travaillant dans le domaine de l'animation.²⁰² Les animateurs perfectionnent leurs talents, apprennent à travailler ensemble et à développer un « esprit de corps ».²⁰³ La crise est loin d'être terminée, Katzenberg maintient les restrictions budgétaires et les délais impartis. Les animateurs doivent aller plus loin et viser un public plus large pour pouvoir remettre le département de l'animation au premier plan.

3. Un film plus adulte?

Pour pouvoir attirer un public plus large, il ne suffit pas de dessiner quelques personnages charismatiques et reprendre une histoire connue de tous. Les animateurs doivent se baser sur un scénario solide, des personnages crédibles, une histoire plus mature et aller au-delà du simple divertissement. Pour toucher un public plus cultivé, les artistes Disney n'hésitent pas à s'inspirer de grands peintres français du XVIII^e siècle comme Fragonnard, Watteau ou Boucher pour les décors, Maurice Chevalier et Busby Berkeley pour la musique. Certains passages reprennent des répliques issues de grandes œuvres classiques littéraires.²⁰⁴

L'exemple le plus parlant reste la réalisation de deux affiches cinématographiques pour le film: une version habituelle adressée plutôt aux enfants et une version épurée s'adressant plus particulièrement aux adultes.²⁰⁵

« Malgré tout, la machine fonctionne (pour tout public), le mythe demeure, toujours porteur, presque autant que les murs de nos cités, constellés d'affiches bariolées. »²⁰⁶

La première affiche représente les principaux personnages de *La Belle et la Bête* au premier plan: Belle, les principaux objets enchantés Big Ben, Lumière, Mrs Samovar, Zip et Plumette. Ils se situent sur un chemin bordé de rosiers rouges, rappel visuel de l'élément clé du conte. Deux arbres délimitent les bords de l'image. Derrière ces personnages, un paysage s'étend, il est formé d'un lac où se reflète la forêt qui le borde. Un château se dresse derrière la forêt, sa cime atteint les nuages qui bordent le ciel. On accède au château par un chemin qui serpente et qui semble sortir de la forêt. Les nuages ont la forme du visage de la Bête. Le ciel surmonte les nuages, il est d'un bleu éclatant. Il contient l'inscription « Walt Disney Pictures presents ». Le titre stylisé du film *Beauty and the Beast* apparaît au centre de l'image à la droite de Belle et juste en dessous de la Bête, il recouvre le lac. Le mot *Beauty* est réalisé avec une écriture courbe pleine de déliés tandis que le mot *Beast* est réalisé avec une écriture plus carrée. La place du titre renvoie aux deux personnages qui l'encadrent.

200 Le film ne rapporte que 28 millions de dollars (\$27 931 461) soit à peine le tiers de *La Petite Sirène* (\$84 355 863 et \$111 543 479 avec la ressortie en salles de 1998).

Ibid., p.124.

201 Christian Renault, *Les Héroïnes Disney dans les longs métrages d'animation*, Milan, Dreamland, 2000, 207 p., p.107. Citation de l'animateur Glen Keane chargé du personnage de la Bête.

202 Walt Disney Pictures, *Dossier de presse* « La Belle et la Bête » 45^e festival de Cannes, p.5.

203 Charles Solomon, *op. cit.*, p.24.

204 Pour la chanson « Tuons la Bête », Howard Ashman a glissé par exemple quelques vers issus de Mac Beth.

La Belle et la Bête, Walt Disney Pictures, 3^e éd., 2010, « Commentaires audio », 88'04, séquence 18, 70'10-70'28.

205 Voir les images en *Annexe II*.

206 Michel Roudevitch, « La Belle et la Bête french touch », *Libération*, rubrique Culture, 26 octobre 1992, [p.?].

Il n'y a pas d'erreurs d'interprétations possibles. Les couleurs utilisées sont très vives, il y a une dominance de tons bleus, verts et roses. La lumière qui se diffuse derrière les nuages éclaire le morceau de ciel le plus proche des nuages et nimbe d'un halo rosé le contour des nuages et de la tête de la Bête. Cela donne l'impression que le soleil va se lever et que les nuages ainsi que la brume entourant le château vont être chassés, que la journée qui s'annonce va être radieuse.

Le château en arrière-plan, s'élève majestueusement au-dessus de la main de la Belle comme si celle-ci présentait le château, théâtre de l'histoire qui va s'y jouer. Ce château est lumineux, ses toits bleu vif se détachent parfaitement sur les nuages aux tons pastels roses-violet. Ce château semble enchanté, il n'a pas un aspect effrayant bien au contraire. Big Ben, Lumière et Belle ont tous une position bras écartés comme s'ils voulaient présenter l'arrière-plan, leur position entre en écho avec le titre « Walt Disney Pictures presents ». Belle a une position qui rappelle celle de Julie Andrews dans *La Mélodie du bonheur*, une comédie musicale de Walt Disney qui a eu un très grand succès. L'aspect comédie musicale est également renforcé par l'ouverture de la bouche des personnages du premier plan. Ils ont tous la bouche grande ouverte comme s'ils chantaient, cela se voit particulièrement sur Plumette qui garde les yeux fermés. Les positions des personnages indiquent le mouvement, Belle semble danser avec sa robe qui se plisse au niveau de ses genoux et son pied tendu comme si elle s'apprêtait à faire une pointe. Big Ben semble ne pas toucher le sol comme s'il était en plein saut. Les « pieds » de Mrs Samovar et de Zip sont arrondis, ils ne touchent pas entièrement le sol renforçant l'impression de danse. Plumette semble se déplacer vers la droite en direction de Lumière. L'impression de mouvement est renforcé par l'usage de lignes courbes sorte de demi-cercles. La forêt, les nuages, le chemin, les personnages du premier plan forment tous un demi-cercle. L'image globale renvoie une impression de spectacle, de fête, de danse. La musique est suggérée par les mouvements des personnages et l'ouverture de leurs bouches.

L'épanouissement se reflète à travers les rosiers fleuris et le sol recouvert d'herbe verte et de fleurs colorées. Les regards de chaque personnage sont dirigés sur un point fixe: Big Ben regarde les quatre autres objets devant lui, Mrs samovar et Zip regardent droit devant eux comme s'ils fixaient le spectateur en train d'admirer l'affiche, Plumette ferme les yeux tandis que Lumière dirige son regard sur Belle. Celle-ci lève les yeux et contemple la Bête qui fixe la Belle de son côté. Le regard de la Belle semble joyeux, éclairé par le sourire qu'elle porte. Il n'y a aucune peur qui se reflète sur son visage. La Bête semble renfrognée, elle regarde Belle les sourcils froncés. Elle ne paraît pas agressive, sa bouche est fermée et seul ses deux crocs sont visibles. Son attitude générale renvoie une impression de mécontentement. Les tons pastels utilisés pour colorer la Bête-nuage ajoutent de la douceur. Cette affiche nous présente la Bête comme un être contrarié mais pas méchant dont il ne faut pas avoir peur.

Cette affiche très colorée comporte tous les éléments phares de la firme Disney et s'inscrit dans une longue tradition. La magie est présente, le logo des studios est bien identifiable, l'image ne trompe personne, il s'agit bien d'un film d'animation avec son lots de personnages sympathiques. L'affiche promet un spectacle divertissant et musical. Cette affiche s'adresse à toute la famille, cible privilégiée de Walt Disney. Elle ne comporte qu'un défaut, les couleurs ne sont pas respectées pour les vêtements de la Belle et la « robe-plume » de Plumette.²⁰⁷

La deuxième affiche est beaucoup plus minimaliste. C'est la première fois que Walt Disney fait réaliser deux affiches pour un même film.

207 Les artistes le découvrirent trop tard. La robe de Belle aurait dû être peinte en bleu et sa chemise en blanc, quand à Plumette le dessus du plumeau aurait dû être noir.
Charles Solomon, *op. cit.*, p.144.

« Nous étions venus avec un poster très sophistiqué, à l'opposé, je pense, au poster pour enfants que nous avons l'habitude d'utiliser pour attirer l'audience familiale. C'était la première fois que nous tentions une campagne sérieuse, plus adulte, auprès du public. »²⁰⁸

L'image principale comporte deux personnages, la Belle et la Bête, enlacés et qui semblent danser une valse. Ils se situent au centre de l'image. Leurs ombres se découpent grâce au halo lumineux qui les entoure, les personnages sont encerclés par un rond assez large de couleur rouge dont ils semblent être le centre. Les bords extérieurs de l'image notamment au-dessus et en-dessous des personnages sont plus foncés, presque noirs. Le titre se présente sous les personnages sur deux lignes « Walt Disney Pictures presents » et « *Beauty and the Beast* ». Le titre est réalisé dans un style simple, épuré, sans fioritures. L'affiche s'accompagne d'une légende se situant juste au-dessus des personnages sur sept lignes « *The most beautiful love story ever told* ». ²⁰⁹ Chaque mot est placé sur une ligne formant une fine colonne au-dessus des personnages. La couleur rouge ardente donne une impression de passion, de chaleur. Elle renforce le côté romantique apporté par le couple enlacé main dans la main.

Le halo doré met en exergue les personnages donnant une impression d'irréalité. Les ombres découpées ne permettent pas d'identifier le type de film auquel le public va assister. Il ne peut pas deviner s'il s'agit d'un film d'animation ou d'un film en prises de vues réelles. L'affiche positionne le film en tant que comédie romantique destiné aux couples. ²¹⁰

« La Belle et la Bête a aussi posé un jalon en cela qu'il est devenu acceptable pour des adultes non escortés par des enfants d'aller voir un dessin animé un vendredi soir, en amoureux. C'était génial de se voir apprécier non seulement par les familles, mais aussi par des adultes. »²¹¹

Cette affiche plus épurée ne convient pas à un public enfantin. Il n'y a aucune trace de magie si ce n'est celle de l'amour. Les personnages sont réduits au nombre de deux, le spectateur n'aperçoit que leurs ombres. À part le logo Walt Disney, il est impossible de situer ce film comme appartenant à la firme. L'image renvoyée est à l'exacte opposée de l'autre affiche. Celle-ci est empreinte de douceur, de romantisme, de passion. Le public va assister à une histoire d'amour. Rien n'indique qu'il s'agisse d'une comédie musicale. L'affiche est beaucoup plus énigmatique et mystérieuse. Le visuel des personnages reste caché, seuls les contours apparaissent clairement. L'affiche renvoie au moment clé qui unit la Belle et la Bête, leurs sentiments sont au diapason lors de la valse qu'ils partagent à la fin du film. Une fois le film visionné, le public pourra d'autant plus identifier le pouvoir suggestif de cette scène.

Les deux affiches ont une cible clairement préétablie, chacune met en avant un aspect du film: le divertissement et la magie pour l'affiche « familiale » et le romantisme pour l'affiche « adulte ». Un soin particulier est apporté à ce film, en particulier au niveau de la réalisation. Il s'agit de rendre l'histoire réaliste que ce soit au niveau des personnages ou au niveau des décors et des accessoires. Le public doit croire à l'existence des personnages, à leurs réalités et pouvoir s'identifier à eux, il doit pouvoir être impliqué émotionnellement au cours de l'histoire.

208 *Ibid.*, p.146. Citation de Dick Cook, président de *Buena Vista Pictures Distribution*, groupe chargé de la distribution du film.

209 La plus belle histoire d'amour jamais contée.

210 Charles Solomon, *op. cit.*, p.143.

211 *La Belle et la Bête*, Bonus DVD « Les coulisses de la production: les anecdotes inconnues de la production du film », 46'36-46'55. Commentaire de Kirk Wise, un des réalisateurs du film.

4. Une animation « vivante ».

Le souci de réalisme est un problème constant. Les différents artistes Disney procèdent à d'intensives recherches pour définir le design des personnages, les mouvements, les paysages, les lieux, les couleurs. Chaque détail doit être crédible. Il n'est pas question de « se contenter de développer l'histoire en images, [ni] de simplement développer les mots contenus dans une page ». ²¹²

Pour *La Belle et la Bête*, les dirigeants n'ont pas hésité à envoyer une partie de l'équipe en France, dans la vallée de la Loire, afin d'inclure l'aspect français au film d'animation et ne pas dessiner une réalité basée sur des suppositions. Il ne s'agit pas de créer des clichés. Si les différents artistes peuvent prendre certaines libertés au niveau historique puisqu'il s'agit d'un conte – hors du temps – il n'en va pas de même pour les lieux, les paysages et les costumes. Les décors sont réalisés à partir de tableaux de célèbres peintres français, des photos et des vidéos réalisées en France par l'équipe envoyée en voyage de recherches dans la vallée de la Loire.

Les êtres humains restent les plus difficiles à animer. Le public peut accepter la déformation pour les *cartoons* et croire qu'un lapin possède quatre doigts et qu'il est capable de marcher sur ses pattes arrières tel un humain. Il n'en va pas de même pour un être humain. Le public sait comment il fonctionne, comment il se déplace, les proportions et les différents éléments qui le caractérisent. L'animateur ne peut pas se permettre d'apporter de la fantaisie dans le développement d'un personnage humain sous peine de totalement le décrédibiliser auprès d'un public exigeant.

« Aussi longtemps que nous restons dans le domaine de la fantaisie, nous sommes en territoire sûr. L'œil n'a aucune base pour effectuer la comparaison. Mais plus vous essayez de dupliquer la nature de façon réaliste, plus votre travail devient ardu. Le public compare ce que vous dessinez avec ce qu'il connaît. Un faux mouvement est facilement repérable. » ²¹³

Pour réaliser la Bête, Glen Keane, l'animateur en chef de la Bête, a d'abord pensé qu'il suffisait de prendre n'importe quel animal pour réaliser le design de celle-ci. Cependant, le travail réalisé ne fonctionnait pas, le personnage « ressemblait à un alien qui ne s'intégrait pas du tout dans un décor réaliste ». ²¹⁴ À partir de là, Keane n'hésite pas à se rendre dans de nombreux zoos pour croquer les différents animaux qui pourraient lui servir de base pour créer le design général de la Bête. Pour sa transformation en prince, Keane étudie les statues des *Esclaves* de Michelangelo et *Les Bourgeois de Calais* de Rodin. Il tire aussi son inspiration en croquant des êtres vivants, les prenant pour modèles afin de conserver les bonnes proportions et de placer correctement les articulations.

« J'avais réalisé beaucoup de croquis, essayant de trouver le meilleur moyen de montrer le pied d'une bête se transformer en pied humain. J'ai étudié les pattes arrières de notre basset familial[...] Un jour au bureau, j'ai même essayé de dessiner mon pied. » ²¹⁵

212 Charles Solomon, *Les Inconnus de Disney: cinquante ans de projets de films inachevés enfin dévoilés*, Paris, Dreamland, 1996, 224 p., p.213.

213 Charles Solomon, *Tale as Old as Time: the art and making of Beauty and the Beast*, p.99. Citation de Ward Kimball, un des neuf animateurs légendaires de *Blanche-Neige et les Sept Nains*.

214 *Ibid.*, p.96.

215 *Ibid.*, p. 99. Citation de Glen Keane.

Pour la réalisation du personnage de Belle, James Baxter, l'animateur en chef de Belle, base les déplacements de celle-ci sur ceux des danseurs de ballet, lui conférant une démarche légère et gracieuse. Il visionne de nombreuses vidéos pour comprendre les mouvements et les décomposer image par image.

« J'ai essayé de la faire bouger avec grâce, même dans ses séquences quotidiennes. J'ai étudié beaucoup de vidéos de danseuses pour observer comment elles marchent. Une démarche est semblable à une empreinte digitale. Si vous pouvez la rendre originale et constante à travers le film, alors vous avez un vrai personnage qui apparaît soudain. »²¹⁶

Pour les traits du personnage, il n'hésite pas à s'inspirer d'actrices issues du cinéma en prises de vues réelles.²¹⁷ La plupart des mouvements de Belle sont issus de séquences réalisées en prises de vues de réelles. Comme pour *La Petite Sirène*, une véritable actrice double le personnage et reproduit les mouvements nécessaires à la scène. Celle-ci est filmée et les animateurs visionnent la bande qu'ils peuvent imprimer image par image pour trouver des repères.²¹⁸ Les prises de vues réelles permettent au cadreur et au réalisateur de placer les caméras pour trouver les angles définis par le *layout*. Ils peuvent rectifier des plans si l'effet désiré s'avère trop difficile à obtenir. Les prises de vues réelles sont utilisées comme un brouillon, elles servent de répétition avant la mise au point des scènes en version animée. Les prises de vues réelles aident à comprendre les mouvements dans leur intégralité et à suggérer des effets ou des gestes auxquels l'animateur n'aurait pas pensé.

« Regardez, par exemple, un couple descendant rapidement un escalier, vous verrez que ce qui compte, ce n'est pas simplement que le déplacement des membres inférieurs. Le balancement des bras, l'inclinaison des têtes, l'envol des vêtements sont tout aussi importants et riches en indications substantielles. »²¹⁹

Pour les objets animés, les animateurs n'ont pas hésité à s'inspirer des comédiens de doublage propres aux personnages. Ainsi, Lumière reprend quelques traits distinctifs de son doubleur Jerry Orbach, Mrs Samovar reprend ceux d'Angela Lansbury et Big Ben ceux de David Ogden Stiers.²²⁰ Les animateurs ont également recours à un miroir pour croquer des expressions, des gestes particuliers en se prenant eux-mêmes pour modèles.

216 Christian Renaut, *De Blanche-Neige à Hercule: 28 longs métrages d'animation des Studios Disney*, Paris, Dreamland, 1997, 342 p., p.262.

217 N'ayant pas beaucoup de références en matière d'actrices françaises, les artistes Disney se sont tournés vers les stars internationales. Ils se sont inspirés pour les traits de Belle de l'actrice Leslie Caron, une actrice d'origine française qui a beaucoup tourné aux États-Unis dans les années 1950. Pour Ariel, le personnage principal de *La Petite Sirène*, ils s'étaient inspirés d'Alyssa Milano, une jeune actrice américaine. Christian Renaut, *Les Héroïnes Disney dans les longs métrages d'animation*, p.111.

218 L'actrice Shari Stoner est une comédienne spécialiste en improvisations, elle doublait déjà Ariel pour *La Petite Sirène*. Pour *La Belle et la Bête*, elle interprète le personnage de Belle, elle est dirigée par Gary Trousdale. Les scènes sont tournées comme s'il s'agissait d'un film en prises de vues réelles. Shari porte le costume de la Belle et elle évolue dans un décor minimaliste reproduisant en partie celui voulu pour le film. Les prises sont enregistrées jusqu'à ce que le réalisateur soit satisfait du rendu. Bob Thomas, *Disney, l'art de l'animation: de Mickey à la Belle et la Bête*, Paris, Disney Hachette, 1993, 208 p., p.129.

219 Bob Thomas, *Walt Disney: l'art du dessin animé*, Paris, Hachette, 1960, 188p., p.144.

220 David Pruiskma reconnaît volontiers avoir trouvé son inspiration « d'abord et avant tout chez Angela Lansbury ». Il a visionné presque la totalité de ses films, séries télévisées et interviews pour s'imprégner de son jeu et le reporter en partie sur Mrs Samovar. *Ibid.*, p.184.

« Je ne vois pas comment obtenir autrement certains détails de jeu. Je pourrais m'entêter pendant des jours à essayer de dessiner une physionomie de mémoire. Mais il faut que je répète le geste une fois ou deux devant le miroir et que je me dessine en train de faire ce geste, pour obtenir la nuance exacte de ce que je recherche. [...] C'est fréquent que les dessins d'animation ressemblent à leur auteur. Ça prouve que les animateurs s'investissent pleinement dans leur travail. »²²¹

Les différents artistes s'inspirent de tout ce qu'ils ont sous la main pour obtenir un rendu le plus réaliste possible destiné à crédibiliser les personnages et les lieux dans lesquels ils évoluent. *La Belle et la Bête* représente un très grand défi, il y a beaucoup de personnages avec de très fortes personnalités. Le film doit être fabriqué dans un délai très court, les dirigeants du département d'animation ont décidé de prendre tous les risques. Ils ambitionnent de fabriquer un film d'animation à l'égal des premiers chefs-d'œuvre de Walt Disney.

B. Une œuvre de tous les risques.

La Belle et la Bête est une œuvre qui a marqué les studios Walt Disney. Résolument plus mature, le film mêle images 2D et images 3D. Il s'agit du premier film où les studios reconnaissent avoir eu recours aux images de synthèse et mettent cette particularité en avant. L'outil informatique est loin d'être maîtrisé à l'époque. Le premier film réalisé intégralement en images de synthèse sera créé en 1995 soit quatre ans après la sortie de *La Belle et la Bête*.²²²

1. CAPS: nouveauté technologique.²²³

Tout comme Walt Disney avec *Les Silly Symphonies*, les animateurs ont exploité de nouvelles technologies et se sont entraînés sur les films qui ont précédé *La Belle et la Bête*. Les premiers essais ont lieu sur *Taram et le chaudron magique*, *Basil détective privé* et *Oliver et Compagnie*. Ils sont assez modestes, les animateurs se contentent d'intégrer ce qu'ils appelaient le CGI²²⁴ à la fabrication de quelques plans ou d'éléments du décor.²²⁵ Les images produites par les ordinateurs se font directement sur papier puis sont transférées en cellulose pour intégrer le film.

Les débuts sont compliqués, les ordinateurs ne sont pas très performants et occupent un espace démesuré.²²⁶ Il faut pouvoir accueillir les différents éléments informatiques. Il est impossible de traiter tout un film d'animation en images de synthèse, les ordinateurs n'en ont pas la capacité. Le choix des séquences ayant recours au CGI s'avère donc crucial.

« Une énorme infrastructure a dû être construite pour gérer l'équipement

221 *Ibid.*, p.185. Citation de David Pruiskma.

222 Il s'agit de *Toy Story* de John Lasseter produit par les studios Pixar et coproduit par les studios Walt Disney. Le film est salué par la critique, il est perçu comme une innovation majeure dans le monde de l'animation. Le film rapporte près de 362 millions de dollars à travers le monde (\$361 996 233).

223 *Computer-Assisted Production System*. (système de production assisté par ordinateur)

224 *Computer Generated Imagery* (Image générée par ordinateur), terme remplacée à présent par *Computer Animation* (animation par ordinateur).

225 Pour *Taram et le chaudron magique*, il s'agit de la scène avec les casseroles et les pots volants, pour *Basil détective privé*, il s'agit de la séquence avec l'horloge Big Ben, pour *Oliver et Compagnie*, il s'agit des voitures lors de la séquence où Oliver traverse les rues de New York.

Charles Solomon, *Tale as Old as Time: The art and making of Beauty and the Beast*, p.134.

226 Selon Scott Johnston, un informaticien du département CAPS, les tous premiers ordinateurs n'avaient que 72 gigabytes de capacité soit moins qu'un iPhone aujourd'hui.

Ibid., p.131.

informatique. Un des plus gros défis était de gérer quels plans utiliseraient le système: ceux qui étaient déjà en cours de réalisation, ou plus important, ceux qui en auraient besoin le jour suivant. »²²⁷

L'intégration des images est parfois chaotique. La technologie reste assez rude pour l'époque. Les fonds sont toujours peints à la main par l'équipe des décors mais lorsque ceux-ci sont scannés dans l'ordinateur, les couleurs subissent des changements de tons qui varient d'un ordinateur à l'autre. Le rendu n'est jamais à l'identique du travail effectué manuellement. Les deux départements sont obligés de coopérer l'un avec l'autre pour que les images de synthèse finales ressemblent le plus possible aux autres réalisées de manière traditionnelle afin que la transition ne soit pas choquante.

Faire appel au CGI peut s'avérer compliqué. Le département représente une alternative économique à la caméra multiplane. Il permet une plus grande liberté de caméra, d'effets pour un moindre coût si l'effet désiré est obtenu rapidement sans nécessiter des mois de travail de corrections et de retouches. Dans le cas contraire, l'utilisation des images de synthèse peut s'avérer extrêmement coûteuse et grever un budget déjà tendu.²²⁸ Les studios décident tout de même de poursuivre dans la voie et testent le CGI sur les scènes finales de *La Petite Sirène*. *Bernard et Bianca au pays des Kangourous* est le premier film réalisé intégralement avec le système CAPS, les couleurs des celluloses sont appliquées directement sur l'ordinateur. Bien que la technologie soit révolutionnaire pour l'époque, les studios refusent d'en parler et gardent le secret sur l'utilisation des images de synthèse.

« *Bernard et Bianca au pays des Kangourous* était le premier film numérique produit à Hollywood, mais nous ne voulions pas en parler, car personne ne souhaitait avoir une critique d'un « film numérique », nous voulions simplement que les gens se disent « Il y avait de fantastiques scènes de vols ». »²²⁹

L'utilisation du CGI sur *La Belle et la Bête* débute mal. Le département CAPS est sollicité pour réaliser une forêt tridimensionnelle où la caméra pourrait suivre les mouvements de Belle, de Philibert et des loups. Le résultat obtenu n'est pas à la hauteur des espérances.

« Au bout de quelques mois, on est allés les voir. On a vu le résultat de leurs efforts, et ça ressemblait à une patte de poulet en trois dimensions qui tournait lentement en décrivant un cercle. Inutile de dire que ça nous a laissé un peu sceptique sur ce qu'on pouvait faire ou pas en terme d'environnements numériques. »²³⁰

Néanmoins, l'équipe dirigeante du film conserve l'idée d'utiliser des images de synthèse pour des séquences clés notamment celle du dîner offert à la Belle et celle de la valse romantique entre la Belle et la Bête. La séquence musicale « C'est la fête » intègre des éléments de décor et des objets

227 *Ibid.*

228 Les notes de service rapportent que le simple changement du sourire de Big Ben sur une scène ne durant pas plus de 1,3 secondes aurait coûté 6268 dollars. La correction de la séquence musicale « C'est la fête! » aurait coûté 1,1 millions de dollars.

Ibid., p.124.

229 *Ibid.*, p.131. Citation de Peter Schneider.

230 Commentaires du réalisateur Kirk Wise à propos d'un arbre en 3-D qui a pris trois mois de travail à l'équipe CAPS. *La Belle et la Bête*, Walt Disney Pictures, 3^e éd., 2010, « Commentaires audio », 88'04, séquence 11, 46'10-46'43.

animés en 3-D.²³¹ Le rendu est spectaculaire, le développement « vertigineux de la technologie digitale offre aux animateurs un éventail de possibilités expressives absolument inédites ».²³² Les dessins traditionnels sont travaillés en milieu virtuel, les deux types de dessins s'assimilent parfaitement au point qu'il soit parfois difficile de les différencier. L'emploi du CGI favorise la reproduction assez fidèle d'objets fastidieux à dessiner manuellement comme le chariot de Maurice et son invention.

Les réalisateurs décident de concentrer les ressources du département CAPS pour la création de la salle de bal où doivent évoluer Belle et la Bête. Ils ambitionnent de faire de cette séquence un moment inoubliable et le point culminant du film en termes d'émotions. Si cette séquence est réussie, elle deviendra la clé du succès du film. Cette scène représente le moment où les deux protagonistes se rapprochent et où ils tombent vraiment amoureux l'un de l'autre. Les mouvements de la caméra doivent épouser ceux des personnages.

« Jeffrey soulignait que ce moment particulier était entièrement tourné vers la connexion entre ces deux personnages: vous deviez ressentir ce que les personnages ressentaient. D'aussi loin que cela le concernait, le film entier était basé ou se développait autour de la crédibilité de ce moment. »²³³

Le premier rendu de cette scène a été rejeté en bloc. À l'origine, la salle de bal était ronde. Le département CAPS devait créer des surfaces et des textures convaincantes. Le marbre des murs et des colonnes devaient refléter « la chaleur translucide d'une pierre naturelle », les fenêtres devaient réfléchir « les flammes de Lumière et de ses bougeoirs », le sol devait apparaître « opaque mais aussi réfléchissant comme de la tuile ».²³⁴ Dans un excès de zèle, Greg Griffith et Larry Leker, deux informaticiens du département CAPS créent une première séquence basée sur la virtuosité de la caméra qui virevolte à travers la pièce. Ils désirent que leur département soit enfin reconnu pour ses compétences et pour l'apport qu'il donne aux films d'animations sans jamais rien retirer par la suite. Le résultat est catastrophique, les dirigeants n'apprécient pas du tout les mouvements donnés à la caméra, ceux-ci étaient « si rapides et si compliqués qu'ils faisaient penser à un avion de chasse survolant la salle de bal ».²³⁵ La romance n'a pas sa place dans cette séquence. Les informaticiens se remettent au travail et changent totalement la perspective. La salle de bal devient ovale afin d'obtenir des angles de vues plus serrés et plus profonds, les mouvements de la caméra décrivent une lente spirale ovale autour des personnages donnant l'impression d'une caméra valsant à l'unisson des personnages. Cette nouvelle séquence est plébiscitée par les dirigeants. Elle marque un tournant dans l'histoire de l'image de synthèse, il s'agit du premier décor animé tridimensionnel en couleurs. Le département CAPS a repris les techniques entreprises pour *Qui veut la peau de Roger Rabbit?* afin de produire un décor mobile dans lesquels peuvent évoluer des personnages animés ou de véritables acteurs. Ces techniques autorisent l'emploi d'effets de perspective, de mouvements de caméra, d'éclairages théâtraux dignes d'un film en prises de vues réelles.

« L'ordinateur permet d'intensifier les émotions à l'écran, de créer des effets dramatiques inédits, il permet à la caméra de se déplacer à travers un décor, d'en explorer toutes les dimensions, et d'aller bien au-delà de ce que l'on pouvait faire jusqu'alors. »²³⁶

231 Le chandelier géant avec ses milliers de bougies ainsi que les couverts qui participent à la fête.

232 Gianni Maritati, *Blanche-Neige et ses copains: Le grand cinéma d'animation, de Walt Disney à Shrek*, Rome, Greese, 2007, 200 p., p.103.

233 Charles Solomon, *Tale as Old as Time: The art and making of Beauty and the Beast*, p.135.

234 *Ibid.*

235 *Ibid.*, p.136.

236 Alain Schlockoff, « La Belle et la Bête », *L'Écran fantastique*, n° 128, novembre 1992, p.9-11, p.11. Extrait de

Le résultat surpasse les attentes récompensant des mois d'efforts. La scène du bal est le pari le plus risqué que le département CAPS ait dû relever. Auparavant seuls des petits éléments étaient animés en images de synthèse, l'échec de la forêt tridimensionnelle avait marqué les esprits. Cependant, l'équipe du film est bien consciente de tenir entre les mains un morceau d'anthologie qui marquera les esprits. Si la scène est digne d'un film en prises de vues réelles, elle se démarque du reste du film d'animation. Les dirigeants craignent un rejet de la séquence.

« Vous devez vous souvenir que c'était quatre ans avant *Toy Story*. Ce n'était pas gagné que ça marche.[...] J'avais peur que le public détesterait cette séquence, parce qu'elle paraissait tellement étrange par rapport au reste du film, mais elle est devenue un morceau emblématique. »²³⁷

L'animation assistée par ordinateur n'est pas le seul risque encouru par la production. Alors que le projet semble bien avancer au niveau du scénario, les dirigeants décident de transformer le film en comédie musicale. Les délais sont extrêmement courts, l'équipe et le scénario doivent être complètement remaniés. À deux ans avant le lancement du film sur le marché, cette décision semble être une folie qui précipite sans doute le projet vers un énième échec commercial.

2. Une comédie musicale: un pari risqué.

Le succès de *La Petite Sirène* conduit Jeffrey Katzenberg à engager de nouveau Howard Ashman, producteur exécutif et parolier, et Alan Menken, compositeur. Le producteur Don Hahn espère que la musique apportera avec elle l'humour et l'émotion qui manque encore à l'histoire pour devenir un bon film d'animation.²³⁸ Il ne s'agit pas de pasticher le film précédent mais de donner une touche unique au film. La comparaison est inévitable avec *La Petite Sirène* d'autant plus que les studios Disney font appel à la même équipe musicale.

« C'était dur de succéder à *La Petite Sirène*, en particulier à cause de la musique si bonne, vous pensez, une musique récompensée par deux Oscars! »²³⁹

Transformer un film d'animation sans mélodies en une comédie musicale n'est pas simple à réaliser. Il faut savoir quels morceaux prendre, quels passages illustrer, quelles séquences adapter en musique. Les précédents films d'animation des studios Disney faisant appel à des chansons, les présentaient aléatoirement en coupant la progression de l'action. Les chansons étaient utilisées comme une pause destinée à divertir le public. Les choses changent à l'arrivée d'Howard Ashman, il impose son style sur *La Petite Sirène*. Les chansons sont désormais partie intégrante de l'action et interviennent à des moments clés du film. Ce sont de véritables numéros musicaux dans la plus pure tradition de Broadway.²⁴⁰

Peu enthousiaste, Howard Ashman se laisse convaincre et retravaille le scénario avec Linda Woolverton à New York.²⁴¹ Il impose ses idées et change radicalement le traitement des

l'interview de Linda Woolverton, scénariste de *La Belle et la Bête*.

237 Charles Solomon, *Tale as Old as Time: The art and making of Beauty and the Beast*, p.137. Propos tenus par le producteur Don Hahn replaçant la séquence dans son contexte.

238 Alain Schlockoff, *op. cit.*, p.10.

239 Christian Renaut, *De Blanche-Neige à Hercule: 28 longs métrages d'animation des Studios Disney*, p.264. Citation du réalisateur Gary Trousdale.

240 Gianni Maritati, *op. cit.*, p.129.

241 Le projet ne l'intéressait pas vraiment à la base. Il trouvait l'histoire trop « triste et rébarbative ».

personnages. L'histoire doit être racontée du point de vue de la Bête, il s'agit du personnage qui subit la transformation la plus importante durant le film même si celle-ci n'est pas visible. Ashman insiste pour que les personnages soient retravaillés et aient une personnalité plus forte. Les objets du château ne doivent pas être de simples objets magiques mais les domestiques ayant subi le même sort que leur maître. L'aspect terne et morose du deuxième acte lorsque Belle est au château peut être atténué si les objets animés reçoivent un meilleur développement et sont beaucoup plus mis en avant. Il est possible « d'inventer autour de ces personnages des gags et de créer des numéros musicaux tout en faisant avancer l'intrigue ».²⁴²

La nouvelle mouture du scénario ne plaît pas au couple Purdum qui démissionne fin décembre 1989. Le film se retrouve sans réalisateurs. Katzenberg prend la décision d'engager Kirk Wise et Gary Trousdale, deux jeunes artistes, pour les remplacer en prenant la précaution de les nommer simplement assistants réalisateurs le temps qu'ils fassent leurs preuves.²⁴³

La nouvelle équipe dirigeante se réunit autour de la scénariste Linda Woolverton, du parolier Howard Ashman et des *story-boarders* Roger Allers et Brenda Chapman. Le scénario est travaillé en deux temps, d'abord sous forme écrite puis sous forme imagée.²⁴⁴ Il faut trouver la place des chansons tout en gardant une histoire riche et cohérente. La construction du nouveau scénario musical ne se fait pas sans heurts. Linda Woolverton ne possède aucune expérience en animation et ne comprend pas pourquoi son scénario est sans cesse remanié.

« Linda ne comprenait pas vraiment le processus d'animation: elle espérait être l'auteur du film, mais cela ne fonctionne pas ainsi. C'est un processus collaboratif. »²⁴⁵

Les dialogues du script non musical sont remaniés afin de mieux coller à l'image, certains éléments sont inversés ou supprimés car ils ne cadrent pas bien avec le reste de l'histoire. Le *story-board* exige une réécriture constante du scénario. Il s'agit de transformer une idée écrite en une forme visuelle, d'envisager les moments faisant appel à l'émotion et de trouver les passages requérant de l'humour. Cette étape est essentielle pour visionner les scènes telles qu'elles apparaîtront à l'écran.²⁴⁶

« Ce doit être frustrant pour une scénariste d'être obligée de réécrire constamment. Mais c'est la base du *story-board*. C'est la raison pour laquelle nous nous contentons d'épingler nos dessins: on les change des dizaines de fois. On n'arrête pas de refaire et de parfaire. »²⁴⁷

Bob Thomas, *Disney, l'art de l'animation: de Mickey à la Belle et la Bête*, p.149.

Linda Woolverton en est déjà à son quatrième scénario pour le film avant l'arrivée d'Ashman.

Alain Schlockoff, *op. cit.*, p.9.

242 Bob Thomas, *Disney, l'art de l'animation: de Mickey à la Belle et la Bête*, p.146.

243 Les deux jeunes réalisateurs âgés de 26 et 29 ans n'ont pas une très grande expérience en matière de réalisation. Ils n'ont réalisé qu'un petit film de 4mn *Cranium Command* pour le parc Walt Disney World.

Charles Solomon, *Tale as Old as Time: the art and making of Beauty and the Beast*, p.55-56.

244 Jusqu'à *La Petite Sirène*, les scénarios étaient exclusivement élaborés sous forme de *story-board*, il n'y avait aucune intervention extérieure. La phase de production intervenait immédiatement après. Cela donnait lieu à des scénarios fragiles qui s'essoufflaient en l'absence d'une bonne direction.

Bob Thomas, *Disney, l'art de l'animation: de Mickey à la Belle et la Bête*, p.142.

245 Charles Solomon, *Tale as Old as Time: the art and making of Beauty and the Beast*, p.61. Citation de Brenda Chapman.

246 Bob Thomas, *Disney, l'art de l'animation: de Mickey à la Belle et la Bête*, p.149.

247 *Ibid.* Citation de Roger Allers.

Howard Ashman et Alan Menken produisent neuf numéros musicaux pour le film d'une longueur inégale.²⁴⁸ La chanson éponyme est également retravaillée en version pop pour sortir en single et assurer la promotion du film.²⁴⁹ *La Belle et la Bête* comporte autant de numéros musicaux que *La Petite Sirène* pour une durée presque égale.²⁵⁰ Les chansons permettent aux animateurs d'introduire les personnages et de mettre en avant l'humour et la romance. Elles épousent l'action et font avancer l'intrigue amoureuse. Ashman et Menken les travaillent comme s'ils écrivaient une comédie musicale pour Broadway, les paroles sont très imagées ce qui facilite la tâche des *story-boarders*. Ils n'ont plus qu'à se laisser guider par les dialogues chantés pour dessiner et ordonner les images.

« Howard est devenu notre Étoile du Nord. Plus que n'importe qui d'autre, il savait comment faire un film chanté. Il comprenait quels étaient les éléments classiques d'un Disney musical et comment ils devaient être imbriqués ensemble: comment les chansons devaient être intégrées à la narration; comment elles devaient refléter les émotions d'un personnage. »²⁵¹

Une fois achevé, le nouveau scénario est validé début 1990 lançant la phase de préproduction. Une nouvelle équipe est réunie et l'animation commence véritablement en juillet 1990 soit un an et demi avant la sortie finale.²⁵² Alors que le film n'est pas encore terminé, le service *marketing* décide de présenter l'œuvre au festival de New York qui se déroule en septembre 1991.

3. Présentation de la copie de travail: une première mondiale.

La moitié du film est à peine terminée lorsque Gary Kalkin, directeur du département publicitaire, lance l'idée de présenter le film en l'état au festival du film de New York. Cette décision choque une partie de l'équipe qui s'inquiète de l'impact que cette projection pourrait avoir sur le public, le film n'est qu'à trois mois de sa sortie.²⁵³

« Une partie du film était terminée, la première moitié du film. Alors on a remis des essais au crayon et de vieux croquis dans cette partie du film. Mais on a montré...C'est comme montrer son linge sale...une version du

248 Il s'agit de *Belle* (5'04), de *Belle reprise* (1'03), *Gaston* (3'37), *Gaston reprise* (2'01), *C'est la fête* (3'42), *Humain à nouveau* (4'54), *Je ne savais pas* (2'19), *Histoire éternelle* (2'45) et *Tuons la Bête* (3'28). Voir les chansons en *Annexe III*.

La Belle et la Bête, Bande Originale de Film, Walt Disney Records, 2002, 58'46.

249 La version originale est chantée par Peabo Bryson, un chanteur de musique *soul* et Céline Dion, alors inconnue à l'époque. La version est interprétée par Liane Foly et Charles Aznavour pour la version cinéma de 1992 puis par Julie Zenatti et Patrick Fiori pour la sortie en DVD de 2002. Walt Disney avait l'habitude de mettre en avant une chanson dans ses films d'animation musicaux mais c'est véritablement à l'arrivée d'Ashman et de Menken pour *La Petite Sirène* que se développe le concept du *single* accompagné du clip vidéo et celui des ventes massives des bandes originales des films.

250 Certains numéros musicaux de *La Petite Sirène* sont cependant très brefs (moins de 1'), le film dure 79'18, il est divisé en 27 chapitres contrairement à *La Belle et la Bête* qui en comporte 22 dans la version intégrale et 21 pour la version originale.

251 Charles Solomon, *Tale as Old as Time: the art and making of Beauty and the Beast*, p.73-74. Citation de Jeffrey Katzenberg.

252 Tous les animateurs de la 1ère équipe ne sont pas repris. Seuls Glen Keane, Andreas Deja et Tom Sito sont rappelés sur le projet. La phase d'animation dure à peu près un an. La phase de *cleaning* ou mise au net a dû être rapidement terminée durant l'été 1991 pour tenir les délais imposés.

Bob Thomas, *Disney, l'art de l'animation: de Mickey à la Belle et la Bête*, p.147 et p.193.

253 Le film a pris du retard sur le *cleaning*, certaines séquences sont loin d'être finies. L'équipe du film a été chamboulée par la perte d'un de leurs artistes majeurs. En effet, Howard Ashman est décédé le 14 mars 1991 suite aux complications liées au SIDA.

Charles Solomon, *Tale as Old as Time: the art and making of Beauty and the Beast*, p.142.

film vraiment loin d'être finie. »²⁵⁴

Malgré le scepticisme des producteurs et des réalisateurs, le film est présenté mêlant des séquences terminées, colorées et mises au net avec des séquences allant de la simple esquisse à un crayonné plus ou moins travaillé. L'équipe est consciente du risque, une partie de celle-ci se présente au festival craignant le pire. Ce festival annuel est très prisé aux États-Unis, il se déroule au Lincoln Center et propose des projections de films de très haute qualité. Chaque année, ce sont environ vingt-cinq films américains et étrangers qui sont présentés en avant-première au festival pour un public cultivé, connaisseur et exigeant. Comme le veut la tradition, les réalisateurs novices ont droit aux mêmes honneurs que les réalisateurs confirmés. Le festival peut donc représenter un tremplin non négligeable.

« Tout le monde a pensé que Gary avait perdu l'esprit, et que c'était un risque de le mettre au programme du festival. Le film était bien loin de ressembler à ce que le festival demandait, alors nous l'avons retravaillé, mêlant des essais au crayon et découpant des séquences en couleurs, particulièrement au début. »²⁵⁵

Le film allait pouvoir être visionné par des professionnels et jugé par d'importants critiques du cinéma. C'est la première fois dans l'histoire du film d'animation qu'une version inachevée est présentée au public. Kirk Wise se souvient qu'à l'époque, cela relevait de l'inconscience. Personne n'imaginait que le public pouvait apprécier une œuvre incomplète. Les animateurs étaient gênés de montrer des dessins qu'ils considéraient comme étant de très mauvais brouillons bien loin d'égaliser une image finie et nettoyée. Le film, ainsi présenté, reflétait parfaitement la fabrication d'un film d'animation. C'était « comme monter sur scène et dévoiler les ficelles de tours de magie ». ²⁵⁶ Lors de la projection, une partie de l'équipe attend anxieusement dans la loge réservée à Roy Disney les réactions du public qui ne se sont pas faites attendre.

« Mais quand le premier segment a été fini, les gens ont applaudi. [...] Après *Be Our Guest*²⁵⁷, ils ont applaudi encore plus fort. C'était comme un spectacle de Broadway, les gens réagissaient comme devant un spectacle en direct. Ils jouaient assez le jeu pour se laisser émouvoir par les dessins au crayon. [...] Tout à coup, cette grande illusion, ce mirage de l'animation devenait réel, et le public adorait. On n'en revenait pas. »²⁵⁸

La projection est un succès, les critiques sont dithyrambiques. La version « copie de travail » rappelle aux gens comment l'animation est fabriquée à l'aide d'un simple crayon, d'encre et de feuilles de papiers. L'équipe était suivie par une émission télévisée pour filmer l'échec de la projection. Personne ne croyait au succès de l'opération. Et pourtant, le public offre une ovation générale à la fin de la projection. Pour la première fois, l'animation est prise au sérieux. Pour Don Hahn, cette projection n'a pas « seulement servi *La Belle et la Bête* mais aussi l'animation en règle générale ». ²⁵⁹ L'animation n'était plus considérée comme un vulgaire assemblage de dessins faits à

254 *La Belle et la Bête*, Walt Disney Pictures, 3^e éd., 2010, « Commentaires audio », 88'04, séquence 22,82'56-83'12.

Propos de Don Hahn.

255 Charles Solomon, *Tale as Old as Time: the art and making of Beauty and the Beast*, p.143. Citation de Don Hahn.

256 *La Belle et la Bête*, Bonus DVD « Les coulisses de la production: les anecdotes inconnues de la production du film », 40'34-40'42. Commentaire de Kirk Wise.

257 *C'est la fête*.

258 *La Belle et la Bête*, Bonus DVD « Les coulisses de la production: les anecdotes inconnues de la production du film », 41'30-42'06. Commentaire de Don Hahn.

259 Charles Solomon, *Tale as Old as Time: the art and making of Beauty and the Beast*, p.146.

la main mais bien comme un art à part entière. La critique journalistique Janet Maslin du *New York Times* parle même de « coup de maître ». ²⁶⁰

« Le festival profite de l'opportunité pour offrir une rare vision analytique sur le processus d'animation, qui ne sera jamais plus considéré comme allant de soi pour toute personne ayant vu *La Belle et la Bête* de cette manière. *The Walt Disney Company* aura le prestige du festival, et un film qui le justifie. » ²⁶¹

L'équipe du film se rend compte lors de cette projection que leur film a un énorme potentiel et qu'il peut faire date dans l'histoire du cinéma. Lorsque le film sort en novembre 1991 aux États-Unis, il bénéficie encore de l'attention portée sur lui grâce au festival. ²⁶² Les premiers chiffres et les premières critiques ne tardent pas à donner la tendance.

C. Un succès immédiat.

Très vite, le film fait tomber un certain nombre de records. Il rapporte plus d'argent que les précédents films des Studios ²⁶³, il est nommé dans plus de catégories pour les Oscars, les Grammy Awards et les Golden Globes. ²⁶⁴ Il est même choisi pour ouvrir le Festival du cinéma de Cannes de 1992. ²⁶⁵

1. Réception du public et des critiques journalistiques.

Les chiffres du box-office, extraordinaires pour l'époque, s'accompagnent d'excellentes critiques aux États-Unis. Le film est immédiatement perçu comme un véritable chef-d'œuvre digne des anciens films d'animation réalisés du vivant de Walt Disney. Il y a longtemps que les studios n'ont pas connu un tel succès, le film semble relancer le département d'animation vers une flamboyante renaissance.

« Les Studios Disney ont renoué avec la magie des années Pinocchio-

²⁶⁰ *Ibid.*, p.145.

²⁶¹ *Ibid.* Critique de Janet Maslin.

²⁶² La sortie se fait sur deux dates. Le film sort en avant-première à Los Angeles et à New York le 13 Novembre 1991 puis sur tout le territoire américain le 22 novembre 1991. La sortie française est plus tardive, le film n'arrive sur les écrans français que le 21 octobre 1992 soit presque un an après la sortie américaine. *Ibid.*, p.146-147.

²⁶³ Le film rapporte plus de 145 millions de dollars rien qu'aux États-Unis (\$145 863 363) et 207 millions de dollars dans le reste du monde. En comptant les ressorties de 2002 au cinéma, le film dépasse les 378 millions de dollars (\$378 350 553). Il se classe troisième au rang des films internationaux en 1991 selon le box office américain. Il sera battu l'année suivante par *Aladdin* de John Musker et Ron Clements, les créateurs de *La Petite Sirène*, qui totalise plus de 503 millions de dollars à travers le monde (\$503 667 404) et en 1994 par *Le Roi Lion* de Rob Minkoff et Roger Allers, l'ancien *story-boarder* de *La Belle et la Bête*, qui explose les records en matière de recettes avec plus de 768 millions de dollars (\$768 155 561).

²⁶⁴ **Nominations Oscars 1992:** Meilleure chanson originale (Howard Ashman et Alan Menken pour *Be Our Guest/C'est la fête*), Meilleure chanson originale (Howard Ashman et Alan Menken pour *Belle*), Meilleure chanson originale (Howard Ashman et Alan Menken pour *Beauty and the Beast/Histoire éternelle*), Meilleure musique (Alan Menken), Meilleur film (Don Hahn) et Meilleur son (Terry Porter, Mel Metcalfe, David J. Hudson et Doc Kane)
Nominations Grammy Awards 1992: Meilleure composition musicale (Alan Menken), Meilleure chanson écrite pour un film ou une série télévisée (Howard Ashman et Alan Menken pour *Beauty and the Beast/Histoire éternelle*)
Nominations Golden Globes 1992: Meilleure chanson originale (Howard Ashman et Alan Menken pour *Be Our Guest/C'est la fête*), Meilleure chanson originale (Howard Ashman et Alan Menken pour *Beauty and the Beast/Histoire éternelle*), Meilleur film de comédie ou de comédie musicale (Don Hahn), Meilleure musique originale (Alan Menken).

²⁶⁵ Le film est présenté hors compétition.

Dumbo. »²⁶⁶

« Le film est aussi bon que les anciens Disney réalisés jusqu'alors – aussi magique que Pinocchio, Blanche-Neige et La Petite Sirène. »²⁶⁷

Le film plaît par son caractère moderne. Le défi que s'étaient lancé les dirigeants du film est pleinement accompli. La version Disney conserve l'esprit du conte originel en le combinant avec celui de la maison Disney. Elle apporte une touche de modernité et met en avant le thème universel que représente celui des apparences trompeuses. L'alliance entre l'animation traditionnelle et l'utilisation des images de synthèse est particulièrement appréciée.

« *La Belle et la Bête* est plus qu'un retour à une forme classique, c'est une fable moderne agréablement satisfaisante, presque un chef-d'œuvre qui combine les sublimes traditions du passé tout en restant complètement synchronisé avec la sensibilité de son temps...Ne mâchons pas nos mots – c'est magnifique! »²⁶⁸

Le film est apprécié pour son côté sophistiqué, la musique est particulièrement louée. Pour David Ansen du journal *The Newsweek*, la musique comporte nombre de « chansons mémorables, intelligentes, couvrant de honte les shows actuels de Broadway ». ²⁶⁹ *La Petite Sirène* avait déjà suscité ce genre de commentaires dans une moindre mesure. Le duo Ashman-Menken fonctionne à merveille, il remporte plus de nominations qu'avec *La Petite Sirène* et surpasse la qualité musicale de celle-ci pourtant couronnée de deux oscars. Le film est également encensé pour la qualité de ses personnages et notamment de Belle qui représente une héroïne d'une nouvelle génération, avec du caractère, capable d'émouvoir le public « comme aucun film ne l'a fait cette année ». ²⁷⁰ Duane Byrge du journal *The Hollywood Reporter* reconnaît que *La Belle et la Bête* « se tient au sommet de l'art de l'animation, même mis en concurrence avec les œuvres les plus excellentes de sa lignée ». ²⁷¹

Dès le premier week-end d'exploitation sur le sol américain, le film rapporte plus de treize millions de dollars, ce qui vu les standards actuels représente peu de choses mais pour l'époque un tel démarrage relève d'un exploit sensationnel. *La Belle et la Bête* est le premier film d'animation des studios Disney à dépasser la barre des cent millions de dollars de recettes. Il devient un point de référence pour les autres films d'animation. ²⁷² Il est le premier film à être autant nommé dans les trois cérémonies officielles les plus prestigieuses récompensant la musique, les films issus du cinéma et les séries télévisées. L'équipe du film n'arrive pas à croire à l'enthousiasme suscité par *La Belle et la Bête*.

« Les critiques étaient extraordinaires. On n'en revenait pas de l'enthousiasme du public comme de la critique vis-à-vis de ce film. C'était excitant. Hallucinant. »²⁷³

266 Critique de Richard Corliss du journal *Times* daté du 15 novembre 1991.

Charles Solomon, *Tale as Old as Time: the art and making of Beauty and the Beast*, p.147.

267 Critique de Roger Ebert du journal *Chicago Sun-Times* daté du 15 novembre 1991.

Ibid.

268 Critique de Hal Hinson pour le journal *Washington Post* daté du 15 novembre 1991.

Ibid.

269 Christian Renaut, *De Blanche-Neige à Hercule: 28 longs métrages d'animation des Studios Disney*, p.264.

270 *Ibid.* Critique de Tom Green du journal *U.S. Today*.

271 *Ibid.*

272 Charles Solomon, *Tale as Old as Time: the art and making of Beauty and the Beast*, p.147.

273 *La Belle et la Bête*, Bonus DVD « Les coulisses de la production: les anecdotes inconnues de la production du film », 42'42-42'52. Commentaire de Kirk Wise.

Le public français suit aussi et se rend massivement dans les salles de cinéma voir le dernier opus Disney.²⁷⁴ Le film est classé deuxième plus gros succès de l'année 1993 selon *L'année du cinéma*.²⁷⁵ Le film sort pour les vacances de Toussaint 1992 au lieu de l'habituelle période des fêtes de Noël dans un peu plus de quatre cent salles françaises dont une cinquantaine rien que sur Paris et sa région.²⁷⁶ Les critiques françaises se montrent un peu plus réservées. L'ombre du film de Cocteau plane sur la version Disney qui ne peut éviter la comparaison. La sortie du film coïncide également avec l'inauguration quelques mois plus tôt du premier parc européen Disney ouvert à Marne-la-Vallée près de Paris. Le film est reconnu comme « un chef-d'œuvre de grâce, d'amour, d'humour et de chansons ».²⁷⁷ Dans l'ensemble, *La Belle et la Bête* est louée pour la qualité de son animation et notamment de la séquence du bal perçue comme un morceau d'anthologie.

« Avec quelques séquences spectaculaires, comme celle de la danse de la Bête avec Belle, qui restera sûrement dans les anthologies de l'animation, [...] rien à dire: c'est un bon Disney. »²⁷⁸

« Quant à la scène où les deux héros valsent dans un salon dont les perspectives basculent – la caméra semble alors tourner autour d'eux –, c'est une prouesse extraordinaire. Un véritable morceau d'anthologie. »²⁷⁹

Les critiques apprécient également l'humour présent dans le film des studios Walt Disney notamment grâce à la présence des objets animés menés par le trio domestique Big Ben, Lumière et Mrs Samovar. Big Ben et Lumière sont à plusieurs reprises comparés au duo mythique formé par les humoristes américains Laurel et Hardy dans les années 1920-1930.²⁸⁰ Les objets ne se contentent pas d'occuper l'espace, ils « remplissent les temps morts de l'action et ils font tout, avec humour, pour que la malheureuse Bête ne cède pas à ses fâcheux penchants ».²⁸¹ Éric Libot du magazine *Première* reconnaît qu'au niveau du scénario, il y a eu un excellent travail: entre « il était une fois » et « ils vécurent heureux », ni « temps mort ni faille ».²⁸² *La Belle et la Bête* est un film où l'ennui n'a pas sa place. Riche en rebondissements, le film allie humour et tendresse pour le plaisir de tous.

Le même succès attend le film à sa sortie en VHS²⁸³ le 10 septembre 1993 pour la France et en DVD le 23 octobre 2002 en édition simple et collector.²⁸⁴ Le film ressort encore une fois en DVD

274 Selon les chiffres officiels issus du CNC, 4 189 365 places ont été vendues pour *La Belle et la Bête*. Les 4 millions de spectateurs n'ont plus été atteints depuis *Rox et Rouky* en 1981 soit dix ans auparavant. Le film sera détrôné par *Aladdin* (7 906 947 places) et *Le Roi Lion* qui détient toujours le record en France en une seule sortie (10 112 444 places).

275 Au 30 juin 1993, *La Belle et la Bête* a rapporté 50 340 175 francs (soit environ 7 674 310 euros) se classant juste derrière *Les Visiteurs* qui ont rapporté 126 071 546 francs (soit 19 219 483 euros). Chiffres fournis par Le Film français.

Danièle Heymann, Pierre Murat, *L'année du cinéma 1993*, Paris, Calmann-Lévy, 1993, 253 p., p.239.

276 A.C., « Un bon Disney », *Les échos*, 26 octobre 1992, p.46.

277 Monique Pantel, « Cannes 92, Roy Disney: « Une grande histoire d'amour » », *France-Soir Actualité*, 13 mai 1992, [p.?).

278 A.C., *op. cit.*

279 Bernard Génin, « La Belle et la Bête », *Télérama*, n° 2232, 21 octobre 1992, p.46.

280 Gilles Le Morvan, « L'ordinateur sert le conte », *Humanité Dimanche*, n°136, 22 octobre au 28 octobre 1992, p.62-63, p.63.

Michel Roudevitch, « La Belle et la Bête *French Touch* », *Libération*, 26 octobre 1992, [p.?).

281 Claude-Jean Philippe, « La Belle et la Bête: L'Affreux et la Jolie », *France Soir*, 27 octobre 1992, [p.?).

282 Christian Renault, *De Blanche-Neige à Hercule: 28 longs métrages d'animation des Studios Disney*, p.264.

283 *Video Home System*. Il s'agit du format précédant le DVD (*Digital Versatile Disc*), la cassette vidéo.

284 Selon les chiffres officiels du CNC, il se serait écoulé 1 978 881 vidéos de *La Belle et la Bête* entre 1993 et 2002 plaçant le film en 11ème position sur les 100 films les plus rentables depuis 1992. En 2003, les ventes font grimper

et en *Blu-Ray Disc* le 6 octobre 2010 en sortie mondiale. Le nouveau format obtient un joli succès aux États-Unis.²⁸⁵ Charles Solomon remarque dans le journal *Los Angeles Times* que le succès des films d'animation Disney ne se dément pas au fil des années. Chaque nouvelle génération redécouvre les grands classiques et se les approprient.

« Cinquante ans après, leurs premiers longs métrages *Blanche-Neige*, *Pinocchio*, *Fantasia*, *Dumbo* et *Bambi* distraient une troisième génération de spectateurs. Le public continuera d'apprécier *La Belle et la Bête* durant les prochaines décennies, alors que la plupart des films d'action de l'année seront relégués sur des étagères au fond des magasins vidéo. »²⁸⁶

Le film bénéficie du prestige de ses nominations aux Oscars, Golden Globes et Grammy Awards. Il ne les a pas toutes remportées mais il existe une catégorie qui marque à jamais l'histoire de l'animation et place *La Belle et la Bête* comme un film majeur du cinéma d'animation.

2. Récompenses officielles.

Le film remporte deux Grammy Awards, trois Golden Globes dont celui du Meilleur film de comédie ou comédie musicale ce qui est une grande première pour un film d'animation.²⁸⁷ *La Petite Sirène* n'avait concouru que dans les catégories Meilleure musique originale et Meilleure chanson originale avec *Under The Sea/Sous l'Océan*.²⁸⁸ Jusqu'ici seuls des films en prises de vues réelles avaient reçu la distinction du Meilleur film de comédie ou de comédie musicale.²⁸⁹

« C'était tellement inattendu, de gagner...Aujourd'hui, il y a une catégorie Animation pour les Golden Globes et les Oscars, mais à l'époque c'était tous des films. On était donc en concurrence avec des films en prises de vues réelles comme *Le Silence des Agneaux*.[...] On a vraiment été étonnés d'entendre quelqu'un dire: « La meilleure comédie musicale est...*La Belle et la Bête*. » On a eu un choc. »²⁹⁰

Le film remporte également deux Oscars sur les six nominations dont il a fait l'objet: un pour la Meilleure musique originale et un pour la Meilleure chanson originale avec *Beauty and the Beast*. Tout comme pour le Golden Globe, le film est nominé dans la catégorie Meilleur film ce qui ne s'est jamais vu dans l'histoire du cinéma. C'est la première fois qu'un film d'animation est élevé au même rang qu'un film en prises de vues réelles. Jusqu'ici l'animation était considérée comme une catégorie mineure du cinéma. *La Belle et la Bête* bouleverse les à priori et porte l'animation au rang

le nombre à 2 042 501 vidéos. Le film est classé en 2009 à la 22ème position des 100 films les plus rentables.

285 Selon le Box Office américain prenant en compte les ventes de Blu-Ray, celui de *La Belle et la Bête* se serait vendu à 3 635 920 copies en moins de deux semaines se classant juste derrière les Blu-Ray d'*Avatar* et d'*Iron Man 2*, deux films en prises de vues réelles. Tandis que la version DVD ne se serait vendue dans le même temps qu'à 1 126 726 d'exemplaires enregistrant un chiffre d'affaires de plus de 19 millions de dollars (\$19 181 642). Du 28 novembre 2010 au 29 mai 2011, il se serait écoulé 1 856 853 DVD pour un chiffre d'affaire à plus de 31 millions (\$31 060 735).

<http://www.theboxofficejunkie.com> et <http://www.the-numbers.com/movies/> (consultés en mai 2011)

286 Ollie Johnson, Frank Thomas, *Les Méchants chez Walt Disney*, Paris, Dreamland, 1995, 248 p., p.12.

287 C'est finalement la chanson *Beauty and the Beast* qui reçoit le Golden Globe de la meilleure chanson originale.

288 *La Petite Sirène* a remporté deux Grammy Awards, deux Golden Globes et deux Oscars. Dans les trois cérémonies, il s'agit toujours des deux mêmes catégories: Meilleure musique originale et Meilleure chanson originale pour *Under The Sea*.

289 Encore aujourd'hui, il n'existe que trois films d'animation ayant obtenu cette distinction et tous les trois sont issus des studios Disney: *La Belle et la Bête* en 1992, *Le Roi Lion* en 1995 et *Toy story 2* en 2000.

290 *La Belle et la Bête*, Bonus DVD « Les Couloirs de la production: Conversation musicale avec Alan Menken, Don Hahn et Richard Kraft », 19'28, 11'54-12'20. Commentaire de Don Hahn.

d'art au même titre que le cinéma.

« On a toujours pensé qu'un dessin animé était un film comme un autre. Évidemment, on s'est tous embarqués là-dedans parce qu'on adorait ça. Mais tout le monde voyait l'animation comme le dernier rejeton d'Hollywood, quand *La Belle et la Bête* a été nominé pour le Meilleur Film, tout le monde s'est senti vengé, en un sens. »²⁹¹

Cette nomination apporte la reconnaissance qu'il manquait au cinéma d'animation. Elle met en avant des personnes qui n'ont pas pour habitude d'être sous les feux de la rampe mais qui ne sont pas pour autant démeritantes. La nomination suscite un réel enthousiasme pour les différents artistes qui ont contribué à la fabrication du film.

« C'est presque indescriptible, ce que ça a signifié pour les gens de l'animation. On avait grandi sous l'influence des dessins animés, mais tous ceux qui font de l'animation sont aussi férus de cinéma, ce qui comprend tous les films en prises de vues réelles. Se voir ainsi ramenés au même niveau que des films en prises de vues réelles était un immense honneur. Ce n'était jamais arrivé. »²⁹²

La nomination ne fait pas que des heureux. Cette décision a beaucoup été critiquée à Hollywood. Un film d'animation n'avait rien à voir avec un film en prises de vues réelles, il ne s'agit pas d'un « vrai » film avec de « vrais » acteurs.²⁹³ Le consensus général tournait autour des acteurs qui voyaient en cette nomination une menace directe à leurs moyens d'existence. Si un film d'animation pouvait voler la vedette à de « réelles » personnes, les acteurs n'auraient plus qu'à se reconverter pour éviter la pénurie de travail. Le critique de film Kenneth Turan du journal *Los Angeles Times* reconnaît que si on demandait « aux membres de l'Académie quel film ils préféreraient parmi les cinq nominés, *La Belle et la Bête* gagnerait haut la main; mais cela ne signifierait pas qu'ils auraient l'Oscar ».²⁹⁴ Le film ne remporta pas l'Oscar pour toutes ces raisons mais il garde le privilège d'avoir été le premier et le seul à être nominé dans cette catégorie.²⁹⁵

« *La Belle et la Bête* nominé en tant que Meilleur film, un des cinq de l'année, sera toujours la chose la plus spéciale qui soit arrivé à notre ère. Cela prouvait que nous avons atteint une certaine maturité en tant que forme d'art, à travers les années qui incluaient *Roger Rabbit*, *La Petite Sirène*, *Bernard et Bianca aux pays des Kangourous* et maintenant *La Belle et la Bête*. L'animation était devenue une forme d'art qui n'était plus vraiment un média uniquement destiné aux enfants. »²⁹⁶

Malgré toutes ces récompenses et les bonnes critiques, le film ne remporte pas une adhésion totale. Certaines critiques se montrent assez sévères notamment en France où le film est comparé à

291 *La Belle et la Bête*, Bonus DVD « Les coulisses de la production: les anecdotes inconnues de la production du film », 44'48-45'12. Commentaire de Roger Allers.

292 *La Belle et la Bête*, Bonus DVD « Les coulisses de la production: les anecdotes inconnues de la production du film », 44'10-44'32. Commentaire de Kirk Wise.

293 Charles Solomon, *Tale as Old as Time: the art and making of Beauty and the Beast*, p.149.

294 *Ibid.*, p.148-149.

295 C'est finalement *Le Silence des Agneaux* qui remporte l'Oscar. Suite à cela, l'Académie créa une catégorie Animation. Mais aujourd'hui, deux nouveaux films d'animation ont été nominés dans la catégorie Meilleur Film face à des films en prises de vues réelles, il s'agit de *Là-Haut* en 2010 et *Toy Story 3* en 2011. Aucun de ces films n'a finalement emporté l'Oscar mais une fois de plus, la barrière est franchie.

296 Charles Solomon, *op. cit.*, p.149. Citation de Peter Schneider.

la version de Cocteau qui est devenu un grand classique et qui semble impossible à supplanter.

3. Une nourriture indigeste pour certains.

La comparaison avec *La Belle et la Bête* de Cocteau est inévitable en France. Les principales critiques reprochent à la version Disney de s'éloigner de la poésie de Cocteau pour servir un film industriel préfabriqué, stéréotypé faisant appel à des moyens de production démesurés.²⁹⁷ La comparaison est toujours à l'avantage de la version de Cocteau. Le film Disney n'approche jamais « l'envoutante magie » créée par Cocteau.²⁹⁸

« [À l'inverse de Cocteau qui ne se mêlait pas de poésie et la laissait venir d'elle-même] On a l'impression en voyant le dessin animé [...] que les studios Disney se sont dit exactement l'inverse. Là-bas, depuis des années, on se mêle de poésie. Et on le clame. Du coup, la poésie, effarouchée, s'enfuit au galop. »²⁹⁹

« Cocteau et Leprince de Beaumont revisités par les scénaristes, animateurs et coloristes de l'usine Disney. Exit la magie, bonjour la mièvrerie! »³⁰⁰

Dans son article pour le *Télérama*, Bernard Génin dénonce le comportement de « l'usine à rêve » Disney qui ne fabrique que des « produits d'usine » exploitant un « fonds de commerce ». Les successeurs de Disney « n'inventent rien », ils se contentent de « plagier le meilleur ». ³⁰¹ L'entreprise est comparée à une chaîne de restauration rapide qui baserait son chiffre d'affaire sur la quantité de ses produits et non sur la qualité allant jusqu'à l'indigestion.

« Walt Disney et ses héritiers n'ont jamais cessé de s'emparer des contes et des légendes venus d'Europe pour les affadir et les napper de sauce McDo. »³⁰²

Les personnages sont fades et sans consistance. Belle ressemble à « une poupée *Barbie* au sourire niais » et la Bête à « un gros balourd ». ³⁰³ Le couple formé par la Belle « Cendrillon brune aux allures de midinette » et par la Bête « aux yeux bleus » est décevant et « laisse beaucoup à désirer ». ³⁰⁴ L'aspect de la Bête faisant appel à un « charisme composite » ³⁰⁵ est très critiqué, le masque léonin que portait Jean Marais pour le film de Cocteau lui est largement préféré.

« Il en résulte un *Beast-burger* cornu et crochu plutôt coriace et et bien peu comestible: mi-bison mi-plantigrade, un peu gorille un peu goret mais bien peu léonin. »³⁰⁶

Michel Roudevitch est le seul à critiquer le mariage entre animation 2-D et animation 3-D.

297 Un million de dessins, 226 000 celluloses, 1 300 décors, 600 animateurs, artistes et techniciens pour trois ans et demi de travail pour un budget estimé entre 25 et 31 millions de dollars.

Danièle Heymann, Pierre Murat, *op. cit.*, p.223.

298 Jean-Paul Grousset, « La Belle et la Bête », *Le Canard Enchaîné*, 21 octobre 1992, p.7. Voir note 167.

299 Bernard Génin, « La Belle et la Bête », *Télérama*, n° 2232, 21 octobre 1992, p.46.

300 M.B., « La Belle et la Bête », *L'évènement du Jeudi*, 22 au 28 octobre 1992, p.140.

301 Bernard Génin, *op. cit.*, p.46.

302 M.B., *op. cit.*, p.140.

303 *Ibid.*

304 Michel Roudevitch, « La Belle et la Bête *French Touch* », *Libération*, 26 octobre 1992, [p.?].

305 *Ibid.*

306 *Ibid.*

Pour lui, les « décors synthétiques » se marient mal avec « des personnages plats tracés sur *cellulo* ». Il ne retrouve aucune grâce dans la chorégraphie de la danse effectuée par le couple. Bien que celle-ci soit calquée sur de vrais danseurs, les mouvements décrédibilisent le couple dansant rendant le tout gauche et instable. La Bête n'est pas du tout vraisemblable et pour lui le mauvais goût atteint son apogée lors de la transformation de la Bête en prince « troquant sa dégaine pour un Apollon balèze calqué sur le *David* de Michel-Ange ». ³⁰⁷ Il reproche aux dirigeants du groupe Disney d'avoir voulu abuser des références européennes et notamment françaises pour promouvoir le nouveau parc d'attractions qui vient d'ouvrir ses portes en France à Marne-la-Vallée. Les décors sont particulièrement controversés: pour les uns il s'agit d'une pâle copie des peintres français Fragonard et Boucher ³⁰⁸, pour les autres il s'agit de « décors évoquant les calendriers des Postes des années 50 » faisant appel à un « graphisme vieillot » et à des « couleurs vulgaires ». ³⁰⁹

Ces critiques ne sont pas entièrement mauvaises, chaque auteur reconnaît des points faibles et des points forts au film d'animation. Les critiques françaises tout en étant beaucoup plus nuancées que celles américaines admettent que ce film est une œuvre à part entière où le mythe demeure, toujours porteur de son message universel. La morale est conservée, il faut se méfier des apparences qui s'avèrent trompeuses. Il faut à présent revenir sur le traitement effectué par les studios Walt Disney sur le conte de M^{me} Leprince de Beaumont.

307 *Ibid.*

308 A.C., « Un bon Disney », *Les échos*, 26 octobre 1992, p.46.

309 Bernard Génin, *op. cit.*, p.46.

III. Le conte version Disney: entre « fidélité » et « trahison ».

A. Un seul mot d'ordre: simplicité.

Pour l'équipe Disney, le plus important était « de rester fidèle à l'esprit du conte et pas forcément de le respecter à la lettre ». ³¹⁰ La question de la fidélité et de la trahison d'une œuvre a déjà été traitée un peu plus haut dans la première partie. Néanmoins, pour des raisons de commodité, les termes ont été conservés. Comme nous avons pu le voir dans la deuxième partie, la genèse du scénario a été assez périlleuse. Bien que le conte soit assez simple d'apparence, il s'avère assez difficile d'en extraire les éléments aptes à faire un bon film. Par quel bout attaquer l'œuvre? Que faut-il conserver? Que faut-il supprimer? Autant de questions qui poussent les auteurs d'un film à prendre parti, à faire des choix qui conduisent une œuvre dans une direction donnée.

1. Réécriture de l'histoire.

L'histoire de base retrace les malheurs d'une famille qui conduit un père à sacrifier sa fille pour réparer une faute commise en son nom. La jeune fille passe un certain temps auprès d'une bête qu'elle finit par aimer. Son amour transforme la bête en Prince qui épouse la jeune fille offrant une fin heureuse. Le scénario tient en quelques lignes, cela ne suffit pas pour un film d'animation. Walt Disney reconnaît de son vivant que « les versions littéraires des vieux contes de fées sont en général courtes et vite racontées » et que « pour remplir les conditions de durée des films dans les cinémas et pour plaire à tous les membres de la famille qui s'y rendent, il convient d'allonger les contes et de les embellir ». ³¹¹ En règle générale, dans un film d'animation standard, une page correspond à une minute de film. La plupart des films d'animation dure entre soixante-quinze et quatre-vingt minutes. ³¹² Il faut donc trouver de nouveaux éléments et étoffer certains pages afin de produire un scénario d'environ quatre-vingt pages. Les différents scénaristes Disney furent aidés par l'arrivée d'Howard Ashman qui possédait un très grand sens du spectacle et qui repérait les éléments clés qui méritaient d'être développés.

« Howard est formidable au niveau de l'écriture. Il a l'habitude de dire qu'il est à l'école de la simplicité. Quand une scène devenait trop compliquée et trop embrouillée, il nous disait: « Ce genre de film doit rester très simple, le développement doit être simple. » Il nous empêchait de nous égarer dans des chemins de traverse pour nous ramener à l'émotion essentielle. Howard disait que chaque scène, pas seulement les plus évidentes, que *toutes* les scènes devaient avoir leur part d'émotion, que ce soit l'amitié, l'horreur, l'amour, la tragédie ou même la comédie. » ³¹³

Le scénario conserve les éléments de base: le père, Belle et la Bête. En revanche, le reste de la famille est supprimé. Belle devient fille unique. L'histoire est allégée, tous les éléments jugés inutiles sont supprimés. Pour simplifier l'intrigue, l'histoire commence directement sur la métamorphose du Prince en Bête puis sur la vie de Belle et son père au village où ils viennent d'emménager. Le synopsis ne conserve pas les mésaventures de la famille de Belle. Toujours en vue de simplifier l'histoire, le père de Belle devient un simple inventeur. Il n'est pas question de fortune

310 Christian Renaut, *De Blanche-Neige à Hercule: 28 longs métrages d'animation*, p.260.

311 Charles Solomon, *Les Inconnus de Disney: cinquante ans de projets de films inachevés enfin dévoilés*, Paris, Dreamland, 1996, 224 p., p.69.

312 Charles Solomon, *Tale as Old as Time: the art and making of Beauty and the Beast*, p.49.

313 Bob Thomas, *Disney, l'art de l'animation: de Mickey à la Belle et la Bête*, Paris, Disney Hachette, 1993, 208 p., p.69.

envolée, de marchandises et de navires perdus corps et biens, de taxes portuaires à régler. Le père ne possède pas non plus de résidence secondaire. Belle et son père vivent dans un humble hameau à l'écart du village, dans la version Disney. Le film d'animation nous expose un petit village français typique avec les commerces essentiels à la vie sociale et culturelle de la communauté: boulangerie, poissonnerie, boucherie-charcuterie, salon de coiffure, quincaillerie et bibliothèque. On peut apercevoir bon nombre de personnages issus du monde agricole: fermiers, chevaux de traits, moutons, poules. Tout comme le conte, l'histoire du film est placée hors du temps. Il est impossible de savoir avec exactitude l'année et le lieu exacts où se déroule l'action. L'âge des personnages n'est pas communiqué, le spectateur déduit par les rares indices temporels disséminés dans le film que le prince a été transformé à l'âge de onze ans en bête et que cette situation dure depuis dix ans. La raison de l'emménagement de Maurice, le père, et de Belle n'est pas donnée également. La situation initiale est donc simplifiée à l'extrême pour être plus efficace. Les quatre personnages principaux nous sont présentés en moins de dix minutes.³¹⁴

Dans le conte, la Bête offrait plusieurs objets magiques au père et à la Belle.³¹⁵ Les scénaristes suppriment trois objets sur les quatre et ne conservent que le miroir.³¹⁶ Ils suppriment également tout le deuxième acte où Belle reste au château, se divertit la journée et dîne chaque soir avec la Bête. À la place, ils introduisent une scène où Belle s'enfuit du château effrayée par la colère de la Bête. Elle est attaquée par des loups, comme son père un peu avant, au moment où elle traverse la forêt. Elle est sauvée par la Bête qui se blesse au cours du combat. Cette scène provoque le rapprochement des deux personnages qui partagent désormais leurs journées entre les promenades, les repas et les lectures de romans au coin du feu.

Le dernier acte est abordé de manière similaire. Belle s'inquiète pour son père et demande à aller le retrouver. La différence se situe essentiellement sur certains détails. Le père n'a pas continué son existence tranquillement installé dans sa maison, il est parti à la recherche de sa fille depuis le moment où il l'a perdue. Elle ne lui rend pas visite mais vient pour le sauver du froid et de la faim. La Bête se laisse envahir par le désespoir mais contrairement au conte, son désespoir ne menace pas sa vie. Belle n'a jamais promis de revenir à l'inverse du conte. Les scénaristes trouvent une parade pour faire revenir Belle auprès de la Bête. Ils utilisent le rival amoureux, Gaston, pour obliger Belle à sauver la Bête. Celui-ci s'est mis en tête de tuer la Bête. Belle revient au château et avoue son amour à la Bête avant que celle-ci ne meurt. L'esprit tragique de la scène est respectée dans presque toute sa totalité. Les scénaristes ont écarté la demande en mariage, ils ont simplifié l'histoire d'amour. Le film raconte simplement l'histoire de deux jeunes gens qui tombent amoureux. La fin du conte semble trouver une illustration vivante dans le film d'animation.

« À peine la *belle* eut-elle prononcé ces paroles, qu'elle vit le château brillant de lumière ; les feux d'artifice, la musique, tout lui annonçait une fête. »³¹⁷

Les scénaristes suppriment les dernières lignes concernant le retour de la fée et la punition des sœurs de Belle. L'histoire se termine sur la valse du couple et le baiser qu'ils échangent dans un château ayant retrouvé sa première apparence. Le sort est levé et chaque chose est revenue à

314 Il s'agit de la Bête, de Belle, de Maurice et de Gaston.

315 Dans l'ordre: un coffre pouvant contenir de grandes richesses, un livre qui exauce les souhaits, un grand miroir reflétant le monde extérieur et une bague permettant à son porteur de voyager rapidement d'un endroit à un autre.

316 L'équipe du film avait introduit un livre magique dans la scène où Belle découvrait plus amplement la bibliothèque mais faute de place, la scène, qui n'était pas indispensable, fut supprimée. On peut la visionner dans les bonus du DVD dans la partie des scènes coupées.

La Belle et la Bête, Bonus DVD « Scènes coupées: Belle dans la bibliothèque », 8'08.

317 Extrait du conte disponible dans l'*Annexe I*, 9 p., à la septième page.

l'identique avant la mésaventure du Prince. Toujours dans un souci de simplification, les scénaristes conservent le même château, il n'y a pas de changement final de lieu. Le château présenté en introduction est bien celui du Prince.

Tous les éléments conservés ou supprimés visent à simplifier l'histoire. Le spectateur doit comprendre rapidement l'histoire et être guidé tout au long du récit. Le conte est débarrassé de tous les composants qui pourraient parasiter l'histoire. Il en va de même pour les éléments que les scénaristes ont choisi de conserver: soit ceux-ci restent à l'identique, soit ils subissent une transformation plus ou moins radicale afin de mieux intégrer l'histoire.

2. Principales digressions.

Comme l'équipe Disney a supprimé l'élément perturbateur du conte qui poussait le père à se déplacer de la ville à la campagne et inversement, elle se retrouve sans prétexte justifiant le départ du père pour la ville et sa rencontre avec la Bête. Les scénaristes se servent du statut d'inventeur de Maurice pour l'envoyer participer à une foire dans une ville voisine. Ils conservent l'épisode du père perdu en forêt menacé par des loups. La rencontre est modifiée afin d'amener directement Belle au château et d'éviter les temporisations inutiles. La bête enferme le père directement dans un cachot obligeant Belle à se déplacer pour le retrouver. Belle accepte de prendre la place de son père et de vivre dans le château de la Bête.

En agissant ainsi, les scénaristes ont supprimé un deuxième élément important, celui de la rose. Le motif n'apparaît plus, elle symbolisait la faute du père dans le conte. Dans la version Disney, le père n'a commis aucune faute hormis celle de s'être réfugié au château pour y passer la nuit. La rose est l'élément qui autorise la rencontre entre Belle et la Bête, c'est un motif essentiel du conte. Cocteau l'avait bien compris et l'avait mise en valeur dans sa version. Les scénaristes ont dû réfléchir au moyen de remettre la rose au cœur de l'intrigue et lui trouver un emploi pour la justifier.

« La rose nous a causé des difficultés. Qu'est-ce qui peut bien provoquer une telle colère chez la Bête? Est-ce que le bonhomme serait par hasard horticulteur? On a donc changé la raison d'être de la rose et elle indique le temps qui passe, comme un sablier. »³¹⁸

Le motif de la rose est introduit dès le prologue. Une vieille dame demande asile auprès du Prince et lui offre une rose en échange d'un abri contre le mauvais temps. Celui-ci refuse, la vieille dame se transforme en une magnifique fée qui décide de le punir. Elle le métamorphose en Bête et lui offre la rose qu'il avait refusé auparavant. Ce n'est donc plus le père qui commet une faute mais bien le Prince et la rose symbolise celle-ci. C'est un rappel constant de l'affront qu'il a affligé à la fée. Le temps s'écoule au rythme de l'éclosion de la rose. Chaque chute de pétale figure la fuite du temps qui passe. La rose représente une urgence. La chute du dernier pétale mettra fin aux espoirs du Prince de redevenir humain s'il ne remplit pas les conditions imposées par la fée.

« Dans le prologue, lorsque le sort lui est jeté, la Bête reçoit la rose et le miroir magique. La rose est le symbole du temps qui lui reste pour aimer quelqu'un et être aimé en retour. Si la rose se fane et meurt, la Bête gardera son masque pour toujours. »³¹⁹

Le motif du miroir magique est le deuxième à être conservé et transformé radicalement par

318 Bob Thomas, *Disney, l'art de l'animation: de Mickey à la Belle et la Bête*, p.147.

319 *Ibid.*

rapport au rôle qu'il tenait dans le conte de M^{me} Leprince de Beaumont. À l'origine, le miroir est offert à la Belle par la Bête. Ce miroir lui permet de voir le monde, elle n'a qu'à le désirer pour que le miroir lui reflète ses pensées.

« Hélas ! dit-elle, en soupirant, je ne souhaite rien que de revoir mon pauvre père, et de savoir ce qu'il fait à présent : elle avait dit cela en elle-même. Quelle fut sa surprise ! en jetant les yeux sur un grand miroir, d'y voir sa maison, où son père arrivait avec un visage extrêmement triste.[...] Un moment après tout cela disparut, et la *belle* ne put s'empêcher de penser que la bête était bien complaisante, qu'elle n'avait rien à craindre d'elle. »³²⁰

Dans la version Disney, le miroir est offert au Prince transformé en Bête par la fée. Il symbolise une fenêtre ouverte sur le monde. La Bête est condamnée par son apparence hideuse, elle ne peut sortir du château sans s'exposer à la méchanceté et à la cruauté des personnes. Elle serait sans doute abattue avant d'avoir pu esquisser le moindre geste. La Bête se terre dans son château en attendant d'être délivrée de son sortilège. Le miroir empêche le Prince de sombrer dans la folie et de perdre le peu de sociabilité qui lui reste. La Bête conserve le miroir aux côtés de la rose qu'il protège sous une cloche en verre. Ce sont ses trésors les plus précieux. Lorsque Belle s'introduit dans l'aile ouest par curiosité et qu'elle décroche la rose, la Bête se met dans une rage folle et ne poursuit Belle qu'une fois la rose mise en sécurité. La plupart des passages où la Bête apparaît à l'écran se déroule dans l'aile ouest soit avec la rose soit avec le miroir. La Bête en a régulièrement recours pour observer Belle à son insu.

Un des changements les plus importants et des plus décisifs est celui du point de vue. Jusqu'ici les versions écrites et audiovisuelles du conte ont toujours axé l'histoire du point de vue de Belle, y compris les anciens synopsis Disney. Pour la première fois, les scénaristes décident de faire l'inverse et situer l'histoire du point de vue de la Bête. Cette idée vient d'Howard Ashman qui avait bien compris qu'elle représentait un plus gros potentiel dramatique, son influence permit au personnage de la Bête d'être étoffé et de prendre une place essentielle dans le récit.³²¹ Il s'agissait de rendre le personnage plus sympathique, plus « humain ».

« Nous devons aller plus loin que le simple concept d'une « âme torturée piégée dans le corps hideux d'une bête ». La Bête n'est pas uniquement emplie de haine et de ressentiment. Ce que nous devons montrer c'est un homme qui a perdu espoir. Faire de lui quelqu'un qui a commis une erreur et qui a payé un lourd tribut pour cela (bien plus que n'importe qui) ce qui l'a conduit à perdre espoir. Il a perdu toute ambition de redevenir humain. »³²²

Howard Ashman influa également sur le traitement des éléments rajoutés et qui n'apparaissaient pas dans le conte originel. Il s'agissait d'étoffer les nouveaux éléments afin de mieux les intégrer à l'histoire.

3. Le divertissement comme « clé » du succès.

Les précédents scénarios s'étaient heurtés à l'aspect lugubre et triste du séjour de la Belle dans le château de la Bête. Ashman eut l'idée de transformer les simples objets magiques en

320 Extrait du conte disponible dans l'*Annexe I*, à la cinquième page.

321 Christopher Finch, *L'art de Walt Disney de Mickey à Mulan*, Paris, éd. de la Martinière, 1999, 160 p., p.103.

322 Charles Solomon, *Tale as Old as Time: the art and making of Beauty and the Beast*, New York, Disney Editions, 2010, 179 p., p.56. Citation de Jeffrey Katzenberg.

« pétulants protagonistes d'intermèdes comiques ».³²³ Les précédents scénarios utilisaient simplement des objets enchantés sans visage ni personnalité, ils flottaient et se déplaçaient tels des fantômes passant tous les caprices de Belle.

« Une chose qui a changé par rapport aux versions précédentes de l'histoire...C'était encore une idée d'Howard. On lui doit beaucoup. Dans les versions précédentes, les objets n'avaient pas de personnalité ni de visage. Ils étaient enchantés sans être des personnages. Si on faisait une comédie musicale, il fallait que ces personnages aient des personnalités, un comportement et une place dans l'histoire. Du point de vue de l'histoire et du scénario, c'est ce qui ressortait. »³²⁴

À l'intérieur du château, l'histoire se développe autour de trois personnages domestiques: le chandelier Lumière, l'horloge de cheminée Big Ben et la théière Mrs Samovar qui assurent le spectacle, distraient Belle, amadouent la Bête et créent des instants privilégiés pour ces deux personnages. Walt Disney avait déjà compris l'importance « des personnages mineurs, qui contribuent à soutenir l'histoire » et « qui deviennent pour les héros des amis aussi immortels que les sept nains ».³²⁵ Les objets trouvent un intérêt à aider le couple à se former, si le sortilège de leur maître est rompu, le leur le sera aussi et ils pourront redevenir humains.

Animer un objet et lui donner une personnalité n'est pas une chose aisée. Avant *La Belle et la Bête*, seulement trois films Disney ont fait appel à des objets inanimés.³²⁶ Nik Ranieri, Will Finn et David Pruiksma, les chefs animateurs de Lumière, Big Ben et Mrs Samovar, ont étudié avec attention la poignée de porte réalisée par Frank Thomas pour le film *Alice au Pays des Merveilles*.

« Tous les animateurs des objets dans *La Belle et la Bête* avaient à l'esprit cette poignée, parce que, tout en étant d'une souplesse extraordinaire, elle gardait toutes les caractéristiques d'un objet en laiton. »³²⁷

Il faut réaliser un savant mélange entre les caractéristiques propres à l'objet et les caractéristiques humaines propres à la personne qui se cache derrière l'objet. Il faut également faire attention à ne pas trop accentuer le côté souple de l'objet sous peine de le décrédibiliser aux yeux du public. Nik s'est occupé de Lumière. C'est un candélabre en laiton, ses deux bras sont formés par les deux branches du chandelier, les bougies à chaque extrémité des branches représentent ses mains. Sa tête est constituée d'un morceau de cire et de l'extrémité du bougeoir. Il se déplace en sautillant, il est très maniéré, il effectue de grands gestes. Lumière est le maître d'hôtel, il sait comment recevoir et participe à l'élaboration de grands numéros dignes d'un *music-hall*. C'est un personnage très charismatique toujours de bonne humeur. Grand séducteur, il laisse surtout parler sa fibre artistique au grand dam de son ami Big Ben.

« [Lumière est un personnage avec] un peu de Maurice Chevalier, un peu de Gene Kelly et un peu de Fred Astaire, très sophistiqué. Pour le graphisme, il

323 Christopher Finch, *op. cit.*, p.100.

324 *La Belle et la Bête*, Walt Disney Pictures, 3^e éd., 2010, « Commentaires audio », 88'04, séquence 16, 66'16-66'54. Propos de Kirk Wise.

325 Bob Thomas, *Walt Disney: l'art du dessin animé*, p.70.

326 Il s'agit des gants de Mickey dans le film *De l'autre côté du miroir* (1936), la poignée de porte d'*Alice au Pays des Merveilles* (1951) et du sucrier de *Merlin l'Enchanteur* (1963).

Charles Solomon, *Tale as Old as Time: the art and making of Beauty and the Beast*, p.109.

327 Bob Thomas, *Disney, l'art de l'animation: de Mickey à la Belle et la Bête*, p.187. Citation de Will Finn, animateur de Big Ben.

s'agit quasiment de d'une caricature de sa voix: Jerry Orbach. »³²⁸

Le succès du personnage est dû en grande partie à la relation qu'il entretient avec son compère de toujours Big Ben. Les deux objets s'opposent littéralement autant par leurs physiques que par leurs comportements. Lumière est longiligne et intrépide, Big Ben est massif et placide, en règle générale. Will Finn s'est chargé de développer ce petit personnage replet, anxieux, aimant l'ordre et la discipline. À la base, Big Ben était conçu pour être une grande horloge mais il détonnait avec les deux autres petits personnages qui l'accompagnaient. Brian McEntee, le directeur artistique, suggéra l'idée d'en faire une horloge de cheminée.³²⁹ Au départ, Finn ne savait pas trop comment aborder le personnage, là-aussi le doubleur de l'objet animé s'avéra une précieuse source d'inspiration. L'animateur a fait de Big Ben un personnage pince-sans-rire, assez calme mais ayant une faculté à réagir au quart de tour aux pitreries de Lumière. Big Ben est le majordome intendant, il doit s'assurer que tout est à sa place, il obéit scrupuleusement aux ordres et veille à ce que personne ne désobéisse. Sa tête est formée par le cadran de l'horloge, les aiguilles ressemblent à des moustaches. Ses bras sont en réalité deux petites poignées sur le côté, son corps est formé par une gaine en bois laissant entrevoir les mouvements du balancier. Ses pieds sont formés par les quatre extrémités du socle qui lui donnent une démarche bondissante. Big Ben peut se tordre et s'étirer, il fait preuve d'une grande souplesse pour un objet en bois.

« Big Ben a quatre petites pattes et au début nous voulions en faire un quadrupède, mais Gary nous a fait remarquer qu'il ressemblait à une pieuvre ou une araignée. J'ai essayé de le faire marcher de diverses façons, mais je me suis rendu compte qu'il a un caractère tellement prompt qu'il bondit sans arrêt. En général, il saute parce qu'avec ses pattes minuscules il s'impatiente, et se déplace par petits bonds rapides. »³³⁰

Le trio est complété par la théière Mrs Samovar animée par David Pruiskma. Il s'inspire également de la doubleuse du personnage pour lui appliquer sa gestuelle. Mrs Samovar est une cuisinière, elle dirige les couverts d'une main de maître. Gentille, serviable, elle offre toute son affection à tous les occupants du château. Elle se comporte comme une vraie mère de famille, elle tempère les ardeurs de la Bête et intervient régulièrement entre Lumière et Big Ben pour apaiser les tensions. C'est un personnage à l'instinct maternel très développé qui contribue à mettre Belle à l'aise. Mrs Samovar n'a ni bras ni jambes. Sa tête est constituée du récipient entier, le couvercle de la théière lui sert de chapeau. La lance lui sert de nez et sépare les yeux et la bouche. Le socle de la théière lui sert à se déplacer lui conférant une allure propre à se dandiner.

« J'essaie de garder sa structure de base rigide, c'est ce qui la rend vraisemblable. Je la fais avancer par petits sauts. Elle utilise parfois un côté du pied, parfois l'autre, elle se dandine. Ça semble très efficace. Quand elle se déplace, son couvercle se soulève: c'est un truc dont je me sers pour ajouter du piquant. »³³¹

Ces trois objets devaient être complétés par un personnage mignon qui serait devenu le confident de Belle. Il s'agissait à la base d'une boîte à musique qui jouait une mélodie pour reconforter Belle.³³² Mais l'objet fut abandonné au profit du fils de Mrs Samovar, Zip, une petite

328 Description de Lumière par son animateur Nik Ranieri.

Christian Renaut, *De Blanche-Neige à Hercule: 28 longs métrages d'animation*, p.264.

329 Charles Solomon, *Tale as Old as Time: the art and making of Beauty and the Beast*, p.111.

330 Bob Thomas, *Disney, l'art de l'animation: de Mickey à la Belle et la Bête*, p.188. Citation de Will Finn.

331 *Ibid.*, p.184-185. Citation de David Pruiskma.

332 Christian Renaut, *De Blanche-Neige à Hercule: 28 longs métrages d'animation*, p.264.

tasse de thé.³³³ Le rôle de Zip était mineur mais lorsque les réalisateurs auditionnèrent la voix de Bradley Pierce pour le personnage de Zip, ils furent si enthousiastes que la décision fut prise de développer le personnage afin que Bradley ait plus de dialogues.³³⁴ Zip est une petite tasse naïve, au comportement très enfantin. Curieux, Zip pose beaucoup de questions et s'amuse à faire quelques plaisanteries qui ne sont pas toujours au goût de sa maman. Il représente parfaitement le personnage mignon pour lequel le public se prend d'affection. Zip participe activement à l'action, c'est grâce à lui si Belle est délivrée de la cave et peut arriver à temps pour sauver la Bête. Tout comme sa mère, il n'a ni bras ni jambe, la tasse lui sert de tête. Il se déplace par petits sauts à l'instar de Mrs samovar. David Pruiskma est également l'animateur de Zip, il éprouva une certaine difficulté à animer ce petit personnage notamment pour placer ses yeux et sa bouche.

« Zip a été conçu avec des yeux placés très haut, dessous il y a l'anse [qui fait office de nez], puis plus bas sous l'anse on a la bouche. Les yeux sont donc très éloignés de la bouche, avec pour conséquence qu'on a du mal à faire le lien entre la bouche, les joues et les yeux, lien qui fait la personnalité et le charme d'un visage. »³³⁵

Les personnages secondaires ainsi développés apportent l'humour et la gaieté qui manquaient au séjour de Belle au château. Les objets participent pleinement à l'action tout en divertissant le public. Ils amènent un côté léger qui est contrebalancé par un autre personnage qui symbolise l'obstacle. Le personnage de Gaston est inventé pour devenir l'élément opposé au couple. Dans le conte, les soeurs de Belle tenaient ce rôle mais ayant disparues du scénario, il a fallu créer un nouvel élément perturbateur qui jouerait le rôle d'opposant. Gaston est un personnage qui a beaucoup évolué au cours du scénario. Au départ, Andreas Deja, l'animateur de Gaston, le dessina comme un « Roméo auto-proclamé, arrogant, costaud, moustachu avec un petit front et une grande mâchoire ».³³⁶ Le personnage ressemblait à une caricature, à un bellâtre comique qui était la risée du village. Howard Ashman et Jeffrey Katzenberg insistèrent pour lui donner plus de relief. De plus, Gaston devait servir à illustrer la morale du conte, à se méfier des apparences. Le personnage devait être beau tout en étant un être abject.

« Je sais qu'il est plus amusant d'animer un Méchant caricatural, aux attaques démoniaques, mais nous essayons de transmettre un message important « Ne jugez pas un livre à sa couverture ». Prenez la jeune fille qui se trouve entre deux feux, elle a un choix difficile à faire entre les deux « héros ». D'un côté la Bête au physique hideux, un monstre dont nous découvrirons plus tard qu'il possède de belles qualités humaines, de l'autre côté Gaston, il est beau mais c'est un vrai fils de pute. »³³⁷

Andreas Deja retravaille le personnage, il l'embellit en enlevant la moustache. Le côté bouffon fut donné à un nouveau personnage, Le Fou, compagnon de Gaston. Gaston représentait un véritable challenge en tant que « méchant ». D'un côté, il était beau, respectable, aimé de tout le village et de l'autre c'était un personnage haïssable au cœur mauvais. Andreas Deja devait l'animer avec précaution en jonglant entre les deux aspects.³³⁸ Gaston est un méchant d'un nouveau genre, il n'est pas perçu en tant que tel au départ. Pour le spectateur, il s'agit d'un bellâtre narcissique qui privilégie la beauté extérieure, en affichant de gros muscles. Il prend soin de son apparence et

333 Le nom original de Zip est Chip qui signifie « ébréchure » en français, Zip est en effet une tasse ébréchée.

334 Charles Solomon, *Tale as Old as Time: the art and making of Beauty and the Beast*, p.60.

335 Bob Thomas, *Disney, l'art de l'animation: de Mickey à la Belle et la Bête*, p.185. Citation de David Pruiskma.

336 Ollie Johnson, Frank Thomas, *Les Méchants chez Walt Disney*, Paris, Dreamland, 1995, 248 p., p.208.

337 *Ibid.* Propos de Jeffrey Katzenberg.

338 Christian Renaut, *De Blanche-Neige à Hercule: 28 longs métrages d'animation*, p.263.

n'hésite pas à se contempler s'il croise un miroir sur son chemin. Très vite, le spectateur s'aperçoit qu'il possède une mentalité plus que contestable. Il décide d'épouser Belle sans lui en parler au préalable, puis pour la forcer à se marier avec lui, il fomenta un complot pour enfermer Maurice dans un asile en soudoyant un fonctionnaire véreux. Il ne se révèle véritablement en méchant qu'à la toute fin lorsque la situation lui échappe. La frustration et l'humiliation révèlent le côté sombre de Gaston. Pour retrouver son rang dans le village, il doit tuer la Bête.³³⁹ La bassesse de Gaston le fait passer du statut « simple vaurien malappris » à celui d'une personne « véritablement diabolique à l'approche du dénouement ».³⁴⁰ Pour le rendre convainquant, Andreas Deja le dessina de façon réaliste en s'inspirant des hommes californiens. C'est « une sorte d'homme contemporain...Il n'appartient pas au XVIII^e siècle, il est d'aujourd'hui...Vous croisez ce genre de type dans les boîtes, au restaurant et dans les salles de gymnastique ».³⁴¹ Le développement à rebours du méchant principal permet de construire l'intrigue et de resserrer les liens entre Belle et la Bête.

« Lorsque le Capitaine Crochet ou Shere Khan apparaissent, vous savez que ce sont des méchants, parce que leurs apparences les désignent comme tels. Gaston est exactement le contraire: vous pensez que c'est un gentil, puis vous trouvez que c'est une ordure. Il est tellement frustré de ne pas arriver à ses fins avec Belle qu'il est prêt à faire n'importe quoi, même à commettre un meurtre. Sa lente évolution vers la folie lui donne un arc narratif intéressant. »³⁴²

Par sa simplicité, le scénario établit clairement l'histoire et le rôle de chaque personnage. Les éléments ajoutés apportent une vraie plu-value. Les personnages secondaires encadrent les deux héros en assurant le divertissement et l'avancée de l'intrigue. Mais simplifier l'histoire et rajouter des éléments comiques ou dangereux ne suffisent pas à faire un bon film, il faut aussi retravailler la base du conte.

B. Traitement particulier des éléments fondateurs du conte.

M^{me} Leprince de Beaumont ne décrit presque pas ses personnages principaux. Ce n'est pas le but d'un conte. Ils sont désignés par leurs qualités morales, cela suffit amplement à les distinguer, pour une histoire écrite. Il n'en va pas de même pour une histoire filmée. Quelle apparence doit-on donner aux deux héros afin qu'ils illustrent parfaitement la morale du conte?

1. Thème et personnages principaux.

Le thème est déjà présent grâce au développement de Gaston mais celui-ci n'en est qu'une simple illustration. Le message du conte est donné à travers l'histoire d'amour entre Belle et la Bête. Celle-ci est le premier personnage à nous être présenté. Glen Keane, le chef animateur de la Bête, ne savait pas trop par quel bout attaquer, quelle apparence lui donner, comment le rendre aimable aux yeux de Belle.

« Quand nous avons commencé à concevoir la Bête, il n'était que colère, frustration et furie animale, et je me disais que ça allait être vraiment dur: comment Belle allait-elle pouvoir tomber amoureuse de ce type? Il est pris entre deux mondes, animal et humain et n'est à l'aise dans aucun des deux, le

339 Ollie Johnson, Frank Thomas, *op. cit.*, p.205.

340 Christopher Finch, *L'art de Walt Disney de Mickey à Mulan*, p.102.

341 Ollie Johnson, Frank Thomas, *op. cit.*, p.206.

342 Charles Solomon, *Tale as Old as Time: the art and making of Beauty and the Beast*, p.109.

dessin doit donc montrer son côté humain, avec un cœur, une certaine chaleur, sa capacité à aimer. Je voulais qu'il soit une créature de notre terre, mais qui ressemble à quelque chose que nous n'avions jamais vu auparavant. »³⁴³

La conception du physique de la Bête a pris un peu plus d'un an. Glen Keane s'est rendu dans différents zoos pour croquer les animaux qui l'intéressaient.³⁴⁴ Pour lui, il s'agissait avant de tout de s'inspirer d'animaux vivants pour créer un être réaliste donnant l'impression d'avoir été créée par Dieu pour vivre sur terre comme n'importe quel être humain. Keane prend quelques éléments de chaque animal observé et les assemble pour donner à la Bête une apparence composite qui peut surprendre par son étrangeté. C'est une créature hybride construite à partir de sept animaux différents.³⁴⁵ Le graphisme fait appel à des formes géométriques et à des couleurs sombres et à un dégradé de marrons qui fait ressortir les yeux bleus de la Bête.³⁴⁶ Celle-ci mesure plus de deux mètres et possède une force brute assez impressionnante. Tout comme Andreas Deja, Glen Keane a dû animer la Bête avec précaution. Elle devait à la fois paraître méchante, monstrueuse et bestiale tout en ayant un côté doux et sympathique. Glen Keane percevait trois êtres différents en lui : « un animal féroce qui court à quatre pattes et se bat contre des loups, un personnage comique qui essaie maladroitement de dominer son mauvais caractère et une bête sensible, capable de sentiments profonds, une sorte d'*Elephant Man* qu'il faut dépeindre avec délicatesse ». ³⁴⁷ Le personnage de la Bête est un des plus complexes jamais réalisés par les studios Walt Disney. En règle générale, les personnages principaux luttent contre un obstacle extérieur. Ce n'est pas le cas pour la Bête, elle est son propre ennemi. Elle doit lutter contre sa frustration, sa colère, son égoïsme.

« Ce qui fait de la Bête l'un de nos plus intéressants personnages est qu'il évolue vraiment. L'un des points centraux de l'histoire tient dans le changement intérieur qui permettra ensuite le changement extérieur, pour aboutir à la forme humaine. »³⁴⁸

L'évolution se fait dans le sens inverse de Gaston. La Bête se montre cruelle et irascible, elle est mauvaise sans être méchante. Elle se contente d'enfermer Maurice dans un cachot alors qu'elle aurait pu le tuer, de même elle fait l'effort d'atténuer sa rudesse lorsque Belle pleure. Les objets animés perçoivent la Bête comme un petit garçon de mauvaise humeur qui aurait du mal à contrôler son mauvais caractère, ils aident Belle et le spectateur à percevoir la sympathie et la compassion qui se cachent derrière le masque de la Bête.³⁴⁹ Les yeux de la Bête jouent un très grand rôle, ce sont eux « qui laissent deviner la part d'humanité » de la Bête.³⁵⁰

« Ses yeux sont des fenêtres sur son âme. C'est à travers ses yeux que nous

343 Christian Renaut, *De Blanche-Neige à Hercule: 28 longs métrages d'animation*, p.262. Citation de Glen Keane.

344 Il s'est notamment rendu au zoo de Londres sous la direction des Purdum où il observe des loups et Boris, un grand mandrill. Il a également visité le zoo de Los Angeles où il observe des bisons et César, un gorille de 300 kilos. Bob Thomas, *Disney, l'art de l'animation: de Mickey à la Belle et la Bête*, p.172-173.

345 La Bête possède le crâne, le museau, la barbe et les yeux tristes du bison, le front du gorille, la crinière du lion, les défenses du sanglier, les poils courts du cou de l'ibis, le corps massif de l'ours et la queue et les pattes du loup. Seules les cornes sont un ajout original de Glen Keane. *Ibid.*, p.173.

Alain Schlockoff, « La Belle et la Bête », *L'Écran fantastique*, n° 128, novembre 1992, p.9-11, p.10.

346 La couleur des yeux de la Bête est classifiée « bleu Paul Newman » en référence aux yeux bleus de l'acteur. Christian Renaut, *De Blanche-Neige à Hercule: 28 longs métrages d'animation*, p.263.

347 *Ibid.*

348 *Ibid.* Citation de Kirk Wise.

349 Ollie Johnson, Frank Thomas, *op. cit.*, p.207.

350 Christian Renaut, *De Blanche-Neige à Hercule: 28 longs métrages d'animation*, p.263.

découvrons que ce type est en train de se réaliser, qu'il est capable d'aimer la Belle et qu'il prouve qu'il n'est plus qu'une bête. Il a un cœur et des sentiments. »³⁵¹

Ses yeux sont une des clés pour comprendre la Bête, tout comme ses « mains » et sa façon de bouger. Son côté humain transparait lorsqu'il serre Belle dans ses bras, il se montre délicat, presque timide. Quand à son côté animal, il prend le dessus lorsqu'il se met en colère. L'évolution intérieure de la Bête s'effectue en parallèle avec sa transformation visuelle. Le spectateur découvre une Bête se déplaçant à quatre pattes, ne portant qu'un simple pantalon qui évolue peu à peu en bipède habillé des pieds à la tête pour finir en être humain à part entière. La transformation de la bête fait suite à sa « mort ». Le personnage a été travaillé dans le registre de l'émotion, laissant le public s'attacher à la Bête au point que l'arrivée du Prince soit particulièrement décriée.³⁵² Le personnage semble assez éloigné de la bête du conte qui se montre assez passive se contenant de demander la Belle en mariage.

Le deuxième personnage principal introduit est celui de Belle. Elle posa également des problèmes à ses deux animateurs, James Baxter et Marc Henn.³⁵³ Quels traits donner à une jeune fille pour qu'elle paraisse belle aux yeux de tous malgré le fait que la beauté soit jugée sur des critères aléatoires et fluctuants? L'héroïne ne peut ni être caricaturée, ni grossièrement exécutée.³⁵⁴ James Baxter est bien conscient que quelque soit le graphisme choisi au final, l'héroïne doit avoir le « *look Disney* ». ³⁵⁵ C'est-à-dire « un visage lisse, doux avec les traits les plus discrets possibles: nez à peine relevé, sourcils fins, menton délicat ». ³⁵⁶ De ce fait, si le moindre détail minimaliste n'est pas correctement exécuté, l'héroïne perd son unité et devient laide, bizarre. Les premiers croquis de Belle avaient été réalisés par Andreas Deja qui devait animer Belle. Celle-ci était alors une jeune femme voluptueuse, avec des formes généreuses. ³⁵⁷

« Les premiers *designs* montraient une Belle dessinée de façon très classique et un peu lourde mais, nous voulions qu'elle soit attirante pour nous, qu'elle soit plus moderne. »³⁵⁸

L'image de Belle est retravaillée. Les réalisateurs souhaitent faire transparaitre la touche française et décident de typer Belle. Elle ne doit ressembler à aucune autre héroïne Disney. C'est finalement une esquisse de Roger Allers qui fixe le physique de Belle. Elle est brune, aux cheveux mi-longs, avec des yeux en amande, un peu exotiques, des sourcils épais et une bouche charnue. ³⁵⁹

« Elle devait avoir ce teint très campagnard « pêche et crème » comme nous l'appelons ici, une beauté naturelle. Il fallait éviter le maquillage trop important. Peu importaient ses vêtements, sa beauté devait transparaitre. Cela faisait partie de sa démarche. »³⁶⁰

351 Bob Thomas, *Disney, l'art de l'animation: de Mickey à la Belle et la Bête*, p.174.

352 L'aspect du prince a été longuement travaillé mais au final les réalisateurs se sont aperçus que ça ne servait pas à grand chose. Aucun prince n'aurait pu plaire à tous une fois que la Bête avait gagné le cœur des spectateurs.

La Belle et la Bête, Walt Disney Pictures, 3^e éd., 2010, « Commentaires audio », 88'04, séquence 21, 79'45-80'16.

353 James Baxter était le chef animateur de Belle et travaillait à Los Angeles, Marc Henn le secondait depuis la Floride.

354 Christian Renault, *Les Héroïnes Disney dans les longs métrages d'animation*, Milan, Dreamland, 2000, 207 p., p.12.

355 Bob Thomas, *Disney, l'art de l'animation: de Mickey à la Belle et la Bête*, p.182.

356 Christian Renault, *Les Héroïnes Disney dans les longs métrages d'animation*, p.12.

357 Andreas Deja s'inspirait des peintres français Watteau et Boucher qui peignaient des jeunes femmes bien en chair au XVIII^e siècle.

358 Christian Renault, *Les Héroïnes Disney dans les longs métrages d'animation*, p.110. Citation de Gary Trousdale.

359 Bob Thomas, *Disney, l'art de l'animation: de Mickey à la Belle et la Bête*, p.181.

360 Christian Renault, *Les Héroïnes Disney dans les longs métrages d'animation*, p.111. Citation de Marc Henn.

Mais Belle n'est pas qu'une jolie jeune femme. Elle doit également posséder une personnalité qui la distingue des autres héroïnes et qui soit apte à regarder au-delà des apparences. Jusqu'ici les héroïnes Disney étaient de belles jeunes filles qui alliaient simplicité et passivité. Les choses changent radicalement avec l'arrivée d'Ariel qui bouleverse les stéréotypes et propose pour la première fois une héroïne d'un nouveau genre, avide d'indépendance, rebelle et active.

« Nous étions conscients que les comparaisons avec *La Petite Sirène* seraient inévitables, car nous travaillions dans le même domaine: un conte de fées Disney avec une héroïne à forte personnalité. Nous ne voulions pas que la caractérisation de Belle aille dans le même sens que celui d'Ariel. »³⁶¹

Ariel est une héroïne imaginaire, une sirène, elle permet une plus grande liberté. Belle nécessite un traitement plus réaliste et plus complexe au niveau psychologique. C'est une jeune fille forte et courageuse qui n'hésite pas à sacrifier sa liberté, son bien le plus précieux, pour sauver son père. Belle est plus âgée, plus sage et plus sophistiquée qu'Ariel. Celle-ci relève plus de l'adolescente américaine naïve et impulsive qui veut découvrir le monde. Belle est une jeune femme européenne plus cultivée, plus avisée et plus mature. Les réalisateurs décident de conserver la lecture pour caractériser leur nouvelle héroïne. Dans le conte, Belle lit, joue du clavecin, chante, coud et file. Il n'était pas envisageable d'utiliser la couture et le clavecin, deux activités qui renvoyaient à une époque révolue. Il s'agit de moderniser les personnages et non d'effectuer un retour en arrière.³⁶² Belle sera donc férue de lecture, ce qui lui confèrera une grande indépendance vis-à-vis des hommes et une très grande connaissance du monde.³⁶³ Belle est la première « héroïne cérébrale » Disney.³⁶⁴ C'est une intellectuelle aux valeurs affirmées capable d'oublier l'apparence hideuse de la Bête et de voir sa richesse intérieure. Il faut plus qu'un bel Apollon ou de jolis yeux bleus pour la séduire. Cet aspect de sa personnalité a très bien été perçu par les critiques.

« La modernisation des personnages confirme que la libération de la femme est passée par là, et qu'on ne prend plus les enfants pour des bébés. La Belle envoie balader Gaston, le macho bellâtre, qui rêve d'une épouse insipide. Elle veut un homme, un vrai, et le baiser final avec le prince n'a plus rien de chaste. »³⁶⁵

Les réalisateurs ont tenté d'aborder l'attraction sexuelle entre Belle et la Bête tout en prenant des précautions car c'est un point sensible. Même si le film d'animation vise un public plus large, la cible principale reste celle des enfants. La frontière est fine entre ce qu'il est possible de montrer et ce qui doit être omis. Lors de la première rencontre entre les deux protagonistes, l'attraction sexuelle passe par le regard de la Bête et par le trouble de sa voix lorsqu'elle s'adresse à Belle.³⁶⁶ Il ne faut pas oublier que le Prince a passé des années enfermé au château, à porter seul son lourd fardeau. Belle est la première personne féminine humaine qu'il croise depuis sa transformation. Belle, quand à elle, prend les choses en main lorsqu'elle commence à éprouver des sentiments pour la Bête. Elle enlève sa capuche pour se découvrir, elle met une robe de soirée décolletée et emmène la Bête danser. Elle repositionne la main de la Bête autour de sa taille afin qu'il la serre de plus près et pose sa tête sur sa poitrine durant la valse.³⁶⁷

361 Charles Solomon, *Tale as Old as Time: the art and making of Beauty and the Beast*, p.103. Citation de Kirk Wise.

362 Christian Renaut, *Les Héroïnes Disney dans les longs métrages d'animation*, p.108.

363 Alain Schlockoff, *op. cit.*, p.11.

364 Christian Renaut, *Les Héroïnes Disney dans les longs métrages d'animation*, p.109.

365 Michel Pascal, « La Belle et la Bête », *Cinéma, s.d.*, [p.?].

366 Ollie Johnson, Frank Thomas, *op. cit.*, p.207.

367 Christian Renaut, *Les Héroïnes Disney dans les longs métrages d'animation*, p.98.

« C'était un point sensible, traité certainement avec trop de précautions et par conséquent pas aussi développé qu'il aurait dû l'être. »³⁶⁸

Ils ont également mis l'accent sur la marginalité de Belle. Elle habite à l'écart du village, elle est la seule à être habillée en bleu. Elle se distingue du reste des habitants par son amour pour la lecture, elle est consciente de sa différence et aspire à autre chose que ce qu'on attend d'elle. Les réalisateurs ont aussi veillé à la doter de défauts afin de la rendre plus crédible. Une héroïne parfaite est inintéressante. Belle se montre obstinée, possède un fort caractère, elle est capable de tenir tête à la Bête et se montre parfois agressive. Le personnage final est assez éloigné de celui du conte, il est modernisé et se montre bien plus actif.

Malheureusement, l'héroïne de Disney souffre d'un défaut majeur d'homogénéité qui empêche le spectateur de s'identifier complètement. Le personnage de Belle est réalisé par deux animateurs principaux qui travaillent chacun à l'autre bout des États-Unis. Ceux-ci ne réalisent que peu de dessins.³⁶⁹ D'une séquence à l'autre, Belle affiche un visage différent, une longueur de cheveux inégale et des yeux plus ou moins asiatiques. Les délais de production étant trop courts, tenus par les impératifs commerciaux, les réalisateurs ne purent assurer l'harmonisation des traits de Belle.³⁷⁰

« Deux de nos animateurs avaient une idée bien arrêtée mais différente de ce à quoi elle pouvait ressembler. On a essayé de combiner les deux mais nous n'y sommes pas parvenus à 100%. Dans certaines scènes c'est franchement quelqu'un d'autre. »³⁷¹

Les personnages de Belle et de la Bête ont subi une véritable métamorphose. Tous deux sont actifs et modernes, ils possèdent tous deux un fort caractère qui leur permet de coexister sur un même plan. Le personnage du père de Belle est quelque peu laissé de côté. Il a perdu le rôle primordial qu'il avait dans le conte. Il ne provoque plus volontairement la rencontre entre Belle et la Bête. Celle-ci se fait bien malgré lui, il est enfermé dans un cachot et ne peut qu'attendre la venue de sa fille. Tout au long du film, il reste à impuissant à sauver Belle, à convaincre les gens du village de l'aider et à garder une bonne santé. Le père apparaît comme une personne faible, gentille, malléable et très naïve. Il est incapable de voir au-delà des apparences, il se laisse berné par Gaston et ne s'aperçoit pas que la Bête est autre chose qu'un monstre sanguinaire aux crocs d'aciers. L'équipe Disney l'a surtout utilisé pour mettre en avant l'amour filial de Belle et pour apporter une touche d'humour supplémentaire. Cependant, ces trois personnages ne sont pas les seuls éléments fondateurs du conte, il reste à évoquer à présent le temps et l'espace propre au conte.

2. Temps et espace.

368 Ollie Johnson, Frank Thomas, *op. cit.*, p.207. Propos de Glen Keane.

369 Belle apparaît pendant presque 30 minutes dans *La Belle et la Bête*, soit presque le double du temps imparti des autres personnages. Cela représente une surcharge de travail difficile à gérer dans des délais aussi courts. James Baxter délègue les séquences à sept autres animateurs et ne réalise qu'un dessin sur deux pour un gros plan ou une scène complexe où beaucoup de mouvements interviennent et un dessin sur six pour les autres scènes. Le reste est effectué par les intervallistes qui essayent de se baser sur les *model sheets* pour conserver une certaine unité. Malgré tout, plus de trente personnes ont participé à l'élaboration de Belle entre la conception et le *cleaning*.
Bob Thomas, *Disney, l'art de l'animation: de Mickey à la Belle et la Bête*, p.181-182.

370 Une grande chaîne de *fast-foods* participait à la commercialisation de *La Belle et la Bête*, les figurines étaient déjà prêtes, il était impossible d'obtenir un délai supplémentaire.

Christian Renaut, *Les Héroïnes Disney dans les longs métrages d'animation*, p.112.

371 *Ibid.*

Le temps du conte ne compose pas un simple cadre du récit. Généralement flou, il ne se réfère qu'à lui-même faisant perdre aux lecteurs leurs repères habituels. « Il était une fois » renvoie à un passé révolu, hors du temps, à « un monde perdu » auquel l'accès est interdit.³⁷² La formule permet l'acceptation d'un univers déréglé et fantasque. Il ne s'agit pas de croire en la réalité temporelle proposée mais de l'admettre. Il faut accepter d'entrer de plain-pied dans cet univers qui mêle l'aberration et l'évidence.

La version Disney n'échappe pas à la règle. Malgré son désir de moderniser l'histoire, elle veut conserver l'aspect du conte et de ce fait, son temps malléable. « Il était une fois » est bien présent, empêchant le spectateur de connaître l'année précise où se déroule l'action. Il doit se contenter de récolter quelques indices disséminés tout au long de l'histoire. Le prologue nous apprend que le Prince a été condamné jeune, qu'un certain nombre d'années s'écoulaient sans que personne n'ait connaissance de son existence. Lumière nous apprend que la malédiction dure depuis dix ans. La rose, symbole du temps qui passe doit se flétrir le jour des vingt-et-un ans du Prince, ce qui ne saurait tarder. Le spectateur en déduit que le Prince a été transformé alors qu'il était âgé de dix ans. Mais cette logique est remise en cause par le personnage de Zip et le vitrail d'introduction.³⁷³ Il s'agit de la seule indication pour les âges des personnages, il est impossible de savoir avec certitude les âges respectifs de chacun des protagonistes.

Lorsque l'histoire commence et que Belle se promène dans le village et aux alentours, le spectateur peut remarquer qu'il fait beau temps, que l'herbe est verte, haute, parsemée de pissenlits et les arbres bien fournis. Il peut en déduire que l'histoire commence à la fin de l'été, impression confirmée par le départ de Maurice pour la Foire. Lorsqu'il traverse la forêt, les feuilles sont jaunies et presque toutes au sol. Le père traverse une averse glaciale avant de se réfugier au château. L'automne semble bien installé. Lorsque Belle arrive au château pour délivrer son père, il se met à neiger annonçant l'arrivée de l'hiver. Le printemps semble revenir quand à lui durant le séjour de Belle au château avec la fonte de la neige et l'apparition des premières fleurs. L'histoire se termine sur le printemps avec des parterres nettoyés et fleuris. Là encore, le spectateur peut supposer qu'il s'est écoulé presque une année entière et que le séjour de Belle au château a duré de longs mois.³⁷⁴ Ou bien, il s'appuie sur l'alternance du jour et de la nuit pour tenter de deviner combien de temps s'est écoulé depuis le début de l'histoire.³⁷⁵ Les réalisateurs ont eux-même renoncé à trouver une

372 Christophe Carlier, *La clef des contes*, Paris, Ellipses, 1998, 120 p., p.41.

373 Zip est l'enfant de Mrs Samovar qui par son élocution semble un très jeune enfant (entre 4 et 6 ans). Il est en perpétuelle quête d'apprentissage. Il lui manque également une dent, ce qui pourrait correspondre à la période de la perte des dents de lait. Si le Prince a été transformé dix ans auparavant en même temps que les domestiques, Zip n'existait pas à ce moment-là et ne devrait pas exister, à moins d'admettre qu'une théière peut donner naissance à une petite tasse. Quand au vitrail d'introduction, il met en scène un jeune homme (entre 14 et 16 ans) déjà adolescent. Il faut donc admettre soit que la période de dix ans est faussée, soit que le temps s'est figé à l'époque de la transformation, théorie que semble confirmer la suite de *La Belle et la Bête*, puisqu'une séquence est consacrée à la transformation des domestiques en objets et Zip a exactement la même apparence qu'une fois retransformé.

374 Là encore, un problème chronologique se pose. Si Belle passe de longs mois au château, il est impossible pour Le Fou de survivre aux températures polaires en attendant le retour de Belle et à Maurice de survivre à un long séjour en forêt. Les deux personnages passent l'intégralité du temps du séjour de Belle au château, dehors sous la neige. De plus, les saisons ne semblent pas être les mêmes au village et au château. Lorsque le printemps revient au château, il neige encore au village. De même, lorsque le village est en été, la forêt et le château semblent être en automne.

375 Ce qui nous amène encore à une aberration. L'histoire se déroulerait sur trois jours. Le premier jour, Belle se promène, Maurice se perd et se fait enfermer au château, Belle le retrouve et s'enfuit un peu plus tard dans la nuit. Elle est à son tour sauvée par la Bête et ils terminent la nuit au coin du feu à se lire des histoires. Le deuxième jour, la Bête offre la bibliothèque à Belle, prend son repas avec elle et va se promener avec la Belle et termine encore la soirée auprès d'elle au coin du feu. Le troisième jour, les objets nettoient la maison, plantent les fleurs et préparent la salle de bal. Le soir venu, Belle et la Bête dansent ensemble, Belle quitte le château et revient un peu plus tard dans la soirée pour sauver la Bête de la mort. Le sort est levé au matin du quatrième jour. Chaque jour est symbolisé par le passage d'une saison à une autre. Cette vision rendrait l'attente de Maurice et Le Fou plausible mais supposerait que la Belle et la Bête tombent presque immédiatement amoureux l'un de l'autre (3 jours).

explication logique au temps qui passe, supprimant les références temporelles dans la chanson *Humain à nouveau* et en éclipsant les passages de Maurice dans la forêt.³⁷⁶ Le spectateur doit se contenter comme le lecteur d'accepter le temps cyclique qui lui est proposé même si celui-ci ne représente aucune réalité.³⁷⁷

Si le conte se déroule hors du temps, il n'en va pas de même pour l'espace. Même si les lieux ne sont pas caractéristiques d'un pays ou d'une région donnés, le conte fait appel en règle générale à des lieux bien précis comme un château, une mesure ou une forêt par exemple. Il peut également abolir les lois de l'espace. Lorsque la belle retourne chez son père dans le conte de M^{me} Leprince de Beaumont, elle n'utilise qu'une bague magique qui la transporte d'un lieu à un autre. La version Disney est restée dans la simplification. Sans nous donner de lieux précis³⁷⁸, elle garde la contrainte réelle des déplacements spatiaux. Ainsi, les personnages voyagent à cheval ou à pied pour se déplacer d'un endroit à un autre. Elle développe un peu plus d'espaces que la version du conte.³⁷⁹ Les inspirations des peintres français permettent de situer l'histoire en France, les vêtements et les coiffures de la situer aux alentours du XVIII^e siècle.

Lisa Keene s'est occupée des décors pour le film d'animation sous la direction de Brian McEntee, chef du département artistique. Elle a choisi les couleurs en fonction des émotions qu'il fallait restituer pour les scènes tout en privilégiant les tons pastels pour illustrer le côté romantique du conte.³⁸⁰ Elle a veillé à ce que les décors n'écrasent jamais l'animation.

« Il ne faut jamais oublier qu'un décor n'est qu'un décor. C'est un plateau qui met en valeur les acteurs: c'est ça, le rôle du décor. Il ne doit jamais avoir plus d'importance que les personnages. »³⁸¹

Le décor suggère l'illusion de la réalité. Leur authenticité soutient l'action et met en valeur les personnages. Le film met en avant deux espaces essentiels du conte: la forêt et la chambre. La forêt est un lieu chargé de sens. C'est un endroit où se produisent les métamorphoses, où le danger guette. C'est le lieu obscur et angoissant où résident les ogres, les sorcières et les loups.³⁸² La forêt de Walt Disney est un lieu où Maurice se perd et où Belle tout comme son père se font attaquer par des loups risquant la mort. La forêt est le théâtre de la violence déchaînée de la Bête luttant pour sauver sa vie et celle de Belle contre les loups. La chambre est un lieu également lourd de sens. C'est un endroit nocturne où réside le secret, où une révélation est faite. La chambre est un lieu du stratagème et de la duperie mais aussi celui où tombent les masques. Elle favorise les rencontres du

376 La première version de la chanson incluait des références temporelles explicites. Ne trouvant pas de solution acceptable, l'équipe supprima la chanson. Ils avaient fait plusieurs dessins illustrant le périple de Maurice à travers les bois.

La Belle et la Bête, Walt Disney Pictures, 3^e éd., 2010, « Commentaires audio », 88'04, séquence 15, 55'20-55'35.

377 Christophe Carlier, *op.cit.*, p.41.

378 À une exception près. Les animateurs se sont amusés à mettre des noms de vraies villes (en référence à Disney ou à leurs lieux de résidence) sur les panneaux que lit Maurice lorsqu'il doit choisir son chemin dans la forêt.

La Belle et la Bête, Walt Disney Pictures, 3^e éd., 2010, « Commentaires audio », 88'04, séquence 3, 11'21- 11'34.

379 Le conte évoque la maison de campagne, la forêt, la salle à manger du château et la chambre de Belle. Le film matérialise le village, la maison de Belle et de son père, la prairie, la forêt, le château dans son ensemble (la salle à manger, la salle de bal, la bibliothèque, les cuisines, l'aile ouest, les couloirs, l'entrée, le jardin), la chambre de Belle et la chambre de la Bête.

380 Des couleurs sombres et dynamiques pour une scène de violence, des tons dorés et doux pour une scène romantique. La base des décors vient du peintre Fragonnard et également du film *Bambi*. L'équipe artistique a travaillé sur plus de 1 100 décors pour *La Belle et la Bête*.

Bob Thomas, *Disney, l'art de l'animation: de Mickey à la Belle et la Bête*, p.194-196.

381 *Ibid.*, p.196.

382 Christophe Carlier, *op.cit.*, p.39.

couple et leur union.³⁸³ Les studios Walt Disney ont utilisé la chambre de la Bête comme théâtre de la romance qui s'installe entre Belle et la Bête. Ils lui ont adjoint un balcon où se déroulent les principaux moments romantiques et le drame final.³⁸⁴

Le film de Walt Disney conserve les traitements de l'espace et du temps utilisés dans le conte tout en rajoutant une touche française qui ancre les décors dans une réalité contemporaine. Il manque encore un dernier élément pour caractériser le film en un conte à part entière, celui des marqueurs spécifiques au conte.

3. Les marqueurs du conte.

Le film s'ouvre sur un prologue d'environ deux minutes reprenant les marqueurs du conte « Il était une fois » présentant ainsi le film comme un conte lui-même.

« Il était une fois, dans un pays lointain, un jeune Prince qui vivait dans un somptueux château. Bien que la vie l'ait comblé de tous ses bienfaits, le Prince était un homme capricieux, égoïste et insensible. Un soir d'hiver, une vieille mendicante se présenta au château et lui offrit une rose, en échange d'un abri contre le froid qui faisait rage. Saisi de répulsion devant sa misérable apparence, le Prince ricana de son modeste présent et chassa la vieille femme. Elle tenta de lui faire entendre qu'il ne fallait jamais se fier aux apparences et que la vraie beauté venait du cœur. Lorsqu'il la repoussa pour la seconde fois, la hideuse apparition se métamorphosa sous ses yeux en une créature enchantresse. Le Prince essaya de se faire pardonner mais il était trop tard, car elle avait compris la sécheresse de ce cœur déserté par l'amour. En punition, elle le transforma en une Bête monstrueuse et jeta un sort sur le château, ainsi que sur tous ses occupants. Horrifié par son aspect effroyable, la Bête se terra au fond de son château avec pour seule fenêtre sur le monde extérieur, un miroir magique. La rose qui lui avait été offerte, était une rose enchantée, qui ne se flétrirait qu'au jour de son vingt-et-unième anniversaire. Avant la chute du dernier pétale de la fleur magique, le Prince devrait aimer une femme et s'en faire aimer en retour, pour briser le charme. Dans le cas contraire, il se verrait condamner à garder l'apparence d'un monstre pour l'éternité. Plus les années passaient, et plus le Prince perdait tout espoir d'échapper à cette malédiction, car en réalité, qui pourrait un jour aimer une Bête? »³⁸⁵

L'histoire est narrée à la manière d'un conte, elle présente les principaux éléments de l'histoire, les circonstances du sortilège et les conditions à remplir pour le briser. L'histoire se termine sur question ouverte s'adressant directement au spectateur. La question intervient sur un fondu enchaîné qui lance la séquence où la Belle apparaît. Le spectateur sait tout de suite que la Bête sera sauvée et que c'est cette jeune fille qui la sauvera. Le prologue est illustré sous forme de vitraux. Ceux-ci sont réintroduits à la fin de l'histoire pour conclure le conte. Il n'y a plus de

383 *Ibid.*

384 La chambre de la Bête est le premier lieu qui cause un rapprochement entre Belle et la Bête. C'est en désobéissant à la Bête et en s'introduisant dans sa chambre que le contact s'établit. Belle s'enfuit effrayée par la Bête qui la sauve des loups. Belle se rend à nouveau dans la chambre de la Bête après avoir partagé une valse romantique avec la Bête. Elle lui offre son deuxième geste d'affection, une caresse sur la joue. Elle revient dans cette chambre, sur le balcon lorsque la Bête est sur le point de mourir, poignardée par Gaston. Elle lui avoue son amour et la Bête se transforme.

385 *La Belle et la Bête*, Walt Disney Pictures, 3^e éd., 2010, 88'04, séquence 1, 0'51-3'15.

narration mais une courte chanson qui vient achever l'histoire sur une fin heureuse. Les vitraux illustrant cette fin sont presque identiques à ceux du prologue.³⁸⁶

« Tout comme les étoiles,
S'éteignent en cachette,
L'histoire éternelle,
Touche de son aile,
La Belle et la Bête.
L'histoire éternelle,
Touche de son aile,
La Belle et la Bête. »³⁸⁷

L'idée des vitraux vient des réalisateurs Kirk Wise et Gary Trousdale qui souhaitaient « utiliser un visuel unique » pour introduire le conte à la manière des livres pour les séquences d'ouverture pour les autres Walt Disney.³⁸⁸

Le premier vitrail apparaît dans une fenêtre entourée de deux colonnes torsadées de style classique. Des plantes grimpantes parcourent le mur, on peut voir du lilas mauve en fleur et des boutons de roses rouges.³⁸⁹ Le vitrail se divise en six cases sur trois niveaux. Le premier niveau situé au sommet du vitrail fait apparaître un château blanc au centre qui se détache sur un ciel bleu entouré de nuages blancs. La lune apparaît sur la gauche du château tandis que le soleil est à sa droite. Au centre du vitrail, le Prince se tient fièrement une épée à la main, il semble sortir du rideau rouge qui l'entoure. Il porte un costume royal qui rappelle les rois du Moyen-Âge, sa royauté est symbolisée par la couronne qu'il arbore sur sa tête, par son long manteau et par son écharpe blanche passée en travers de sa poitrine. Le regard du Prince porte sur sa gauche où se situe le village. Celui-ci est placé juste sous la lune. Le village est illuminé, il fait nuit. Il est composé de plusieurs maisons dont une qui possède un moulin à eau. Trois personnages sont représentés à la droite du village, il s'agit d'un couple de nobles dont les costumes rappellent le Moyen-Âge encore une fois et une servante portant un plateau sur lequel repose un pichet et deux verres. À la droite du Prince, on peut apercevoir l'autre partie du village. Il fait jour, cette partie du village est juste sous le soleil. Plusieurs personnages se tiennent à la gauche du village, leurs costumes font penser aux trois acolytes Lumière, Big Ben et Mrs Samovar. En bas du village de droite, un soldat en armure médiévale maintient un cheval blanc d'allure noble, sans doute celui du Prince, sous un arbre qui ressemble à un pommier. Le cheval et le soldat sont à la même hauteur que le Prince. Sous celui-ci, au dernier niveau, apparaît un blason et une devise en latin *Vincit qui se vincit*.³⁹⁰ À gauche du blason sous le village illuminé, un lévrier blanc est assis dans l'herbe au milieu de rosiers en fleurs sous lesquels apparaissent ce qui ressemble à des roseaux. De l'autre côté, sous le village ensoleillé, un lévrier marron est assis sous deux roses et à la gauche de paysans qui sèment dans un champ. Le vitrail est très coloré, les couleurs sont assombries du côté de la lune et plus éclatantes du côté du soleil. Le vert, le bleu et le rouge dominant. Le vitrail est à peine éclairé par un rayon de soleil, il reste pour l'essentiel dans la pénombre.

Ce vitrail donne tous les symboles féodaux de la royauté et de la société médiévale: le

386 Voir les images en *Annexe IV*.

387 *La Belle et la Bête*, Walt Disney Pictures, 3^e éd., 2010, 88'04, séquence 21, 81'54-82'35.

388 *La Belle et la Bête*, Walt Disney Pictures, 3^e éd., 2010, « Commentaires audio », 88'04, séquence 1, 1'33-1'59.

389 Il s'agit de deux fleurs symbolisant l'amour dans le langage des fleurs, elles sont également très représentées en peinture.

390 Cette expression vient du bas latin, c'est une version abrégée de *Bis vincit qui se vincit in victoria* et qui signifie « Celui qui sait se vaincre dans la victoire est deux fois vainqueur ». Cette devise préfigure le combat que va mener le Prince pour retrouver son apparence et regagner sa liberté.

château, la bourgeoisie, la noblesse, la paysannerie, l'armée, les récoltes, la chasse, la cueillette. Le vitrail se présente comme un triptyque avec une image centrale et deux autres annexées à droite et à gauche. Le vitrail révèle plus de détails que le prologue qui nous parle seulement d'un pays lointain dans un temps indéfini. Il illustre parfaitement les bienfaits qui comblent la vie du Prince. Il possède tout sauf une chose, l'amour. Celui-ci est présent sous la forme de rosiers. Les boutons de roses qui entourent le vitrail n'ont pas encore éclos. L'amour n'a pas encore frappé à la porte du Prince. Son cœur est vide. Tous ces éléments préfigurent l'histoire.

Le deuxième vitrail reprend la même forme que le premier mais subit de grands changements. Les colonnes ne sont plus torsadées mais une liane de pierre s'enroule autour d'elles. La liane forme un bandeau au-dessus du vitrail sous la tête d'un ange. Elle s'orne de roses écloses. Les deux colonnes sont surmontées par un couple d'angelots qui regardent en direction du vitrail. Le lilas a fait place à des rosiers rouges grimpants dont la moitié est déjà en fleurs. Le couple formé par Belle et la Bête se situe au centre. Ils portent leurs tenues de bal. Leurs visages sont inscrits dans un cercle qui rappelle la forme d'une rosace. Big Ben, Lumière et le chien Sultan se tiennent sur l'escalier à la gauche du couple tandis que Mrs Samovar, Zip et Plumette se tiennent à leur droite sous le rideau rouge qui est maintenu ouvert sur le côté droit. Une couronne apparaît à présent sous le couple à la place du blason. Elle est entourée à gauche comme à droite de roses rouges. Le couple est surmonté par la rose enchantée qui contourne le dos du Prince. Elle mesure la même taille que le couple. Le bleu et le vert dominant toujours avec le jaune. Le rouge est surtout présent à travers la rose et le rideau. Il est omniprésent à l'extérieur du vitrail. Le vitrail est pleinement éclairé en son centre par un rayon de lumière, ce qui ravive les couleurs.

Ce vitrail tout en étant construit sur le même modèle que le premier est à l'exact opposé de celui-ci. L'amour est venu, il est symbolisé par l'éclosion de toutes les roses. Le vitrail illustre la fin heureuse à la manière du « Ils vécurent heureux », appuyé par les paroles romantiques de la chanson. Le film utilise ces vitraux comme marqueurs à la manière d'un conte. Il se montre plutôt fidèle dans la façon d'aborder une histoire sous forme de conte. Il est temps à présent d'aborder l'aspect musical pour conclure l'analyse sur *La Belle et la Bête* version Disney.

C. Nouvelle tradition musicale.

La musique de film possède une valeur esthétique propre et une fonction dramatique capable d'agir sur l'esprit du spectateur pour lui délivrer « des messages subtils, impossibles à recueillir par le biais du jeu dramatique, le dialogue ou le récit ». ³⁹¹ Elle améliore le langage cinématographique et enrichit les moyens d'expression du film. Correctement utilisée, elle se présente comme un atout majeur pour le film.

1. Influence de Broadway.

La comédie musicale est un genre à part entière. Pour qu'il y ait comédie musicale, il faut que la relation du son avec l'image s'inverse sur une partie du film ou sur sa totalité. ³⁹² L'image devient tributaire du son, la musique dicte l'image. Son rôle n'est plus d'accompagner l'image mais de mener le jeu. ³⁹³ La comédie musicale donne lieu à de multiples adaptations, elle s'inspire « avant tout des spectacles chantés et dansés sur les scènes de Broadway qui, eux-mêmes, puisent dans « un

391 Mario Litwin, *Le film et sa musique: création-montage*, Paris, Romillat, 1992, 191p., p.14.

392 Michel Chion, *La comédie musicale*, Paris, Cahiers du cinéma, SCÉRÉN-CNDRP, 2002, (Les petits cahiers), 94 p., p.5-6.

393 Nicole de Mourgues, *Le générique de film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1994, 292 p., p.150.

répertoire ancestral ». »³⁹⁴

Howard Ashman et Alan Menken abordent *La Belle et la Bête* comme une comédie musicale traditionnelle. Ashman voyait dans l'animation un nouveau moyen d'expression et un tremplin pour faire revivre le genre comédie musicale *made in* Broadway. Parmi ses inspirations il faut citer celle de Busby Berkeley. C'était un célèbre chorégraphe pour film des années 1930. Ses numéros étaient composés d'une musique festive « d'esprit dionysiaque ». ³⁹⁵ Son génie consistait « à unir la simplicité d'une idée à la subtilité et à la rigueur formelle du développement, à combiner tous les regards possibles, passant d'un parti pris à son contraire ». ³⁹⁶ Il avait souvent recours à des formes abstraites, géométriques et à des kaléidoscopes.

Cette envie de faire une comédie musicale digne de Broadway pousse Howard Ashman à procéder à un véritable casting pour les voix des personnages. Il souhaite engager des comédiens ayant des talents innés pour le genre, c'est pourquoi il se tourne vers le théâtre pour trouver les voix dont il a besoin pour incarner les différents personnages.

« On a procédé au casting en grande partie à New York, à la requête d'Howard. Il traitait cette production comme une production théâtrale. Les acteurs susceptibles de savoir à la fois jouer et chanter sur une production comme celle-là, on ne pouvait les trouver qu'à New York. »³⁹⁷

Kirk Wise reconnaît que les comédiens de théâtre apporte une dimension supérieure aux personnages. Ils ont besoin de se projeter davantage et cela colle parfaitement aux besoins de l'animation. ³⁹⁸

« Tous ces ajouts ont donné un vernis typique de Broadway au conte. Et pourtant, la base c'est Disney. C'est un dessin animé Disney. Howard et moi avons toujours pensé que notre mission était de réinventer les classiques Disney. »³⁹⁹

Howard Ashman ne se contente pas d'imposer le style Broadway au nouveau conte de Disney, il redéfinit la place de la musique dans un film d'animation.

2. La musique au service de l'animation.

Un compositeur de musiques de film intervient généralement une fois que le film est terminé. Il n'a plus qu'à soumettre la musique à l'image pour illustrer et accompagner le film. Howard Ashman et Alan Menken procédèrent à l'inverse. Ils mirent l'accent sur la coopération. Dès le début, ils participent aux réunions de *story-board* afin de s'imprégner de l'histoire. Ils proposent directement aux scénaristes et aux animateurs les idées qui leur traversent l'esprit.

« Souvent, Alan voyait quel style de chanson il désirait écrire et proposait des ébauches; il se mettait alors au piano et laissait vagabonder son

394 *Ibid.*, p.149-150.

395 Michel Chion, *op. cit.*, p.41.

396 *Ibid.*

397 *La Belle et la Bête*, Walt Disney Pictures, 3^e éd., 2010, « Commentaires audio », 88'04, séquence 4, 13'48-14'08.
Citation de Don Hahn.

398 Bob Thomas, *Disney, l'art de l'animation: de Mickey à la Belle et la Bête*, p.164.

399 *La Belle et la Bête*, Walt Disney Pictures, 3^e éd., 2010, « Commentaires audio », 88'04, séquence 16, 61'42-62'01.
Citation d'Alan Menken.

imagination. Howard repérait d'instinct les passages qui l'intéressait et y adaptait des paroles. Ils fonctionnaient au *feeling*, sans beaucoup parler. »⁴⁰⁰

La collaboration ne s'est pas toujours avérée facile. Alan Menken reconnaît qu'Howard Ashman était une personne assez exigeante, il savait ce qu'il voulait et n'admettait pas le moindre obstacle. Il fallait que ce soit parfait. Parfois, Howard trouvait les paroles avant la musique et poussait son collègue vers le style de musique qu'il avait choisi.

« Howard est un metteur en scène et librettiste, je suis un compositeur et arrangeur. Nous sommes tout à fait une bête à quatre pattes quand nous travaillons ensemble. »⁴⁰¹

Pour Mario Litwin, il s'agit du meilleur cas de figure pour la conception d'une musique de film. Lorsque le compositeur est contacté dès l'écriture du synopsis, il peut apporter dès lors des idées musicales « susceptibles d'avoir une influence sur l'écriture du scénario ». ⁴⁰² Cette méthode de travail est beaucoup plus souple et permet une plus grande liberté de composition. La musique peut être « discutée » et modifiée sur le tas. ⁴⁰³

Contrairement à de nombreux autres compositeurs, il se charge de toute la composition musicale du film. À mesure qu'Alan Menken invente des thèmes, il les enregistre avec un piano et les envoie aux animateurs concernés afin de servir de sources d'inspiration. La musique était intégrée très tôt au *story-board* pour fabriquer les *line test*. L'animation intervenait après la musique ce qui permettait une meilleure adéquation. Une fois l'animation terminée, Menken procédait à la véritable écriture de la partition. Une fois la séquence composée, il la donne à Danny Troob, l'orchestrateur. Ensuite, Menken supervise l'enregistrement de la partie orchestrée en studio. Cela représentait un travail considérable. ⁴⁰⁴

« La musique a une importance primordiale en animation. Elle ne sert pas seulement de support comme dans un musical, elle entretient le merveilleux, qui est l'essence même de ce genre de film. »⁴⁰⁵

La musique de film est généralement enregistrée séparément. D'un côté, on procède à l'enregistrement de l'orchestre, puis de l'autre à celui des voix. Howard Ashman et Alan Menken imposent l'idée d'un enregistrement *live* pour donner plus de corps aux chansons et donner un véritable aspect Broadway. Il faut donner l'illusion d'assister à un spectacle en direct.

« On a enregistré ça en live. Beaucoup de gens pensent, et c'est souvent le cas, qu'on enregistre l'orchestre, puis les voix. Mais Howard et Alan tenaient, autant que possible, qu'on enregistre tout en même temps comme à Broadway. Il y a une fantastique énergie [qui se dégage]. On croit vraiment entendre un concert live, car l'orchestre, le chœur et les solistes étaient tous réunis. »⁴⁰⁶

400 Alain Schlockoff, *op. cit.*, p.9. Propos de Linda Woolverton.

401 Bob Thomas, *Disney, l'art de l'animation: de Mickey à la Belle et la Bête*, p.166.

402 Mario Litwin, *op. cit.*, p.152.

403 *Ibid.*, p.153.

404 Les chansons occupent 25mn du film, il n'y a pas plus de 5mn de silence. Les 45mn restantes sont donc remplies par un flot ininterrompu de musique.

Bob Thomas, *Disney, l'art de l'animation: de Mickey à la Belle et la Bête*, p.167.

405 *Ibid.*

406 *La Belle et la Bête*, Walt Disney Pictures, 3^e éd., 2010, « Commentaires audio », 88'04, séquence 2, 6'14-6'42.

Alan Menken reconnaît que c'est un des rares films d'animation auquel il a participé où cette façon de procéder a été employée. Le résultat est saisissant. Howard Ashman utilisait un langage simple et des paroles très imagées ce qui facilitait considérablement la tâche des animateurs. Ils n'avaient plus qu'à se laisser porter par les paroles. C'est également lui qui détermina l'emplacement et l'importance des chansons.

3. Les chansons: simple valeur ajoutée?⁴⁰⁷

Jusqu'ici les chansons Disney intervenaient de manière illustratrice. La chanson n'avancé pas l'action mais offrait une pause agréable au spectateur. Les compositeurs ont toujours apporté un soin tout particulier à la mise en place des chansons dans un film Disney. Walt Disney lui-même était farouchement opposé à une musique décorative, sans fondements.

« Il ne faut pas qu'un personnage s'arrête, et, brusquement, se mette à pousser la romance. Il doit y avoir une raison pour lui de se mettre à chanter et cette raison sert à la conduite de l'histoire. On peut aussi décider de commencer une séquence par une chanson. C'est un système efficace qui assure généralement un bon départ. »⁴⁰⁸

Howard Ashman l'avait bien compris, c'est lui qui expliqua le rôle qu'il voulait faire tenir aux chansons. Elles doivent intervenir lorsque les personnages ressentent des émotions si fortes que la musique est la seule façon pour eux de s'exprimer. Elles doivent être « l'épine dorsale » du scénario.⁴⁰⁹ Linda Woolverton reconnaît qu'Ashman avait « un réel génie pour trouver quand et comment placer les chansons », il savait « quelle chanson correspondait le mieux à la scène et quels dialogues étaient possibles ».⁴¹⁰

« Howard a construit et inséré ses chansons aux mêmes endroits qu'on l'aurait fait dans une comédie musicale à Broadway. C'est ce qu'on a appelé plus tard les piliers du film. C'étaient les moments importants en terme d'intrigue ou d'émotion. L'histoire est ensuite organisée de façon à s'insérer entre ces piliers. »⁴¹¹

Le premier « pilier » se présente sous la forme d'une opérette intitulée *Belle*. C'est une longue introduction qui permet de placer la situation initiale, de présenter les principaux personnages et d'évoquer leurs relations. La mélodie devait être dynamique tout en restant classique. Menken s'inspire de Mozart, de Bach et d'Haydn. C'est presque une « symphonie pastorale », elle a nécessité plus de soixante instruments de musique.⁴¹² Belle y révèle ses aspirations. La différence de Belle est marquée durant cette introduction. Le morceau est une ouverture qui donne le ton du film.⁴¹³ La chanson est reprise un peu plus tard pour dévoiler un peu plus les aspirations de Belle.

Citation de Kirk Wise.

407 Les textes des chansons sont disponibles dans l'*Annexe III*.

408 Bob Thomas, *Walt Disney: l'art du dessin animé*, Paris, Hachette, 1960, 188p., p.87. Citation de Walt Disney.

409 Bob Thomas, *Disney, l'art de l'animation: de Mickey à la Belle et la Bête*, p.149.

410 Walt Disney Pictures, *Dossier de presse « La Belle et la Bête » 45^e festival de Cannes*, Paris, Warner Bros, 1992, 32 p., p.14.

411 *La Belle et la Bête*, Walt Disney Pictures, 3^eéd., 2010, « Commentaires audio », 88'04, séquence 10, 38'58-39'16.

Citation de Kirk Wise et Gary Trousdale.

412 Walt Disney Pictures, *Dossier de presse « La Belle et la Bête » 45^e festival de Cannes*, p.15.

413 Nicole de Mourgues, *op. cit.*, p.142.

La deuxième chanson nommée *Gaston* est une musique de taverne. La mélodie est très entraînante, elle est interprétée par Le Fou, les admirateurs de Gaston et Gaston lui-même. Cette chanson met en avant le côté burlesque de Gaston. Il est ridiculisé par le biais de la comédie. Cette chanson aide le spectateur à comprendre le fonctionnement de Gaston. Elle fait l'objet également d'une reprise juste après le départ de Maurice.

La troisième chanson *C'est la fête* est un numéro musical digne d'un music-hall français. Howard s'est inspiré de Busby Berkeley, d'Esther Williams et de Maurice Chevalier. Le but est d'en mettre plein la vue. Le numéro s'accompagne d'un déluge visuel très coloré où toute la vaisselle s'anime pour égayer la soirée de Belle.⁴¹⁴

La quatrième chanson *Je ne savais pas* est une ballade romantique au rythme lent et doux. La chanson évoque les pensées intérieures de Belle et de la Bête. Les sentiments des personnages se développent à travers cette chanson. Celle-ci a été écrite en dernier pour remplacer la chanson *Humain à nouveau*, qui s'inspirait plus du librettiste Stephen Sondheim.⁴¹⁵

La cinquième chanson est le titre phare du film. Intitulée Histoire éternelle en français, la chanson est une ballade romantique construite sur les trois temps d'une valse. L'essentiel de la chanson réside dans sa simplicité. La sobriété des sentiments évoqués, la courte durée de la ballade en font une chanson minimaliste et directe. Elle accompagne la danse des deux personnages principaux, la ballade est chantée par Mrs Samovar qui se fait le porte-parole des objets. C'est une chanson très efficace.

« C'est étonnant. Plus la chanson est simple, plus la réussite est impressionnante. Je suis toujours stupéfait par les paroles que Howard écrit, et il atteint le meilleur de lui-même dans cette chanson. Elle est minimale, directe, elle possède une simplicité dans l'émotion. »⁴¹⁶

La sixième et dernière chanson *Tuons la Bête* est un air puissant, dramatique, faisant appel à de l'opéra. Elle est interprétée par Gaston et les villageois qui se préparent à mener l'assaut contre le château de la Bête. Elle illustre parfaitement le drame qui se noue autour des personnages de Gaston et de la Bête.

La musique apporte vraiment une plus-value au film. Howard Ashman a révolutionné le genre comédie musicale et a parfaitement su l'intégrer à l'animation. Il est bien dommage qu'il n'ait pas pu récolter le fruit de ses lauriers car *La Belle et la Bête* n'aurait pas eu le succès escompté. Les studios Disney lui doivent beaucoup.

« Howard n'était pas juste un parolier, il a été un professeur pour beaucoup d'entre nous, car il a vraiment apporté toutes ses connaissances des spectacles musicaux de Broadway dans ce qu'on faisait, et ça a donné forme à la structure du film. »⁴¹⁷

L'œuvre continue d'exister, elle vient d'être rééditée tout récemment dans un format amélioré permettant à une nouvelle génération de prendre connaissance de ce chef-d'œuvre intemporel.

414 Bien qu'à l'origine le numéro ait été écrit pour Maurice.

415 Voir partie IV-B-1.

416 Bob Thomas, *Disney, l'art de l'animation: de Mickey à la Belle et la Bête*, p.167.

417 *La Belle et la Bête*, Walt Disney Pictures, 3^e éd., 2010, « Commentaires audio », 88'04, séquence 22, 85'20-85'34.

Citation de Don Hahn.

IV. Vie et commercialisation de *La Belle et la Bête* après sa diffusion cinématographique.

A. Prolongement du conte.

Walt Disney détestait l'idée de produire des suites aux grands classiques. Il ne voyait pas l'intérêt de réutiliser des personnages pour faire exactement la même chose. Par contre, il pouvait refaire une histoire si cela lui permettait d'utiliser une nouvelle technique, de découvrir un nouveau style d'images ou de renforcer l'intrigue émotionnelle.⁴¹⁸

« Je n'ai jamais cru aux suites. Je ne veux pas perdre mon temps à faire des suites; je préfère consacrer ce temps à faire quelque chose de nouveau et de différent. »⁴¹⁹

1. *La Belle et la Bête 2: le Noël enchanté*.⁴²⁰

Force est de constater que les successeurs de Walt Disney ne l'ont pas suivi sur ce point. Une suite est donnée à *La Belle et la Bête* six ans après le premier opus réalisée par Toby Shelton et Tad Stones et produite par Andy Knight. Il a été conçu pour sortir directement en vidéo.⁴²¹ Cependant, le film bénéficie, en France, de deux avant-premières prestigieuses: l'une à Deauville et l'autre au Grand Rex à Paris.⁴²² Ces avant-premières sont avant tout promotionnelles, ce sont les seules dates où le film s'affiche au cinéma.

L'histoire se situe à Noël, il s'agit du premier Noël que vont passer les habitants du château sous forme humaine. Les personnages se réunissent autour du feu et se remémorent le Noël passé en attendant l'arrivée de Belle et du Prince. Belle venait juste d'arriver. Elle décide fêter Noël avec les petits habitants du château sans se douter que cette période représente un drame personnel pour la Bête qui a interdit la tenue de la fête de Noël. Le Prince a en effet été transformé durant un Noël passé. Belle s'entête et prépare un cadeau pour la Bête. Il s'agit d'un livre qu'elle a elle-même écrit. Belle fait la connaissance d'Angélique, la décoratrice du château, qui a été transformée en sujet de Noël. Avec son aide, elle tente de redonner un air de fête au château. Sur les conseils de Forte⁴²³, le chef d'orchestre de la Bête, transformé en orgue, Belle se rend dans la forêt chercher un sapin, brisant la promesse qu'elle avait faite à la Bête de ne pas s'éloigner du château. Manipulé par Forte, la Bête sauve à nouveau Belle dans la forêt et l'enferme dans un cachot avant de se raviser à la

418 Charles Solomon, *Les Inconnus de Disney: cinquante ans de projets de films inachevés enfin dévoilés*, Paris, Dreamland, 1996, 224 p., p.167.

419 *Ibid.* Citation de Walt Disney.

420 *La Belle et la Bête 2: le Noël enchanté*, Walt Disney Pictures, 3^eéd., 2010, 67'48, 13 séquences.

421 Le film sort en VHS et *LaserDisc* le 11 novembre 1997 aux États-Unis et le 9 septembre 1998 en France. Il ressort ensuite uniquement en DVD et en double coffret avec *La Belle et la Bête* le 27 novembre 2002, puis en triple coffret DVD avec *La Belle et la Bête* et *Le Monde Magique de la Belle et la Bête* le 6 octobre 2010.

422 L'avant-première du Festival du film américain de Deauville a eu lieu en septembre 1998 et celle du Grand Rex quelques semaines plus tard pour les fêtes de Noël. Des comédiens déguisés en personnages de *la Belle et de la Bête* sont présents dans les deux salles de cinéma, tout comme Jane Fostin, l'interprète de la chanson phare du nouveau dessin animé. Un véritable spectacle est organisé avant la diffusion du film au Grand Rex. Les numéros musicaux qui ont marqué *La Belle et la Bête* sont repris et interprétés sur scène par des comédiens en costumes. Ils sont accompagnés par des danseurs, la musique est diffusée en *play-back* comme pour les parades de Disneyland Paris. La nouvelle chanson *Tant qu'il y aura Noël* est également au menu. L'avant-première du Grand Rex permet de faire un don à l'association « Vivre et Grandir », les enfants apportent des cadeaux qu'ils déposent au pied d'un sapin gigantesque. Ces cadeaux seront distribués par la suite aux enfants malades et hospitalisés.

La Belle et la Bête 2: le Noël enchanté, « Bonus DVD », Walt Disney Pictures, 3^eéd., 2010, 3'34.

423 Le nom se prononce Forté.

découverte du cadeau de Belle. Forte n'a aucun intérêt à voir le sort se briser, le maître l'ignorait du temps où ils étaient humains. Depuis la malédiction, Forte est devenu le confident de la Bête et il peut composer toute la musique qu'il souhaite. Il envoie Fifre, une petite flûte, espionner Belle pour son compte, lui promettant un solo en récompense. Ses plans échouent, la Bête finit par le détruire et annoncer que la fête de Noël se déroulera comme prévu. L'histoire se termine sur le retour au Noël présent. Belle et le Prince font leur entrée et tout le monde s'échange des cadeaux.

Le film introduit trois nouveaux personnages et six nouvelles chansons. Il est beaucoup plus court que le précédent et propose un retour en arrière. Le spectateur prend plaisir à retrouver la Bête, les objets animés et à suivre de nouveau l'idylle naissante entre les deux protagonistes. L'histoire n'apporte aucun élément nouveau par rapport au premier opus, le spectateur sait déjà comment l'histoire se termine. L'équipe technique qui s'est occupée de ce film est complètement renouvelée.⁴²⁴ Seuls les doubleurs d'origine sont conservés. La qualité graphique est au rendez-vous, à l'exception de Belle, qui illustre encore une fois l'absence d'homogénéité sur son visage. Le trio Big Ben, Lumière et Mrs Samovar est toujours aussi efficace. Le résultat n'est cependant pas à la hauteur du premier opus. Un an plus tard, les studios Disney sortent une nouvelle suite.

2. Le Monde Magique de la Belle et la Bête.⁴²⁵

Le film est composé de quatre petites histoires. Il sort également directement en vidéo.⁴²⁶ Ce n'est pas exactement une suite. Il s'agit d'épisodes de la vie commune de Belle, de la Bête et des objets animés racontés sous forme de mini contes. Ce film est à l'origine d'un projet de série télévisée sur *La Belle et la Bête* qui fut finalement abandonné.

La première histoire s'intitule « Un dictionnaire à la page ». Belle et la Bête ne font que se disputer. Trois nouveaux petits personnages tentent d'intervenir pour les réconcilier. Il s'agit de La Page, La Plume et Lord Robert.⁴²⁷ Ils écrivent une lettre d'excuses au nom de la Bête pour Belle. Les choses ne font qu'empirer, Belle ne comprend pas la mauvaise attitude de la Bête qui se montre trop têtue pour s'excuser de son comportement blessant. Les objets sont chassés et bannis du château. Belle finit par intervenir pour les sauver en défiant une énième fois la Bête qui comprend enfin qu'elle a laissé les choses aller trop loin. La Bête s'excuse et se réconcilie définitivement avec Belle. L'histoire se termine sur une petite chansonnette entonnée par Belle « Écoutons avec le cœur » qui résume la bonne conduite à tenir.

La deuxième histoire s'intitule « Plumette en fête ». Elle met en avant les personnages de Lumière et de Plumette. C'est l'anniversaire de leur rencontre et Plumette s'attend à ce que Lumière sorte le grand jeu. Quand Belle lui demande ce qu'il a prévu, elle s'aperçoit que celui-ci a complètement oublié cet anniversaire. Elle décide de lui venir en aide pour organiser le plus beau des anniversaires et pour mettre en mots les sentiments de Lumière. Plumette surprend Belle et Lumière ensemble et se fait de fausses idées. Lumière n'arrive pas à déclarer ses sentiments à Plumette. Le jour J arrive et tout ne se passe pas comme prévu. Lumière finit par déclarer sa flamme juste après un accident qui aurait pu très mal se terminer. Plumette est ravie.

424 L'équipe se composait d'environ 200 artistes.

La Belle et la Bête 2: le Noël enchanté, « Bonus DVD: Les coulisses du tournage », Walt Disney Pictures, 3^e éd., 2010, 11'04, 1'56-2'02.

425 *Le Monde Magique de la Belle et la Bête*, Walt Disney Pictures, 3^e éd., 2010, 88'05, 13 séquences.

426 Le film sort en VHS le 17 février 1998 aux États-Unis et en 1999 sous le même format en France. Le film ne contient alors que trois histoires. Il ressort en DVD en 2003 avec une nouvelle histoire puis il est inclus dans le coffret 3 DVD de *La Belle et la Bête* sorti le 6 octobre 2010.

427 La Page est un lot de feuilles, La Plume est une plume d'oiseau avec un embout en métal. Lord Robert quand à lui est un gros dictionnaire.

La troisième histoire inédite sur le DVD s'intitule « Mrs Samovar broie du noir ». Mrs Samovar n'a pas le moral. Belle et les objets animés tentent d'égayer un peu sa journée en lui préparant une petite fête. Il faut faire un gâteau, décorer la salle avec des fleurs tout en lui faisant la surprise. Tout ne se passe pas comme prévu. Big Ben et Lumière sont en désaccord sur la façon de diriger les opérations. Le gâteau finit par rater, les fleurs sont mangées par la Bête. Finalement, tout le monde finit par s'entraider et la petite fête peut se dérouler comme prévu. L'histoire se termine sur une autre chansonnette entonnée par la Belle « Une petite pensée » qui agit de la même manière que la première.

La quatrième histoire s'intitule « Quand tout bat de l'aile ». Belle recueille un petit oiseau qui s'est cassé une aile, pour le soigner. Elle le cache à la Bête de peur qu'elle lui refuse le droit de s'en occuper. La Bête découvre l'oiseau et décide de le garder en cage dans sa chambre pour pouvoir écouter son chant mélodieux. L'oiseau dépérit et la Bête refuse de comprendre que son égoïsme peut conduire à la mort d'un petit être. Belle finit par lui ouvrir les yeux. L'oiseau est libéré et tout rentre dans l'ordre.

Le graphisme n'est pas du tout à la hauteur des deux autres opus. Le rendu est plus saccadé, moins fluide. Il s'agit d'un projet pour la télévision qui utilise le concept de *limited animation*. La qualité est très médiocre, les histoires n'ont pas d'autre intérêt que de nous faire retrouver les personnages auxquels on s'est attaché. Malheureusement, la déception prend le pas sur la joie des retrouvailles. Les épisodes ne sont réalisés que pour de très jeunes enfants. Chaque vidéo met en valeur les qualités humaines que l'enfant doit développer et la bonne conduite à tenir qui est soutenue par deux petites chansons insipides. Le projet abandonné de série télévisé a donné lieu à une autre vidéo qui n'est jamais sortie en France.

3. Belle's Tales of Friendship.⁴²⁸

Il s'agit d'un film d'animation et d'un film en prises de vues réelles. Belle est incarnée par une véritable actrice. Belle possède une boutique française de livres et de musique. De nombreux enfants s'arrêtent à sa boutique pour écouter ses histoires. Le film commence lorsqu'un groupe entre dans la boutique et que Belle de leur raconter une histoire. Les enfants l'écoutent patiemment en jouant à de petits jeux et apprenant plus que de simples leçons sur la vie.

Belle leur raconte *Les Trois Petits Cochons* et *Pierre et le Loup*, deux courts métrages classiques Disney. Chaque histoire est présentée sous forme animée au spectateur. Les enfants l'aident à nettoyer la boutique. En récompense, elle leur raconte deux nouvelles histoires *Une petite poule avisée* et *Morris le petit élan*. Belle interagit avec les enfants et ponctue ses narrations de musique.

L'histoire de Mrs Samovar est ajoutée à la fin du film. Celui-ci était chargé de promouvoir la série télévisée de Disney Channel « *Sing Me a Story with Belle* » qui reprenait le même concept. Mais le film n'eut pas de succès et le projet fut annulé.

L'histoire de Mrs Samovar qui bascule d'un support à l'autre n'est pas la seule différence qui ait été apportée aux ressorties vidéo des différents films de *La Belle et la Bête*. En effet, si l'on compare la VHS de 1993 et le DVD 2002 ou 2010, on se rend rapidement compte que l'œuvre n'est plus exactement la même.

428 Le film est sorti le 17 août 1999 directement en vidéo VHS aux États-Unis.

B. Vers une nouvelle oeuvre?

La ressortie vidéo se justifiait par les restaurations numériques du film et la venue d'un nouveau format plus pratique, le DVD. Mais elle s'est accompagnée d'une petite surprise pour les passionnés du film *La Belle et la Bête*.

1. « Humain à nouveau ».⁴²⁹

Une séquence entière a été rajoutée au film version cinéma. Il s'agit d'une toute nouvelle séquence musicale intitulée « Humain à nouveau ». Cette chanson devait figurer dans la version d'origine mais les studios Disney n'arrivaient pas à résoudre plusieurs problèmes liés à cette chanson. À la base, celle-ci durait onze minutes ce qui était beaucoup trop long. L'équipe du film a commencé à la raccourcir jusqu'à atteindre trois minutes. Mais cela n'a pas suffi. La chanson donne le point de vue des objets qui ont hâte de voir le charme rompu et de redevenir humains. La chanson ne faisait pas avancer l'intrigue amoureuse de Belle et de la Bête et donnait trop d'importance aux objets animés. La chanson posait un sérieux problème de temps, elle rythmait le séjour de Belle au château. Or, comme nous l'avons vu précédemment, Maurice ne pouvait rester indéfiniment dans la forêt. La chanson fut supprimée faute de trouver une solution tangible aux problèmes.

« *Humain Again* était sans doute le numéro le plus ambitieux qu'Howard et moi avons composé pour *La Belle et la Bête*. C'était une valse douce dans un premier temps, puis exubérante, interprétée par les objets, sur le fait que leur destin allait changer. Ils vont redevenir humains. Ces scènes parsèment le film, avec Belle et la Bête qui deviennent de plus en plus proches. Il y avait aussi un élément sur le temps qui passe. « Tic tac, l'heure tourne et le temps passe. » Un peu comme *A Little Night Music*. C'était un air très doux qui disait: « Le temps passe et ils se rapprochent. Le temps passe et ils se rapprochent. » Mais on avait un problème, car Maurice était perdu dans les bois et Belle devait aller à son secours. »⁴³⁰

La chanson fut remplacée par *Je ne savais pas* qui donnait les points de vue de Belle et de la Bête. C'est la chanson où les sentiments des deux protagonistes commencent à évoluer. L'occasion s'est présentée de retravailler la scène dix ans plus tard. Toute l'équipe d'origine a été rappelée pour refaire la séquence à partir des *story-boards* d'origine. À l'origine, c'est le succès de la comédie musicale qui poussa les producteurs à revoir le statut de la chanson.⁴³¹

« Bien sûr, dix ans plus tard, les points de vue changent, et on a réalisé, après avoir vu la version sur scène, que les deux chansons avaient leur place et n'étaient pas incompatibles. »⁴³²

429 Les paroles de la chanson sont fournies dans l'*Annexe III*.

430 *La Belle et la Bête*, Walt Disney Pictures, 3^e éd., 2010, « commentaires audio », 88'04, séquences 14-15, 54'44-55'28. Commentaires d'Alan Menken.

431 Lorsque *La Belle et la Bête* fut adapté en comédie musicale, Alan Menken, Linda Woolverton et Tim Rice (qui remplaça Howard Ashman qui était mort entre temps) retravaillèrent tous les morceaux musicaux du film et ajoutèrent certaines compositions inédites qu'avaient écrites Howard et Alan. Au cours de ce processus de réécriture, ils trouvèrent comment intégrer la chanson *Humain Again* sur scène sans qu'elle ne dépareille avec les autres. Ils ont éliminé l'aspect temporel pour garder l'idée directrice, l'envie de redevenir humains. Cette chanson obtint un très grand succès lors des représentations.

432 *La Belle et la Bête*, Walt Disney Pictures, 3^e éd., 2010, « commentaires audio », 88'04, séquence 14, 54'23-54'34. Commentaires de Kirk Wise.

La séquence est placée juste après la chanson *Je ne savais pas* et le bain de la Bête juste avant le bal. Le raccord entre les séquences a été introduit de manière naturelle. Une personne n'ayant pas vu la version 1992 ne peut pas se douter qu'il y a eu un ajout.⁴³³ L'adjonction de cette nouvelle séquence obligea l'équipe à retravailler une partie des plans qui suivaient la séquence. En effet, lors de la chanson, les objets nettoient toute la maison y compris la chambre de la Bête et réparent tout ce qui est cassé. Ils lustrent la salle de bal. Mais cela n'avait plus aucune cohérence avec la version cinéma qui conservait la chambre de la Bête dans un état délabré. Les plans furent retravaillés et la chambre de la Bête conserva son nouvel aspect propre et bien rangé jusqu'au départ de Belle. Les animateurs utilisèrent un autre raccord pour justifier l'état de délabrement de la chambre de la Bête lorsque Gaston y pénètre.⁴³⁴ Les nouveaux plans sont très bien intégrés à l'ensemble. Encore une fois, une personne n'ayant jamais vu la version cinéma ne peut pas se douter qu'il y a eu retouche. De plus, une personne ayant vu le film de 1992 doit regarder les deux versions plusieurs fois et les comparer pour se rendre véritablement compte des changements subtils qui se sont produits.⁴³⁵

Cette séquence permettait aussi de répondre à plusieurs questions restées en suspens. Que faisaient les objets quand ils n'étaient pas avec Belle et la Bête? À quoi passaient-ils leur temps? Que devenait Philibert quand Belle ne s'en occupait pas? Elle a également permis l'ajout d'une scène d'intimité pour Belle et la Bête dans la bibliothèque. Les dialogues ont été improvisés par les doubleurs ce qui confère un charme particulier à la scène.⁴³⁶

L'ajout de cette séquence n'est qu'un des grands changements qui interviennent sur la réédition du chef-d'œuvre en DVD.

2. Deux nouveaux tirages vidéo: évolution des supports.

La réédition 2002 s'est accompagnée d'un remixage numérique. Le son stéréo est retravaillé en version *Dolby Surround 5.1* et les images sont retravaillées pour obtenir une qualité graphique bien supérieure à la version cinéma. Le film est restauré, dépoussiéré et modernisé. La réédition 2010 s'est vue complètement remasterisée. Le son est restauré en *Dolby Surround 7.1*. Le grain de l'image est affiné et le son est clarifié.

Le visuel des jaquettes a lui aussi bien évolué au cours de ces vingt dernières années.⁴³⁷ Le visuel utilisé pour la VHS était une image du couple en tenue de soirée, enlacés main dans la main échangeant un regard tendre. Au premier plan, Big Ben, Mrs Samovar, Zip et Lumière semblaient se réjouir de la situation. Le décor représenté était celui de la salle de bal, scène mythique du film. Le visuel de l'édition spéciale en DVD simple reprend l'image de 1993 en ne gardant que le haut du corps de Belle et de la Bête. Les couleurs sont ravivées, les personnages se situent sur un fond bleu parsemé de grains de magie. L'image de Lumière est la même mais elle a été inversée. Mrs Samovar a presque la même posture, Zip est identique. Big Ben a disparu. La rose fait son apparition sur le

433 Le premier raccord se fait avec les objets. La chanson *Je ne savais pas* se termine lorsque les objets se retirent discrètement du salon pour laisser un peu d'intimité au couple. *Humain à nouveau* démarre sur Big Ben qui distribue ses consignes aux différents objets en vue de procéder à un grand nettoyage de printemps du château. Le deuxième raccord se fait avec l'eau. *Humain à nouveau* se termine sur la chute de l'Armoire dans la fontaine éclaboussant tous les objets au passage. La séquence du bain de la Bête commençait avec un seau d'eau versé sur sa tête éclaboussant tout sur son passage. Du coup, le raccord est invisible.

434 Ils rajoutèrent un bruitage faisant comprendre au spectateur que la Bête, désespérée par le départ de Belle, passe sa colère sur tout ce qui se trouve à portée de main.

435 Ils ont réparé les rideaux, les déchirures du papier peint, les objets brisés, le sol en lambeaux. Ils ont redressé les cadres et rangé l'espace.

436 Ils lisent Roméo et Juliette. Belle apprend à lire à la Bête qui se montre assez maladroite.

437 Voir l'*Annexe V*.

coin droit de l'image. Le DVD porte la marque « chef d'oeuvre » pour la version française et « *platinum edition* » pour la version américaine. Ces marques ne figuraient pas sur les jaquettes de 1992 aux États-Unis et de 1993 en France.

La jaquette de l'édition DVD collector 2002 se compose d'un boîtier cartonné noir et d'un fourreau rouge intérieur. Le boîtier reprend l'idée de l'affiche adulte en affichant l'ombre du couple assis entre deux colonnes. Ils sont éclairés par un vitrail de couleur représentant la rose qui diffuse une lumière romantique. Une phrase surmonte le vitrail « *The granted love story ever told* ». ⁴³⁸ Le fourreau rouge reprend l'image du couple enlacé sous forme de croquis. Elle est légèrement modifiée, la Bête a une main sur le cou de Belle. Ils sont placés derrière la table surmontée de la rose clochée. La jaquette du Blu-Ray 2010 reprend une nouvelle fois l'image du couple enlacé dans le décor de la salle de bal. L'image est plus riche et la position du couple a un peu changé. Big Ben réapparaît, Mrs Samovar et Zip gardent une expression identique. Quand à Lumière, il fait le joli cœur en portant Plumette qui fait ici sa première apparition. La rose apparaît sous sa cloche. L'image a gagné en relief et en couleurs. Le grain est beaucoup plus affiné.

La jaquette de l'édition DVD collector 2010 est celle qui change le plus l'image de base. Le couple n'est plus enlacé. Le buste de Belle apparaît en haut à gauche juste au-dessus de la rose comme si elle naissait de celle-ci. Elle affiche un grand sourire. Big Ben, Lumière, Mrs samovar et Zip sont également à l'intérieur de la rose à la droite de Belle. Big Ben et Lumière ont presque la même posture que sur l'édition Blu-Ray, les bras de Lumière sont simplement placés plus haut, ils ne portent plus Plumette. Le titre est placé au centre de la jaquette. Le buste de la Bête apparaît sous le titre à droite. Il regarde en direction de Belle et arbore un tendre sourire. Belle et la Bête ont conservé leurs habits de bal. Gaston et Maurice apparaissent à la gauche de la Bête, c'est la première fois que les personnages sont introduits sur une jaquette. Gaston croise les bras et semble défier du regard la Bête. Quand à Maurice, il porte une lanterne et regarde en direction de sa fille. Il semble surpris. Le fonds du décor derrière Maurice représente le village et le château de la Bête. L'image est à nouveau présentée sur fond bleu nuit. Le relief des personnages est saisissant. La mention chef d'œuvre a été conservée et apparaît de manière encore plus flagrante.

La restauration des images n'a pas concerné uniquement le contenu du film. Les images des différents supports ont été retravaillées afin de donner plus de réalisme aux personnages. Les dernières jaquettes sont plus sophistiquées, on a vraiment l'impression de voir des personnages en trois dimensions. Le dernier changement ne concerne que l'édition française, il s'agit du redoublage de la voix d'un des personnages de *La Belle et la Bête*.

3. Redoublage partiel.

L'histoire débuta aux États-Unis. La chanteuse Peggy Lee qui doublait la voix de la chienne Peggy dans *La Belle et le Clochard* intenta un procès aux studios Disney. Elle réclamait des droits sur sa voix sur la vente des cassettes vidéo. ⁴³⁹ Elle gagna son procès et Walt Disney retira sa voix du doublage initial au grand dam des amoureux du film.

En France, Lucie Dolène, la voix de Mrs Samovar, fit la même chose pour ses droits sur la voix chantée de Blanche-Neige dans le redoublage de 1962. ⁴⁴⁰ Elle gagna son procès en 1996. Là

438 La plus belle histoire d'amour jamais racontée.

439 La question des droits n'existait pas au moment de l'élaboration du film étant donné que le format VHS n'existait pas. Le film n'était pas commercialisé.

Gianni Maritati, *Blanche-Neige et ses copains: Le grand cinéma d'animation, de Walt Disney à Shrek*, Rome, Gremese, 2007, 200 p., p.127.

440 Elle se lança dans un long procès en 1994.

encore, Walt Disney retira sa voix du doublage de Blanche-Neige et les Sept Nains invoquant un besoin de modernisation des voix nécessitant un redoublage pour correspondre au goût actuel.

« En réalité, il était parfaitement connu dans le milieu du doublage qu'en 1994, à l'époque de la première sortie du film en VHS avec le doublage de 1962, Lucie Dolène avait poursuivi en justice les studios Disney pour obtenir des droits sur l'enregistrement des chansons qu'elle interprétait dans le film. L'actrice avait gagné son procès mais, peut-être pour cette raison, Disney avait décidé de refaire le doublage pour le DVD (il est curieux de noter que la même Dolène, voix de Mrs Samovar en 1992, a été remplacée par une autre voix également dans l'édition spéciale en DVD du film). »⁴⁴¹

Walt Disney supprime tous les doublages français où apparaît la voix de Lucie Dolène.⁴⁴² Pour *La Belle et la Bête*, Lily Baron remplace la voix parlée de Mrs Samovar et Christiane Legrand la voix chantée. Le choix de la voix chantée suscite un large consensus qui est loin d'être apaisé aujourd'hui et soulève la question du devenir du doublage originel.⁴⁴³

« J'aimerais avoir la possibilité d'insérer comme bonus des versions d'époque, en alternative aux versions « actualisées », plus modernes. Pour offrir aux passionnés, aux nostalgiques ou simplement à ceux qui aiment le cinéma la possibilité de jouir d'un morceau d'histoire du doublage. »⁴⁴⁴

L'œuvre 2010 est transformée par rapport à celle de 1992. Le film a évolué à travers le temps tout comme le conte. Il a influencé d'autres genres comme la comédie musicale qui l'a elle-même influencée par la suite. L'image et le son ont été retouchés transformant peu à peu le film en une nouvelle œuvre. Il y a fort à parier que le film subira à nouveau des transformations dans les années à venir au fur et à mesure que la technologie progresse.

C. Et demain?

Avec l'arrivée d'*Avatar* de James Cameron en 2009, le cinéma prenait un nouvel essor. Le film instaurait un nouveau rapport entre le public et la réalité en relief. Les studios Disney ne pouvait pas passer à côté du potentiel de la 3-D.

1. L'avènement de la 3-D.

Peu avant que *La Belle et la Bête* sorte en Blu-Ray et coffret 3 DVD, Don Hahn annonça la mise en chantier du film en version 3-D tout comme *Le Roi Lion*. La conversion de l'animation 2-D en animation 3-D étant relativement longue, la sortie du film en Blu-Ray 3-D a été repoussée.⁴⁴⁵

Le projet a refait parlé de lui lorsque la conversion du *Roi Lion* s'est achevée en 2011. Celui-

441 Gianni Maritati, *op. cit.*, p.119.

442 Ce qui inclut également la voix de Shanti dans *Le Livre de la Jungle*.

443 La voix de Christiane Legrand est particulièrement décriée pour la chanson Histoire éternelle. Le choix des studios Disney s'explique par leur volonté de se rapprocher de la voix originale (celle d'Angela Lansbury) qui interprète la chanson avec une voix légèrement éraillée et chevrotante. La version de Lucie Dolène qui est une chanteuse soprano, était très aigüe et claire, elle apportait une dimension émotionnelle unique. Encore aujourd'hui, de nombreux passionnés du film militent pour le retour de Lucie Dolène dans le doublage de *La Belle et la Bête* afin de réparer ce qu'ils considèrent être « un massacre ».

444 Gianni Maritati, *op.cit.*, p.124. Citation de Nunziante Valoroso, historien expert italien sur les films Disney.

445 Elle était initialement prévue pour sortir le 6 octobre 2010 avec les autres formats.

ci bénéficie d'une sortie au cinéma pour quelques semaines aux États-Unis, au Canada et en Belgique. Il n'y a pas de date prévue en France hormis celle de l'avant-première au 37ème Festival de Deauville le 11 septembre 2011. Le film sortira aux États-Unis en Blu-Ray 3-D le même jour que *La Belle et la Bête* c'est-à-dire le 4 octobre 2011.⁴⁴⁶

Les premiers retours sur *Le Roi Lion* sont excellents, la 3-D semble très bien intégrée et le résultat époustouflant. La 3-D met en valeur les décors et renforce les scènes humoristiques. Les spectateurs ayant pu assister à une avant-première du Roi Lion ont constaté un léger décalage au niveau de la bande son mais qui ne s'avère pas gênant pour le visionnage. Il y a fort à parier que le rendu sera identique pour *La Belle et la Bête*. Malheureusement, la 3-D n'en est qu'à ses débuts et très peu d'individus possèdent un matériel apte à la retranscrire. Ce matériel est encore assez coûteux. Il ne faut pas espérer une grande avancée sur la 3-D d'ici à quelques années.

Le conte continue de coexister et d'inspirer de nouvelles versions. La dernière en date est sortie sur les écrans français le 6 juillet 2011.

2. Un conte toujours productif.

*Sortilège*⁴⁴⁷ est un film fantastique réalisé par Daniel Barnz proposant une relecture contemporaine du conte de *La Belle et la Bête*. Ce film est tiré du roman éponyme d'Alex Flinn. Le film a été tourné en grande partie au Québec en 2009.

Le roman raconte l'histoire du point de vue de la Bête. C'est une sorte de journal intime contemporain. C'est la première fois qu'un roman se base uniquement sur la Bête. Le message est réactualisé par un adolescent pour des adolescents. Le réalisateur choisit de se focaliser sur l'histoire d'amour plutôt que sur le surnaturel.

Kyle est un garçon superficiel et trop gâté. Âgé de 17 ans, il est le plus populaire de son lycée. Narcissique, il n'agit que par intérêt. Il ne s'intéresse qu'à lui-même et au moyen de monter sa cote de popularité. Par jeu, il humilie une de ses camarades Kendra, qui selon la rumeur, serait une sorcière. La jeune fille se venge en lui jetant un sort qui le transforme en un être hideux. Elle lui accorde un délai d'un an pour trouver une personne capable de l'aimer sinon il se verra condamner à conserver cette apparence à jamais. Kyle focalise ses espoirs sur Lindy, une jeune fille au caractère bien trempée, mais qui semble être la seule à pouvoir voir au-delà des apparences.

Le film actualise le conte, la Belle communique avec le monde extérieur avec son portable. Elle n'utilise pas de miroir magique mais un ordinateur pour conserver le lien avec le monde extérieur tout comme la Bête. Le réalisateur prend quelques libertés par rapport au livre notamment par rapport à la transformation du jeune homme en bête. Alex Flinn la décrivait comme un monstre à fourrure possédant des crocs impressionnants. À la place, il propose une version moderne. Kyle garde son apparence humaine mais il est enlaidi par des scarifications et des tatouages qui le défigurent.⁴⁴⁸ Il devient chauve. Un tatouage reprend la forme d'un arbre sur son avant-bras gauche. À mesure que le temps passe, l'arbre fleurit et laisse entrevoir des roses blanches. Lorsque toutes les roses seront écloses, le temps sera écoulé. Le motif de la rose est évoqué à plusieurs reprises au

446 Aucune date n'est annoncée pour la France.

447 Le film est doté d'un budget de 17 millions de dollars. Il a été tourné en 45 jours et fait appel à de jeunes acteurs américains très appréciés du public adolescent: Vanessa Hudgens et Alex Pettyfer.

448 Le maquillage de bête est impressionnant. Tony Gardner et l'entreprise Alterian, Inc. sont à l'origine de ce maquillage original, composé de 67 éléments. Alex Pettyfer avait 7 prothèses sur sa tête ainsi que 60 tatouages ou cicatrices disposées partout sur son corps. Pour maquiller son visage uniquement, les artistes avaient besoin de trois heures de travail ; il en fallait six pour maquiller la totalité de son corps.

cours du film.⁴⁴⁹

Le thème est respecté et actualisé. Le film possède quelques points communs avec la version Disney notamment avec la rose-sablier et le point de vue de la bête mais pour le reste, *Sortilège* innove complètement. Cette dernière version s'avère assez fidèle au conte tout en alliant la modernité de la société actuelle.

449 Il s'agit d'une rose blanche. C'est elle qui favorise la « vraie » rencontre de Kyle et de Lindy. Kyle construit une serre emplies de roses pour Lindy qui adore ces fleurs.

Conclusion

Cette étude sur *La Belle et la Bête* des studios Walt Disney démontre que l'œuvre a nécessité un véritable travail d'adaptation. Il ne s'agit pas d'une simple transposition d'un média à un autre. Partir d'une histoire écrite nécessite un travail de réécriture qui vise à ajuster l'œuvre au nouveau support et à lui donner une nouvelle existence. L'œuvre filmique existe à travers le livre mais aussi en dehors de celui-ci. La qualité de l'adaptation peut-être plus ou moins réussie selon l'implication du réalisateur et le traitement de l'histoire.

Le film évolue avec le temps, il peut prendre de l'importance comme pour le film de Cocteau ou bien sombrer dans l'oubli. L'étude de l'évolution des supports a démontré que *La Belle et la Bête* est un film qui continue à se développer. Le film est devenu une œuvre à part entière qui stimule de nouvelles générations. Son succès est dû en grande partie à la cohésion qui régnait dans les studios à ce moment-là et qui a permis un travail collaboratif de qualité. Walt Disney plébiscitait déjà le travail en groupe qui était pour lui le secret d'une réussite méritée. Le succès du film repose également sur le traitement même que lui a imposé les studios Disney. Le film a toujours été envisagé non pas comme un film d'animation mais comme un film de prises de vues réelles. La technique, l'émotion, la musique, autant de données qui n'ont conduit que vers un seul but: rendre l'histoire crédible et aussi réelle que possible. Et c'est bien parce que le message est universel, que le thème est toujours porteur de sens, qu'il a été possible d'en offrir une magnifique illustration qui a marquée l'histoire du cinéma. Une adaptation doit avoir un but, être porteuse de sens. Pourquoi adapter une œuvre si vous n'avez aucune raison de le faire?

Cette étude est bien loin d'être complète. Le conte de *La Belle et la Bête* est universel, chaque pays en possède une version propre. Le film des studios Disney n'est qu'une variante parmi tant d'autres. Il faudrait pousser plus avant et comparer cette version avec d'autres œuvres issues du cinéma d'animation. Et pourquoi pas s'exporter en dehors des frontières françaises. Le sujet du conte est très large et *La Belle et la Bête* n'en représente qu'un parmi tant d'autres. Il est possible de reporter les mêmes questions à un autre conte. *La Petite Sirène* a été abordé lors de cette étude, ce conte d'Hans Christian Andersen pourrait fournir une nouvelle base pour effectuer des recherches. Il s'agit d'une autre époque, d'un autre lieu, d'un autre contexte. Les possibilités sont vastes et presque inépuisables. Mais ceci est une autre histoire...

FIN

Sources.

I. Articles de périodiques.

- PETIT, Christophe, BAUDOU, Jacques, « La Belle et la Bête », *Génération Séries*, n°17, avril-mai-juin 1996, p.8-21.
- SCHLOCKOFF, Alain, « La Belle et la Bête », *L'Écran fantastique*, n° 128, novembre 1992, p.9-11.

II. Articles de presse.

- B.M., « La Belle et la Bête », *L'évènement du Jeudi*, 22 au 28 octobre 1992, p.140.
- C.A., « Un bon Disney », *Les échos*, 26 octobre 1992, p.46.
- DAHAN, Éric, « Glass en écho à Cocteau », *Libération*, 14 janvier 2003, p.32-33.
- GENIN, Bernard, « La Belle et la Bête », *Télérama*, n° 2232, 21 octobre 1992, p.46.
- GROUSSET, Jean-Paul, « La Belle et la Bête », *Le Canard Enchaîné*, 21 octobre 1992, p.7.
- MORVAN, Gilles (Le), « L'ordinateur sert le conte », *Humanité Dimanche*, n°136, 22 octobre au 28 octobre 1992, p.62-63.
- MOUSSELARD, Olivier-Pascal, « La Belle et sa Bête changent d'air », *Télérama*, n°2353, 15 février 1995, [p.?].
- PANTEL, Monique, « Cannes 92, Roy Disney: « Une grande histoire d'amour » », *France-Soir Actualité*, 13 mai 1992, [p.?].
- PASCAL, Michel, « La Belle et la Bête », *Cinéma, s.d.*, [p.?].
- PHILIPPE, Claude-Jean, « La Belle et la Bête: L'Affreux et la Jolie », *France Soir*, 27 octobre 1992, [p.?].
- ROUDEVITCH, Michel, « La Belle et la Bête french touch », *Libération*, rubrique Culture, 26 octobre 1992, [p.?].

III. Autres sources.

- TOURNIER, Jacques, *Fiche cinématographique: La Belle et la Bête*, n°6, Paris, I.D.H.E.C., [?], 13 p.
- WALT DISNEY PICTURES, *Dossier de presse « La Belle et la Bête » 45^e festival de Cannes*,

Paris, Warner Bros, 1992, 32 p.

IV. Filmographie et discographie.

- WALT DISNEY PICTURES, *La Belle et la Bête*, 3^e éd., 2010, 88'04, 24 séquences.
- WALT DISNEY PICTURES, *La Belle et la Bête 2: le Noël enchanté*, 3^e éd., 2010, 67'48, 13 séquences.
- WALT DISNEY PICTURES, *Le Monde Magique de la Belle et la Bête*, 3^e éd., 2010, 88'05, 13 séquences.
- WALT DISNEY RECORDS, *La Belle et la Bête*, Bande Originale de Film, 2002, 58'46.

V. Webographie.

- <http://www.cnc.fr>
- <http://www.theboxofficejunkie.com>
- <http://www.the-numbers.com/movies>

Bibliographie

I. Dictionnaires et ouvrages encyclopédiques.

- BRUNEL (dir.), Pierre, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, éd. du Rocher, 1988, 1436 p., p. 1154-1162.
- *Encyclopædia Universalis*, BAPTISTE, Michel, BRARD, Pierre, COLLET, Jean (et al.), *Cinéma (aspects généraux): Les techniques du cinéma*, disponible en ligne sur <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/cinema-aspects-generaux-les-techniques-du-cinema/#21>>
- *Encyclopædia Universalis*, CERISUELO, Marc, COLLET, Jean, PHILIPPE, Claude-Jean, *Cinéma (aspects généraux): Histoire du Cinéma*, disponible en ligne sur <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/cinema-aspects-generaux-histoire/#33>>
- *Encyclopædia Universalis*, GENIN, Bernard, MARTIN, André, *Cinéma (cinémas parallèles): Le cinéma d'animation*, disponible en ligne sur <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/cinema-cinemas-paralleles-le-cinema-d-animation/#3>>
- HEYMANN, Danièle, MURAT, *L'année du cinéma 1993*, Paris, Calmann-Lévy, 1993, 253 p.
- HUGUES, Philippe (d'), *Almanach du cinéma: de 1946 à nos jours*, tome 2, Paris, *Encyclopædia Universalis*, 1992, 348 p.
- *Le Petit Robert de la langue française 2012*, disponible sur <<http://www.lerobert.com/espace-numerique.html>>
- SMITH, Dave, *Disney A to Z: The Official Encyclopedia*, New-York, Disney Editions, 3^d ed., 2006, 748 p.

II. Ouvrages généraux sur le conte.

- BARCHILLON, Jacques, *Le Conte merveilleux français de 1690 à 1790: cent ans de féerie et de poésie ignorées de l'histoire littéraire*, Paris, Honoré Champion, (coll. Bibliothèque de littérature comparée), 1975, 162 p.
- CARLIER, Christophe, *La clef des contes*, Paris, Ellipses, 1998, 120 p.
- JEAN, Georges, *Le pouvoir des Contes*, Tournai, Casterman, (coll. E3), 1981, 242 p.
- PIFFAULT (dir.), Olivier, *Il était une fois...les contes de fées: le cahier : l'exposition, Bibliothèque Nationale de France, 20 mars au 17 juin 2001*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2001, 64 p.
- PROPP, Vladimir, *La morphologie du conte*, Paris, Le Seuil, (coll. Points), 1970, 256 p.

- ROBERT, Raymonde, *Il était une fois les fées contes du XVII^e et XVIII^e siècle*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1984, 227 p.
- ROBERT, Raymonde, *Le conte de fées littéraire en France de la fin XVII^e à la fin XVIII^e siècle*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1982, 509 p.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Le Seuil, (coll. Points), 1970, 188 p.
- VELAY-VALLANTIN, Catherine, *L'histoire des contes*, Paris, Fayard, 1992, 359 p.

III. Ouvrages généraux et spécifiques sur le cinéma.

- CLERC, Jeanne-Marie, *Le cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain: Écriture du visuel et transformations d'une culture*, Berne, Peter Lang, 1984, 480p.
- DENIS, Sébastien, *Le cinéma d'animation*, Paris, A. Colin, 2007, (coll. Armand Colin Cinéma), 213 p.
- GARDIES, André, BESSALEL, Jean, *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Paris, éd. Du Cerf, (coll. 7^{me} Art), 1992, 225 p.
- GARDIES, André, *Le récit filmique*, Paris, Hachette, (coll. Contours Littéraires), 1993, 148 p.
- MAILLOT, Pierre, *L'écriture cinématographique*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989, 258p.
- ROUDEVITCH, Michel, VIMENET, Pascal, *Le cinéma d'animation*, Condé-sur-Noireau, Corlet-Télérama, « Cinémaction », n°51, 1989, 225 p.
- VANOYE, Francis, *Récit écrit, récit filmique*, Paris, A. Colin, (coll. Armand Colin Cinéma), 2^{me} éd., 2005, 222 p.
- VANOYE, Francis, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Paris, A. Colin, (coll. Armand Colin Cinéma), 2^{me} éd., 2008, 239 p.

IV. Ouvrages généraux sur la musique.

- CHION, Michel, *La comédie musicale*, Paris, Cahiers du cinéma, SCÉRÉN-CNDP, 2002, (Les petits cahiers), 94 p.
- LITWIN, Mario, *Le film et sa musique: création-montage*, Paris, Romillat, 1992, 191p.
- MOURGUES, Nicole (de), *Le générique de film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1994, 292 p.

V. Ouvrages spécifiques sur l'adaptation.

- CLERC, Jeanne-Marie, CARCAUD-MACAIRE, Monique, *L'adaptation cinématographique et*

littéraire, Paris, Klincksieck, (coll. 50 questions), 2004, 214 p.

- ELIAD, Tudor, *Les secrets de l'adaptation: cinéma et télévision*, tome 2, Paris, éd. Dujarric, 1981, 195 p.
- GARCIA, Alain, *L'adaptation du roman au film*, Paris, I.F. Diffusion, 1990, 291 p.

VI. Ouvrages spécifiques sur Walt Disney.

- FINCH, Christopher, *L'art de Walt Disney de Mickey à Mulan*, Paris, éd. de la Martinière, 1999, 160 p.
- JOHNSON, Ollie, THOMAS, Frank, *Les Méchants chez Walt Disney*, Paris, Dreamland, 1995, 248 p.
- MARITATI, Gianni, *Blanche-Neige et ses copains: Le grand cinéma d'animation, de Walt Disney à Shrek*, Rome, Gremese, 2007, 200 p.
- RENAUT, Christian, *De Blanche-Neige à Hercule: 28 longs métrages d'animation des Studios Disney*, Paris, Dreamland, 1997, 342 p.
- RENAUT, Christian, *Les Héroïnes Disney dans les longs métrages d'animation*, Milan, Dreamland, 2000, 207 p.
- SOLOMON, Charles, *Les Inconnus de Disney: cinquante ans de projets de films inachevés enfin dévoilés*, Paris, Dreamland, 1996, 224 p.
- THOMAS, Bob, *Disney, l'art de l'animation: de Mickey à la Belle et la Bête*, Paris, Disney Hachette, 1993, 208 p.
- THOMAS, Bob, *Walt Disney: l'art du dessin animé*, Paris, Hachette, 1960, 188p.

VII. Ouvrages spécifiques sur La Belle et la Bête.

- ALEKAN, Henri, HAMMOND, Robert, *La Belle et la Bête*, Paris, éd. du Collectionneur, 1992, 286 p.
- ALLERA, Sophie, REYNAUD, Denis, *La Belle et la Bête: quatre métamorphoses (1742-1779)*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, (coll. Textes et Contre-Textes), 2002, 212 p.
- COCTEAU, Jean, *La Belle et la Bête: Journal d'un film*, Monaco, éd. du Rocher, 2003, 266 p., p.229.
- HEARNE, Betsy, *Beauty and the Beast: Visions and Revisions of an Old Tale*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1989, 247 p.
- MARNY, Dominique, *La Belle et la Bête: les coulisses du tournage*, Paris, Le Pré aux Clercs,

2005, 109 p.

- VILLENEUVE, Gabrielle-Suzanne (de), *La Belle et la Bête*, Barcelone, Gallimard, (coll. Folio Femmes de Lettres), 2010, 143 p.

ANNEXES

Table des Annexes.

<u>ANNEXE I: LE CONTE DE MME LEPRINCE DE BEAUMONT.....</u>	107
<u>ANNEXE II: AFFICHES DE CINEMA.....</u>	116
<u>ANNEXE III: CHANSONS DU FILM.....</u>	118
<u>ANNEXE IV: VITRAUX PROLOGUE ET FIN.....</u>	141
<u>ANNEXE V: JAQUETTES VHS, DVD ET BLU-RAY.....</u>	143
<u>ANNEXE VI: CREDITS DU FILM.....</u>	146

ANNEXE I

La Belle et la Bête⁴⁵⁰

V. DIALOGUE⁴⁵¹

Troisième journée.

Madem. BONNE.

Vous venez de bonne heure aujourd'hui, Mesdames : nous venons de sortir de table il n'y a qu'un moment.

Lady SPIRITUELLE.

Ma Bonne, j'ai dîné avec ces Dames, et nous avons tant d'envie de vous voir, que nous n'avons resté qu'un demi quart d'heure à table.

Madem. BONNE.

Je vais donc vous gronder, mes chers enfants ; il n'y a rien de si contraire à la santé, que manger trop vite ; pour vous punir, nous ne dirons rien avant de prendre le thé, et nous irons nous promener dans le jardin.

Lady MARY.

J'aime beaucoup à me promener, mais j'aime encore mieux les histoires. Ma Bonne, pardonnez-nous pour cette fois, je vous jure sur ma conscience, que je ne savais pas que c'était une faute de manger trop vite.

Madem. BONNE.

Et c'est aussi une faute, de jurer sur votre conscience ; une autre fois ne le faites pas. Je ne veux pas vous faire répéter vos leçons à présent, Mesdames, parce que je crains de vous faire mal en vous appliquant après le dîner.

Lady CHARLOTTE.

Et bien, ma Bonne, nous ne dirons rien, mais vous nous direz quelque chose, vous nous avez promis un joli conte : cela nous fatiguera-t-il de l'écouter ?

Madem. BONNE.

Je vois bien qu'il faut faire ce que vous voulez, Mesdames. Quand vous êtes bonnes filles, je n'ai pas le courage de vous rien refuser, allons donc nous asseoir dans le jardin, et je vous dirais le conte que je vous ai promis la dernière fois.

LA BELLE ET LA BÊTE,

450 Sophie ALLERA et Denis REYNAUD, *La Belle et la Bête: quatre métamorphoses (1742-1779)*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2002, 212 p., p.86-102.

451 *Ibid.*, p.195.

La version répertoriée ici est celle de La Haye (Bibliothèque Municipale de Lyon, A 344/L 80) considérée par les auteurs comme la plus proche version du vivant de Mme Leprince de Beaumont. Sophie Allera et Denis Reynaud en ont modernisé l'orthographe mais conservé les choix typographiques propres à cette époque. Le cadre immédiat du conte a été conservé.

Conte.

Il y avait une fois un marchand, qui était extrêmement riche. Il avait six enfants, trois garçons et trois filles ; et comme ce marchand était un homme d'esprit, il n'épargna rien pour l'éducation de ses enfants, et leur donna toutes sortes de maîtres. Ses filles étaient très belles; mais la cadette surtout se faisait admirer, et on ne l'appelait, quand elle était petite, que la *belle enfant* ; en sorte que le nom lui en resta : ce qui donna beaucoup de jalousie à ses sœurs. Cette cadette qui était beaucoup plus belle que ses sœurs ; était aussi meilleure qu'elles. Les deux aînées avaient beaucoup d'orgueil, parce qu'elles étaient riches ; elles faisaient les Dames, et ne voulaient pas recevoir les visites des autres filles de marchands, il leur fallait des gens de qualité pour leur compagnie. Elles allaient tous les jours au bal, à la comédie, à la promenade, et se moquaient de leur cadette, qui employait la plus grande partie de son temps à lire de bons livres. Comme on savait que ces filles étaient fort riches, plusieurs gros marchands les demandèrent en mariage, mais les deux aînées répondirent, qu'elles ne se marieraient jamais, à moins qu'elles ne trouvassent un Duc, ou tout au moins un Comte. La *belle*, (car je vous ai dit que c'était le nom de la plus jeune) la *belle* dis-je, remercia bien honnêtement ceux qui voulaient l'épouser ; mais elle leur dit, qu'elle était trop jeune, et qu'elle souhaitait de tenir compagnie à son père pendant quelques années. Tout d'un coup le marchand perdit son bien, et il ne lui resta qu'une petite maison de campagne, bien loin de la ville. Il dit en pleurant à ses enfants, qu'il fallait aller demeurer dans cette maison, et qu'en travaillant comme des paysans, ils y pourraient vivre. Ses deux filles aînées répondirent, qu'elles ne voulaient pas quitter la ville, et qu'elles avaient plusieurs amants, qui seraient trop heureux de les épouser, quoiqu'elles n'eussent plus de fortune ; les bonnes demoiselles se trompaient : leurs amants ne voulurent plus les regarder quand elles furent pauvres. Comme personne ne les aimait, à cause de leur fierté, on disait : elles ne méritent pas qu'on les plaigne ; nous sommes bien aises de voir leur orgueil abaissé : qu'elles aillent faire les Dames en gardant les moutons. Mais, en même temps, tout le monde disait ; pour la *belle*, nous sommes bien fâchés de son malheur ; c'est une si bonne fille : elle parlait aux pauvres gens avec tant de bonté ; elle était si douce, si honnête ! Il y eut même plusieurs gentilshommes qui voulurent l'épouser quoiqu'elle n'eût pas un sou : mais elle leur dit, qu'elle ne pouvait se résoudre à abandonner son pauvre père dans son malheur, et qu'elle le suivrait à la campagne pour le consoler et lui aider à travailler. La pauvre *belle* avait été bien affligée d'abord, de perdre sa fortune, mais elle s'était dit à elle-même : quand je pleurerai, mes larmes ne me rendront pas mon bien, il faut tâcher d'être heureuse sans fortune. Quand ils furent arrivés à leur maison de campagne, le marchand et ses trois fils, s'occupèrent à labourer la terre. La *belle* se levait à quatre heures du matin, et se dépêchait de nettoyer la maison, et d'apprêter à dîner pour la famille. Elle eut d'abord beaucoup de peine, car elle n'était pas accoutumée à travailler comme une servante, mais au bout de deux mois, elle devint plus forte, et la fatigue lui donna une santé parfaite. Quand elle avait fait son ouvrage, elle lisait, elle jouait du clavecin, ou bien elle chantait en filant. Ses deux sœurs, au contraire, s'ennuyaient à la mort ; elles se levaient à dix heures du matin, se promenaient toute la journée, et s'amusaient à regretter leurs beaux habits et les compagnies. Voyez notre cadette, disaient-elles entre elles, elle a l'âme basse, et si stupide, qu'elle est contente de sa malheureuse situation. Le bon marchand ne pensait pas comme ses filles. Il savait que la *belle* était plus propre que ses sœurs à briller dans les compagnies. Il admirait la vertu de cette jeune fille, et surtout sa patience : car ses sœurs, non contentes de lui laisser faire tout l'ouvrage de la maison, l'insultaient à tout moment.

Il y avait un an que cette famille vivait dans la solitude, lorsque le marchand reçut une lettre, par laquelle on lui mandait qu'un vaisseau sur lequel il avait des marchandises, venait d'arriver heureusement. Cette nouvelle pensa tourner la tête à ses deux aînées qui pensaient qu'à la fin elles pourraient quitter cette campagne, où elles s'ennuyaient tant ; et quand elles virent leur père prêt à partir, elles le prièrent de leur apporter des robes, des palatines⁴⁵², des coiffures, et toutes sortes de

452 Une palatine est une fourrure que les femmes portent autour du cou en hiver. Tout comme le chocolat, la palatine

bagatelles. La *belle* ne lui demandait rien ; car elle pensait en elle-même, que tout l'argent des marchandises ne suffirait pas pour acheter ce que ses sœurs souhaitaient. Tu ne me pries pas de t'acheter quelque chose, lui dit son Père. Puisque vous avez la bonté de penser à moi, lui dit-elle, je vous prie de m'apporter une rose, car il n'en vient point ici. Ce n'est pas que la *belle* se souciât d'une rose ; mais elle ne voulait pas condamner, par son exemple, la conduite de ses sœurs qui auraient dit, que c'était pour se distinguer, qu'elle ne demandait rien. Le bon homme partit ; mais quand il fut arrivé, on lui fit un procès pour ses marchandises, et après avoir eu beaucoup de peine, il revint aussi pauvre qu'il était auparavant. Il n'avait plus que trente milles pour arriver à sa maison, et il se réjouissait déjà du plaisir de voir ses enfants ; mais comme il fallait passer un grand bois avant de trouver sa maison, il se perdit. Il neigeait horriblement ; le vent était si grand, qu'il le jeta deux fois en bas de son cheval, et la nuit étant venue, il pensa qu'il mourrait de faim ou de froid, ou qu'il serait mangé des loups qu'il entendait hurler autour de lui. Tout d'un coup, en regardant au bout d'une longue allée d'arbres, il vit une grande lumière, mais qui paraissait bien éloignée. Il marcha de ce côté-là, et vit que cette lumière sortait d'un grand palais qui était tout illuminé. Le marchand remercia Dieu du secours qu'il lui envoyait, et se hâta d'arriver à ce Château ; mais il fut bien surpris de ne trouver personne dans les cours. Son cheval, qui le suivait, voyant une grande écurie ouverte, entra dedans, et ayant trouvé du foin et de l'avoine, le pauvre animal, qui mourait de faim, se jeta dessus avec beaucoup d'avidité. Le Marchand l'attacha dans l'écurie, et marcha vers la maison, où il ne trouva personne ; mais étant entré dans une grande salle, il y trouva un bon feu ; et une table chargée de viande, où il n'y avait qu'un couvert. Comme la pluie et la neige l'avaient mouillé jusqu'aux os, il s'approcha du feu pour se sécher, et disait en lui-même ; le maître de la maison ou ses domestiques, me pardonneront la liberté que j'ai prise, et sans doute ils viendront bientôt. Il attendit pendant un temps considérable ; mais onze heures ayant sonné, sans qu'il vit personne, il ne put résister à la faim, et prit un poulet qu'il mangea en deux bouchées, et en tremblant. Il but aussi quelques coupes de vin, et devenu plus hardi, il sortit de la salle, et traversa plusieurs grands appartements magnifiquement meublés. A la fin, il trouva une chambre où il y avait un bon lit, et comme il était minuit passé, et qu'il était las, il prit le parti de fermer la porte, et de se coucher.

Il était dix heures du matin, quand il se leva le lendemain, et il fut bien surpris de trouver un habit fort propre, à la place du sien, qui était tout gâté. Assurément, dit-il en lui-même, ce Palais appartient à quelque bonne Fée, qui a eu pitié de ma situation. Il regarda par la fenêtre, et ne vit plus de neige, mais des berceaux de fleurs qui enchantaient la vue. Il rentra dans la grande salle, où il avait soupé la veille, et vit une petite table où il y avait du chocolat. Je vous remercie, Madame la Fée, dit-il tout haut, d'avoir eu la bonté de penser à mon déjeuner. Le bon homme après avoir pris son chocolat, sortit pour aller chercher son cheval ; et comme il passait sous un berceau de roses, il se souvint que la *belle* lui en avait demandé, et cueillit une branche, où il y en avait plusieurs. En même temps, il entendit un grand bruit, et vit venir à lui une bête si horrible, qu'il fut tout prêt de s'évanouir. Vous êtes bien ingrat, lui dit la bête, d'une voix terrible ; je vous ai sauvé la vie, en vous recevant dans mon Château, et pour ma peine vous me volez mes roses que j'aime mieux que toutes choses au monde. Il faut mourir pour réparer cette faute ; je ne vous donne qu'un quart d'heure pour demander pardon à Dieu. Le marchand se jeta à genoux, et dit à la bête en joignant les mains : Monseigneur, pardonnez-moi, je ne croyais pas vous offenser, en cueillant une rose pour une de mes filles qui m'en avait demandé. Je ne m'appelle point Monseigneur, répondit le monstre, mais la bête. Je n'aime pas les compliments, moi ; je veux qu'on dise ce que l'on pense ; ainsi ne croyez pas me toucher par vos flatteries. Mais vous m'avez dit que vous aviez des filles, je veux bien vous pardonner à condition qu'une de vos filles vienne volontairement mourir à votre place : ne me raisonnez pas, partez ; et si vos filles refusent de mourir pour vous, jurez que vous reviendrez dans trois mois. Le bon homme n'avait pas dessein de sacrifier une de ses filles à ce vilain monstre ; mais il pensa ; au moins j'aurais le plaisir de les embrasser encore une fois. Il jura donc de revenir, et la

est un élément qui se rapporte à la réalité de l'auteur et non au domaine des fées.

Ibid.,p.196.

bête lui dit qu'il pourrait partir quand il le voudrait, mais, ajouta-t-elle, je ne veux pas que tu t'en ailles les mains vides. Retourne dans la chambre où tu as couché, tu y trouveras un grand coffre vide ; tu peux y mettre tout ce qu'il te plaira, je le ferai porter chez toi. En même temps la bête se retira, et le bon homme dit en lui-même : s'il faut que je meure, j'aurai la consolation de laisser du pain à mes pauvres enfants.

Il retourna dans la chambre où il avait couché, et y ayant trouvé une grande quantité de pièces d'or, il emplit le grand coffre dont la bête lui avait parlé, le ferma, et ayant repris son cheval, qu'il retrouva dans l'écurie, il sortit de ce Palais avec une tristesse égale à la joie qu'il avait, lorsqu'il y était entré. Son cheval prit de lui-même une des routes de la forêt, et en peu d'heures le bon homme arriva dans sa petite maison. Ses enfants se rassemblèrent autour de lui ; mais, au lieu d'être sensible à leurs caresses, le marchand se mit à pleurer, en les regardant. Il tenait à la main la branche de roses qu'il apportait à la *belle* : il la lui donna, et lui dit : la *belle*, prenez ces roses, elles coûteront bien cher à votre malheureux père ; et tout de suite, il raconta à sa famille la funeste aventure qui lui était arrivée. A ce récit, ses deux aînées jetèrent de grands cris, et dirent des injures à la *belle* qui ne pleurait point. Voyez ce que produit l'orgueil de cette petite créature, disaient-elles ; que ne demandait-elle des ajustements comme nous ? mais non, Mademoiselle voulait se distinguer ; elle va causer la mort de notre père, et elle ne pleura pas. Cela serait fort inutile, reprit la *belle* ; pourquoi pleurerais-je la mort de mon père ? Il ne périra point. Puisque le monstre veut bien accepter une de ses filles, je veux me livrer à toute sa furie, et je me trouve fort heureuse, puisqu'en mourant, j'aurai la joie de sauver mon père, de lui prouver ma tendresse. Non, ma sœur, lui dirent ses trois frères, vous ne mourrez pas, nous irons trouver ce monstre, et nous périrons sous ses coups, si nous ne pouvons le tuer. Ne l'espérez pas, mes enfants, leur dit le Marchand, la puissance de cette bête est si grande, qu'il ne me reste aucune espérance de la faire périr. Je suis charmé du bon cœur de la *belle*, mais je ne veux pas l'exposer à la mort : je suis vieux, il ne me reste que peu de temps à vivre, ainsi je ne perdrai que quelques années de ma vie, que je ne regrette qu'à cause de vous, mes chers enfants. Je vous assure, mon père, lui dit la *belle* que vous n'irez pas à ce Palais sans moi ; vous ne pouvez m'empêcher de vous suivre. Quoique je sois jeune, je ne suis pas fort attachée à la vie, et j'aime mieux être dévorée par ce monstre, que de mourir du chagrin que me donnerait votre perte. On eut beau dire, la *belle* voulut absolument partir pour ce beau Palais, et ses sœurs en étaient charmées, parce que les vertus de cette cadette leur avaient inspiré beaucoup de jalousie. Le Marchand était si occupé de la douleur de perdre sa fille, qu'il ne pensait pas au coffre qu'il avait rempli d'or ; mais aussitôt qu'il se fut enfermé dans sa chambre pour se coucher, il fut bien étonné de le trouver à la ruelle de son lit. Il résolut de ne point dire à ses enfants qu'il était devenu si riche, parce que ses filles auraient voulu retourner à la Ville, et qu'il était résolu de mourir dans cette campagne : mais il confia ce secret à la *belle* qui lui apprit qu'il était venu quelques gentilshommes pendant son absence ; qu'il y en avait deux qui aimaient ses sœurs. Elle pria son père de les marier, car elle était si bonne qu'elle les aimait, et leur pardonnait de tout son cœur le mal qu'elles lui avaient fait. Ces deux méchantes filles se frottèrent les yeux avec un oignon pour pleurer lorsque la *belle* partit avec son père : mais ses frères pleuraient tout de bon, aussi bien que le marchand : il n'y avait que la *belle* qui ne pleurait point, parce qu'elle ne voulait pas augmenter leur douleur. Le cheval prit la route du Palais, et sur le soir, ils l'aperçurent illuminé, comme la première fois. Le cheval fut tout seul à l'écurie, et le bon homme entra avec sa fille dans la grande salle, où ils trouvèrent une table, magnifiquement servie, avec deux couverts. Le marchand n'avait pas le cœur de manger, mais la *belle* s'efforçant de paraître tranquille, se mit à table, et le servit ; puis elle disait en elle-même : la bête veut m'engraisser avant de me manger, puisqu'elle me fait si bonne chère. Quand ils eurent soupé, ils entendirent un grand bruit, et le marchand dit adieu à sa pauvre fille en pleurant ; car il pensait que c'était la bête. La *belle* ne put s'empêcher de frémir, en voyant cette horrible figure ; mais elle se rassura de son mieux, et le monstre lui ayant demandé si c'était de bon cœur qu'elle était venue, elle lui dit, en tremblant, que oui. Vous êtes bien bonne, dit la bête, et je vous suis bien obligé. Bon homme, partez demain matin, et ne vous avisez jamais de revenir ici.

Adieu, la *belle*. Adieu la bête, répondit-elle, et tout de suite le monstre se retira. Ah, ma fille ! dit le marchand, en embrassant la *belle*, je suis à demi-mort de frayeur. Croyez-moi, laissez-moi ici : non, mon père, lui dit la *belle* avec fermeté, vous partirez demain matin, et vous m'abandonnerez au secours du Ciel, peut-être aura-t-il pitié de moi. Ils furent se coucher, et croyaient ne pas dormir de toute la nuit ; mais à peine furent-ils dans leurs lits, que leurs yeux se fermèrent. Pendant son sommeil, la belle vit une dame qui lui dit : je suis contente de votre bon cœur, la *belle* ; la bonne action, que vous faites, en donnant votre vie pour sauver celle de votre père, ne demeurera point sans récompense. La *belle* en s'éveillant, raconta ce songe à son père, et quoiqu'il le consolât un peu, cela ne l'empêcha pas de jeter de grands cris, quand il fallut se séparer de sa chère fille.

Lorsqu'il fut parti, la *belle* s'assit dans la grande salle, et se mit à pleurer aussi ; mais comme elle avait beaucoup de courage, elle se recommanda à Dieu, et résolut de ne point se chagriner, pour le peu de temps qu'elle avait à vivre ; car elle croyait fermement que la bête la mangerait le soir. Elle résolut de se promener en attendant, et de visiter ce beau Château. Elle ne pouvait s'empêcher d'en admirer la beauté. Mais elle fut bien surprise de trouver une porte, sur laquelle il y avait écrit : *Appartement de la belle*. Elle ouvrit cette porte avec précipitation, et elle fut éblouie de la magnificence qui y régnait ; mais ce qui frappa le plus sa vue, fut une grande bibliothèque, un clavecin, et plusieurs livres de musique. On ne veut pas que je m'ennuie, dit-elle, tout bas ; elle pensa ensuite : si je n'avais qu'un jour à demeurer ici, on ne m'aurait pas fait une telle provision. Cette pensée ranima son courage. Elle ouvrait la bibliothèque et vit un livre, où il y avait écrit en lettres d'or : *souhaitez, commandez ; vous êtes ici la Reine et la Maîtresse*. Hélas ! dit-elle, en soupirant, je ne souhaite rien que de revoir mon pauvre père, et de savoir ce qu'il fait à présent : elle avait dit cela en elle-même. Quelle fut sa surprise ! en jetant les yeux sur un grand miroir, d'y voir sa maison, où son père arrivait avec un visage extrêmement triste. Ses sœurs venaient au devant de lui, et malgré les grimaces qu'elles faisaient pour paraître affligées, la joie qu'elles avaient de la perte de leur sœur, paraissait sur leur visage. Un moment après tout cela disparut, et la *belle* ne put s'empêcher de penser que la bête était bien complaisante, qu'elle n'avait rien à craindre d'elle. A midi, elle trouva la table mise, et, pendant son dîner, elle entendit un excellent concert, quoiqu'elle ne vît personne. Le soir, comme elle allait se mettre à table, elle entendit le bruit que faisait la bête, et ne put s'empêcher de frémir. La *belle*, lui dit le monstre, voulez-vous bien que je vous voie souper ? Vous êtes le maître, répondit la *belle*, en tremblant. Non, répondit la bête, il n'y a ici de maîtresse que vous. Vous n'avez qu'à me dire de m'en aller, si je vous ennue : je sortirai tout de suite. Dites-moi, n'est-ce pas que vous me trouvez bien laid ? Cela est vrai, dit la *belle*, car je ne sais pas mentir ; mais je crois que vous êtes fort bon. Vous avez raison, dit le monstre ; mais outre que je suis laid, je n'ai point d'esprit : je sais bien que je ne suis qu'une bête. On n'est pas bête, reprit la *belle*, quand on croit n'avoir point d'esprit : un sot n'a jamais su cela. Mangez donc, la *belle*, lui dit le monstre, et tâchez de ne point vous ennuyer dans votre maison ; car tout ceci est à vous, et j'aurais du chagrin, si vous n'étiez pas contente. Vous avez bien de la bonté, dit la *belle*. Je vous avoue que je suis bien contente de votre cœur ; quand j'y pense, vous ne me paraissez plus si laid. Oh ! dame, oui, répondit la bête, j'ai le cœur bon, mais je suis un monstre. Il y a bien des hommes qui sont plus monstres que vous, dit la *belle*, et je vous aime mieux avec votre figure, que ceux qui avec la figure d'hommes, cachent un cœur faux, corrompu, ingrat. Si j'avais de l'esprit, reprit la bête, je vous ferais grand compliment pour vous remercier, mais je suis un stupide : et tout ce que je puis vous dire, c'est que je vous suis bien obligé.

La belle soupa de bon appétit. Elle n'avait presque plus peur du monstre, mais elle manqua mourir de frayeur, lorsqu'il lui dit : la *belle*, voulez-vous être ma femme ? Elle fut quelque temps sans répondre ; elle avait peur d'exciter la colère du monstre en le refusant : elle lui dit pourtant en tremblant : non, la bête. Dans le moment, ce pauvre monstre voulut soupirer, et il fit un sifflement si épouvantable, que tout le palais en retentit : mais *belle* fut bientôt rassurée ; car la bête lui ayant dit tristement : adieu donc, la *belle*, sortit de la chambre, en se retournant de temps en temps pour la regarder encore. La *belle* se voyant seule, sentit une grande compassion pour cette pauvre bête :

hélas ! disait-elle, c'est bien dommage qu'elle soit si laide, elle est si bonne !

La *Belle* passa trois mois dans ce palais avec assez de tranquillité. Tous les soirs, la bête lui rendait visite, l'entretenait pendant le souper avec assez de bon sens, mais jamais avec ce qu'on appelle esprit dans le monde. Chaque jour, la *belle* découvrait de nouvelles bontés dans ce monstre. L'habitude de le voir, l'avait accoutumée à sa laideur ; et loin de craindre le moment de sa visite, elle regardait souvent à sa montre, pour voir s'il était bientôt neuf heures ; car la bête ne manquait jamais de venir à cette heure-là. Il n'y avait qu'une chose qui faisait de la peine à la *belle*, c'est que le monstre, avant de se coucher, lui demandait toujours si elle voulait être sa femme, et paraissait pénétré de douleur, lorsqu'elle lui disait que non. Elle lui dit un jour : vous me chagrinez la bête, je voudrais pouvoir vous épouser ; mais je suis trop sincère pour vous faire croire que cela arrivera jamais. Je serais toujours votre amie, tâchez de vous contenter de cela. Il le faut bien, reprit la bête, je me rends justice. Je sais que je suis bien horrible ; mais je vous aime beaucoup ; cependant je suis trop heureux de ce que vous voulez bien rester ici ; promettez-moi que vous ne me quitterez jamais. La *belle* rougit à ces paroles. Elle avait vu dans son miroir, que son père était malade de chagrin de l'avoir perdue, et elle souhaitait de le revoir : je pourrais bien vous promettre, dit-elle à la bête, de ne vous jamais quitter tout à fait ; mais j'ai tant d'envie de revoir mon père, que je mourrai de douleur, si vous me refusez ce plaisir. J'aime mieux mourir moi-même, dit ce monstre, que de vous donner du chagrin. Je vous enverrai chez votre père, vous y resterez, et votre pauvre bête en mourra de douleur. Non, lui dit la *belle*, en pleurant, je vous aime trop pour vouloir causer votre mort. Je vous promets de revenir dans huit jours. Vous m'avez fait voir que mes sœurs sont mariées, et que mes frères sont partis pour l'armée. Mon père est tout seul, souffrez que je reste chez lui une semaine. Vous y serez demain au matin, dit la bête ; mais souvenez-vous de votre promesse. Vous n'aurez qu'à mettre votre bague sur une table en vous couchant, quand vous voudrez revenir. Adieu, la *belle*. La bête soupira selon sa coutume, en disant ces mots, et la *belle* se coucha toute triste de la voir affligée. Quand elle se réveilla le matin, elle se trouva dans la maison de son père, et ayant sonné une clochette, qui était à côté de son lit, elle vit venir la servante qui fit un grand cri en la voyant. Le bon homme accourut à ce cri, et manqua mourir de joie, en revoyant sa chère fille ; et ils se tinrent embrassés plus d'un quart d'heure. La *belle*, après les premiers transports, pensa qu'elle n'avait point d'habits pour se lever ; mais la servante lui dit qu'elle venait de trouver dans la chambre voisine, un grand coffre, plein de robes toutes d'or, garnies de diamants. La *belle* remercia la bonne bête de ses attentions : elle prit la moins riche des robes, et dit à la servante de serrer les autres, dont elle voulait faire présent à ses sœurs : mais à peine eut-elle prononcé ces paroles, que le coffre disparut. Son père lui dit, que la bête voulait qu'elle gardât tout cela pour elle, et aussitôt, les robes et le coffre revinrent à la même place. La *belle* s'habilla, et pendant ce temps, on fut avertir ses sœurs, qui accoururent avec leurs maris. Elles étaient toutes deux fort malheureuses. L'aînée avait épousé un gentilhomme, beau comme l'amour ; mais il était si amoureux de sa propre figure, qu'il n'était occupé que de cela depuis le matin jusqu'au soir, et méprisait la beauté de sa femme. La seconde avait épousé un homme qui avait beaucoup d'esprit : mais il ne s'en servait que pour faire enrager tout le monde, à commencer par sa femme. Les sœurs de la Belle manquèrent mourir de douleur, quand elles la virent habillée comme une Princesse, et plus belle que le jour. Elle eut beau les caresser, rien ne put étouffer leur jalousie qui augmenta beaucoup, quand elle leur eut conté combien elle était heureuse. Ces deux jalouses descendirent dans le jardin pour y pleurer tout à leur aise, et elles se disaient : pourquoi cette petite créature est-elle plus heureuse que nous ? Ne sommes-nous pas plus aimables qu'elle ? Ma sœur, dit l'aînée, il me vient une pensée ; tâchons de l'arrêter ici plus de huit jours, sa sottise bête se mettra en colère de ce qu'elle lui aura manqué de parole, et peut-être qu'elle la dévorera. Vous avez raison, ma sœur, répondit l'autre. Pour cela, il lui faut faire de grandes caresses, et ayant pris cette résolution, elles remontèrent et firent tant d'amitié à leur sœur, que la *belle* en pleura de joie. Quand les huit jours furent passés, les deux sœurs s'arrachèrent les cheveux, et firent tant les affligées de son départ, qu'elle promit de rester encore huit jours.

Cependant la *belle* se reprochait le chagrin qu'elle allait donner à sa pauvre bête qu'elle aimait de tout son cœur, et elle s'ennuyait de ne plus la voir. La dixième nuit qu'elle passa chez son père, elle rêva qu'elle était dans le jardin du Palais, et qu'elle voyait la bête couchée sur l'herbe, et prête à mourir, qui lui reprochait son ingratitude. La *belle* se réveilla en sursaut, et versa des larmes. Ne suis-je pas bien méchante, disait-elle, de donner du chagrin à une bête qui a pour moi tant de complaisance ? Est-ce sa faute, si elle est laide, et si elle a peu d'esprit ? Elle est bonne, cela vaut mieux que tout le reste. Pourquoi n'ai-je pas voulu l'épouser ? Je serais plus heureuse avec elle, que mes sœurs avec leurs maris. Ce n'est ni la beauté ni l'esprit d'un mari, qui rendent une femme contente : c'est la bonté du caractère, la vertu, la complaisance, et la bête a toutes ces bonnes qualités. Je n'ai point d'amour pour elle ; mais j'ai de l'estime, de l'amitié, et de la reconnaissance. Allons, il ne faut pas la rendre malheureuse ; je me reprocherais toute ma vie mon ingratitude. A ces mots, la *belle* se lève, met la bague sur la table, et revient se coucher. A peine fut-elle dans son lit, qu'elle s'endormit, et quand elle se réveilla le matin, elle vit avec joie qu'elle était dans le Palais de la bête. Elle s'habilla magnifiquement pour lui plaire, et s'ennuya à mourir toute la journée, en attendant neuf heures du soir ; mais l'horloge eut beau sonner, la bête ne parut point. La *belle* alors, craignit d'avoir causé sa mort. Elle courut tout le Palais en jetant de grands cris ; elle était au désespoir. Après avoir cherché partout, elle se souvint de son rêve, et courut dans le jardin vers le canal, où elle l'avait vu en dormant. Elle trouva la pauvre bête étendue sans connaissance, et elle crut qu'elle était morte. Elle se jeta sur son corps, sans avoir horreur de sa figure, et sentant que son cœur battait encore, elle prit de l'eau dans le canal, et lui jeta sur la tête. La bête ouvrit les yeux, et dit à la *belle* : vous avez oublié votre promesse ; le chagrin de vous avoir perdue m'a fait résoudre à me laisser mourir de faim ; mais je meurs content puisque j'ai le plaisir de vous revoir encore une fois. Non, ma chère bête, vous ne mourrez point, lui dit la *belle*, vous vivrez pour devenir mon époux ; dès ce moment je vous donne ma main, et je jure que je ne serai qu'à vous. Hélas, je croyais n'avoir que de l'amitié pour vous, mais la douleur que je sens me fait voir que je ne pourrais vivre sans vous voir. À peine la *belle* eut-elle prononcé ces paroles, qu'elle vit le château brillant de lumière ; les feux d'artifice, la musique, tout lui annonçait une fête ; mais toutes ces beautés n'arrêtèrent point sa vue ; elle se retourna vers sa chère bête dont le danger la faisait frémir. Quelle fut sa surprise ! la bête avait disparu, et elle ne vit plus à ses pieds qu'un Prince plus beau que l'amour, qui la remerciait d'avoir fini son enchantement. Quoique ce Prince méritât toute son attention, elle ne put s'empêcher de lui demander où était la bête. Vous la voyez à vos pieds, lui dit le Prince. Une méchante fée m'avait condamné à rester sous cette figure jusqu'à ce qu'une belle fille consentît à m'épouser, et elle m'avait défendu de faire paraître mon esprit. Ainsi, il n'y avait que vous dans le monde assez bonne, pour vous laisser toucher à la bonté de mon caractère ; et en vous offrant ma couronne, je ne puis m'acquitter des obligations que je vous ai. La *belle* agréablement surprise, donna la main à ce beau Prince pour le relever. Ils allèrent ensemble au château ; et la *belle* manqua mourir de joie, en trouvant dans la grande salle son père, et toute sa famille, que la belle Dame, qui lui était apparue en songe, avait transportés au château. La *belle*, lui dit cette Dame qui était une grande fée, venez recevoir la récompense de votre bon choix : vous avez préféré la vertu à la beauté et à l'esprit, vous méritez de trouver toutes ces qualités réunies en une même personne. Vous allez devenir une grande Reine : j'espère que le trône ne détruira pas vos vertus. Pour vous, Mesdemoiselles, dit la fée aux deux sœurs de la *belle*, je connais votre cœur, et toute la malice qu'il enferme. Devenez deux statues ; mais conservez toute votre raison sous la pierre qui vous enveloppera. Vous demeurerez à la porte du palais de votre sœur, et je ne vous impose point d'autre peine que d'être témoins de son bonheur. Vous ne pourrez revenir dans votre premier état qu'au moment où vous reconnaîtrez vos fautes ; mais j'ai bien peur que vous ne restiez toujours statues. On se corrige de l'orgueil, de la colère, de la gourmandise et de la paresse : mais c'est une espèce de miracle que la conversion d'un cœur méchant et envieux. Dans le moment la fée donna un coup de baguette, qui transporta tous ceux qui étaient dans cette salle, dans le Royaume du Prince. Ses sujets le virent avec joie, et il épousa la *belle* qui vécut avec lui fort longtemps, et dans un

bonheur parfait, parce qu'il était fondé sur la vertu.

Lady CHARLOTTE.

Et les sœurs ont-elles toujours resté statues ?

Madem. BONNE.

Oui, ma chère, parce qu'elles ont toujours eu le cœur méchant.

Lady SPIRITUELLE.

Je passerais une semaine à vous entendre sans m'ennuyer. J'aime cette *belle* à la folie : mais il me semble, si j'avais été à sa place, que je n'aurais pas voulu épouser la bête ; elle était trop horrible.

Lady SENSÉE.

Mais Madame, elle était si bonne, que vous n'auriez pas voulu la laisser mourir de chagrin, surtout après qu'elle vous aurait fait tant de bien.

Lady SPIRITUELLE.

J'aurais dit comme la belle dans le commencement ; je serai votre bonne amie ; mais je ne veux pas être votre femme.

Lady MARY.

Pour moi, elle m'aurait fait bien peur : j'aurais toujours pensé qu'elle allait me manger.

Miss MOLLY.

Je crois que je me serais accoutumée à la voir tout comme la *belle*. Quand Papa prit un petit garçon tout noir pour être son laquais, j'en avais peur, je me cachais quand il entrait, il me paraissait plus laid qu'une bête. Et bien, petit à petit je m'y suis accoutumée, il me porte quand je monte dans le carrosse, et je ne pense plus à son visage.

Madem. BONNE.

Miss Molly a raison, on s'accoutume à la laideur, mais jamais à la méchanceté. Il ne faut guère s'embarrasser d'être laide ; mais il faut faire en sorte d'être bonne, qu'on puisse oublier notre visage, pour l'amour de notre cœur. Remarquez aussi mes enfants, qu'on est toujours récompensé quand on fait son devoir. Si la belle avait refusé de mourir à la place de son père, si elle avait été ingrate envers la pauvre bête ; elle n'aurait pas ensuite été une grande Reine. Voyez aussi combien l'on devient méchant quand on est jaloux. C'est le plus vilain de tous les défauts.

Il n'est encore que trois heures, mes enfants, promenez-vous jusqu'à quatre heures. Vous pouvez courir et sauter toute à votre aise, pourvu que vous restiez à l'ombre.

Lady MARY qui revient peu après.

Ma Bonne, voyez les jolis papillons que nous avons attrapés ; je veux mettre le mien dans une boîte, et je le nourrirai avec des fleurs ; peut-être aura-t-il des petits, et j'aurais une jolie famille de papillons.

Madem. BONNE.

Vous seriez bien étonnée, ma chère, de ne trouver au lieu de papillons, qu'une famille de chenilles.

Lady MARY.

Mais, ma Bonne, je ne mettrai pas une chenille dans ma boîte, j'y mettrai un papillon : comment y trouverais-je autre chose qu'un papillon ?

Madem. BONNE.

Assurément, on ne peut trouver dans une boîte, et dans toute autre chose, que ce qui y est ; mais apprenez, ma chère, que ce papillon, qui vous paraît si joli, était en venant au monde, un petit ver, ensuite une vilaine chenille qui après a été changée en ce papillon.

Lady SPIRITUELLE.

C'est comme pour les métamorphoses. Mais dites-nous, ma Bonne, comment cela se peut-il faire ? Car j'ai toujours regardé les métamorphoses comme des contes propres à amuser les enfants.

Madem. BONNE.

Vous vous êtes trompée ma chère, les métamorphoses sont l'histoire des Grecs, cachée et développée sous des fables ; et quand vous serez plus grandes je vous ferai voir le rapport qu'elles ont avec l'histoire.

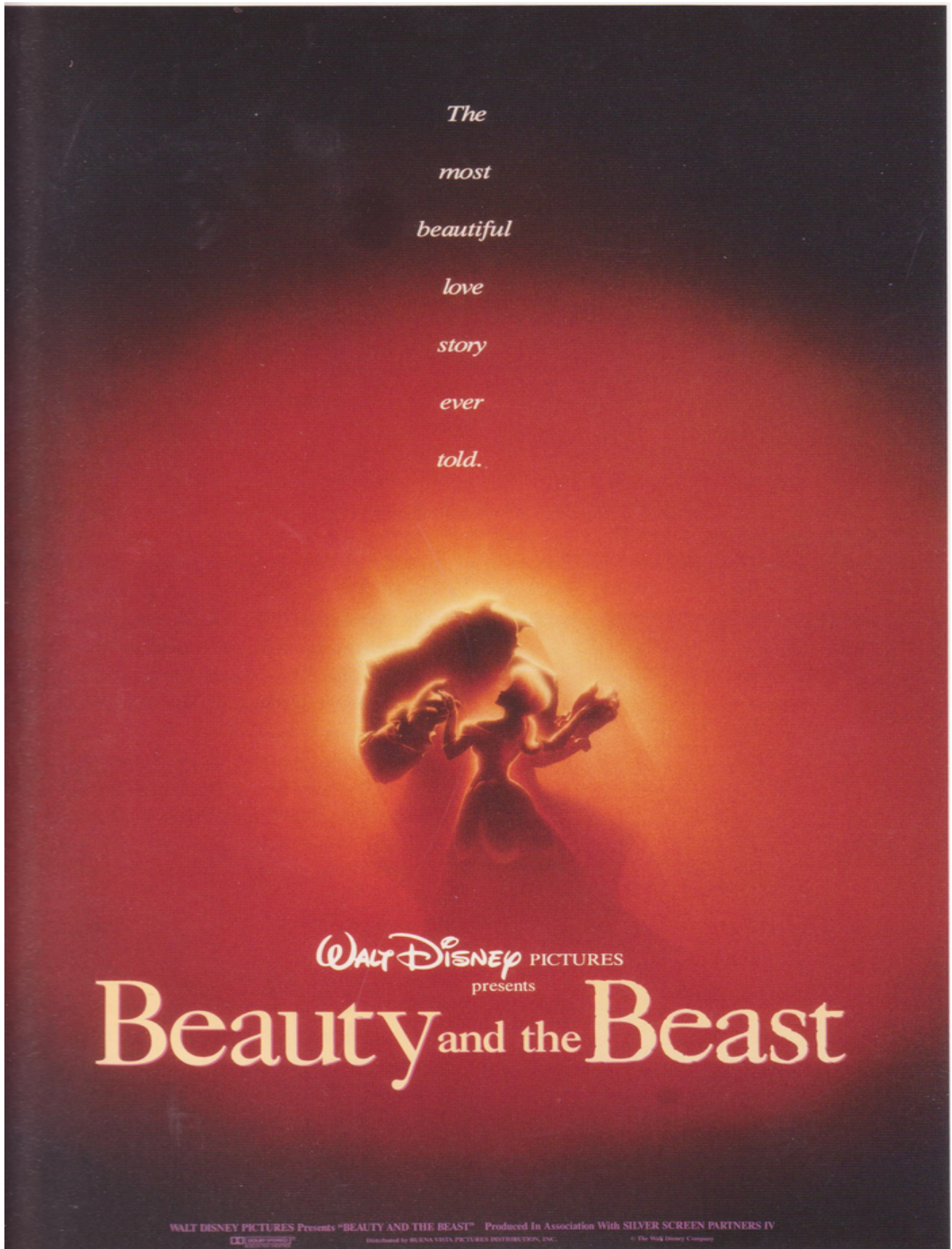
Lady SPIRITUELLE.

Vous me dites toujours, quand vous serez plus grande, je vous dirai ce que vous demandez ; mais ma Bonne, pensez donc que j'ai bientôt treize ans, je ne suis plus une enfant ; pourquoi ne pas me dire aujourd'hui ce que vous voulez me dire dans un autre temps ?

Madem. BONNE.

Parce qu'il y a plusieurs choses que vous devez savoir auparavant [...]

ANNEXE II: La Belle et la Bête affiche adulte⁴⁵³



*The
most
beautiful
love
story
ever
told.*

WALT DISNEY PICTURES
presents
Beauty and the Beast

WALT DISNEY PICTURES Presents "BEAUTY AND THE BEAST" Produced In Association With SILVER SCREEN PARTNERS IV
Distributed by BUENA VISTA PICTURES DISTRIBUTION, INC. © The Walt Disney Company

453 Charles Solomon, *Tale as Old as Time: the art and making of Beauty and the Beast*, New York, Disney editions, 2010, 176 p., p.143.

La Belle et la Bête affiche familiale⁴⁵⁴



454 *Ibid.*, p.144.

ANNEXE III: Chansons du film.

Belle⁴⁵⁵

(Belle)

Ville sage
Sur un petit nuage,
Où les jours se tiennent immobiles
Où les gens dès le matin bavardent
De tout et de rien!

(Villageois)

Bonjour!
Bonjour!
Bonjour! Bonjour! Bonjour!

(Belle)

Le boulanger porte son plateau bien garni
Du bon vieux pain de son fournil.
Depuis qu'on est arrivés,
Les gens me sont étrangers
Dans les rues qui pleurent d'ennui.

(Le boulanger)

Bonjour Belle!

(Belle)

Bonjour Monsieur!

(Le Boulanger)

Où est-ce que tu vas?

(Belle)

Chez mon ami le libraire.
Je viens de terminer une merveilleuse histoire
À propos d'un ogre, du roi, des haricots et...

(Le Boulanger)

Très intéressant...
Marie!! Les baguettes et que ça saute!

(Villageoises)

La tête ailleurs et ce p'tit air audacieux
D'un chat sauvage sous une ombrelle.

455 *La Belle et la Bête*, Walt Disney Pictures, 3^e éd., 2010, « version intégrale » et « version originale 1991 », 88'04 et 81'31, séquence 2, 3'12-8'12.

(Passante)

Elle ne parle pas not' langage.

(Le coiffeur)

Elle est toujours dans les nuages.

(Villageois)

C'est bien vrai qu'elle est étrange mademoiselle Belle.

(Le fermier)

Bonjour!

(Passante)

Bonjour!

(Un fermier)

Salut la famille!

(Cliente)

Bonjour!

(Le charcutier)

Bonjour!

(Cliente)

Embrasse ta femme!

(Mère de famille)

Il m'faut six œufs!

(Un autre fermier)

Tu veux nous ruiner.

(Belle)

Je veux vivre autre chose que cette vie.

(Le libraire)

Ah, Belle!

(Belle)

Bonjour!

Je rapporte le livre que je vous ai emprunté.

(Le libraire)

Comment ça, déjà?

(Belle)

Oh, je l'ai dévoré en une nuit.

Vous avez quelque chose d'autre?

(Le libraire)

Ah ah ah
Depuis hier, non hélas!

(Belle)
Ça ne fait rien, je prendrais....
Celui-là!

(Le libraire)
Celui-là?
Mais tu l'as déjà lu deux fois!

(Belle)
C'est mon préféré!
J'aime les romans de cape et d'épées
Pleins de magie et de princes ensorcelés!

(Le libraire)
Eh bien si tu l'aimes tellement,
Je t'en fais cadeau.

(Belle)
Mais Monsieur...

(Le libraire)
J'insiste.

(Belle)
Merci! Merci infiniment!

(Villageois)
La tête ailleurs avec des rêves pleins les yeux
On ne sait pas quoi penser d'elle.

(Villageoises)
Elle a toujours l'air absent

(Villageois)
Ou plongé dans ses romans
Quel mystère pour nous que cette mademoiselle Belle!

(Belle)
C'est le plus beau des romans
Et tout ce passage m'enchante,
Tu vois!
Elle rencontre le Prince Charmant
Mais elle ne l'apprend pas avant
Le chapitre trois...

(Cliente)
Il faut bien dire qu'on nom lui va comme un gant

Car sa beauté est sans pareille!

(Perruquier)

Mais sous son visage d'ange,
Elle est quand même très étrange.
C'est vrai qu'elle ne ressemble à personne!

(Villageois)

Non, elle ne ressemble à personne!
Cette fille ne ressemble à personne!
C'est Belle!

(Le Fou)

Ouah! Tu ne rates jamais ta cible Gaston!
T'es l'plus grand chasseur du monde!

(Gaston)

Le meilleur!

(Le Fou)

Aucune bête n'a la moindre chance de gagner contre toi!
Ah ah! Et aucune fille non plus d'ailleurs!

(Gaston)

Aucune, Le Fou!
Et j'ai jeté mon dévolu sur cette délicieuse enfant!

(Le Fou)

La fille de l'inventeur?

(Gaston)

Exactement!
C'est l'heureuse élue que je vais épouser.

(Le Fou)

Mais...

(Gaston)

La plus belle fille de la ville.

(Le Fou)

Sans doute mais...

(Gaston)

La seule qui soit assez belle
Et qui a la chance d'être choisie par moi!

(Le Fou)

Oui, bien sûr, mais comment est-ce que tu...

(Gaston)
À l'instant même où je l'ai vue,
Ingénue,
Je suis tombé amoureux d'elle!
Elle est la seule, ici-bas
Que je trouve digne de moi
Et je compte bien épouser cette demoiselle!

(Bimbettes⁴⁵⁶)
Il est divin, il est à frémir.
Monsieur Gaston, quel beau garçon!
Mon cœur s'emballe, je vais défaillir!
Y a qu'lui pour nous donner le grand frisson!

(Villageois)
Bonjour!

(Gaston)
Pardon.

(Villageois)
Ça va?
Mais oui!
Gardez vot'poisson!
Je veux des saucisses!
Une part de brie
Dix mètres!

(Gaston)
Pardon!

(Villageois)
Et bien servie!

(Gaston)
Vous permettez!

(Villageois)
Le pain est sec!
Les soles sont vertes!
Mettez vos lunettes!
J'y vais!

(Belle)
Je veux vivre autre chose que cette vie!

(Gaston)
Je f'rais pour Belle un excellent mari!

456Nom donné aux Bimbos amoureuses de Gaston par l'équipe du film.

(Villageois)

La tête ailleurs, perdue dans son univers,

C'est une étrange demoiselle.

Elle est fantasque et bizarre

Un fossé nous sépare.

C'est vrai qu'elle ne ressemble à personne

Non, elle ne ressemble à personne

Cette fille ne ressemble à personne!

C'est Belle!

Bonjour!

Bonjour!

Bonjour! Bonjour! Bonjour!

Bonjour!

*Belle reprise*⁴⁵⁷

(Belle)

Il est parti?

Vous vous rendez compte?

Oser me demander d'être sa femme?

Moi, devenir l'épouse de ce rustre, de ce primaire?

Madame Gaston,

Non mais quelle idée!

Madame Gaston,

À aucun prix!

Çà, non, jamais,

Je suis désolée!

Je veux vivre autre chose que cette vie!

Je veux m'envoler dans le bleu de l'espace,

Je veux tout ce que je n'ai pas!

Un ami qui me comprenne

Et des livres par centaines,

Sans m'occuper des gens qui jacassent...

457 *La Belle et la Bête*, Walt Disney Pictures, 3^e éd., 2010, « version intégrale » et « version originale 1991 », 88'04 et 81'31, séquence 5, 19'10-20'08.

Gaston⁴⁵⁸

(Le Fou)

J'aime pas quand t'as l'air malheureux, Gaston
Et complètement raplapla!
Tout l'monde voudrait être dans ta peau, Gaston
Même quand c'est pas la grande joie.
De tout le village, c'est toi le chouchou,
C'est toi l'préféré de la bande.
Toutes les femmes devant toi sont à genoux
Et c'est pas difficile à comprendre!

Le plus beau, c'est Gaston
L'plus costaud, c'est Gaston
Et personne n'a un cou de taureau comme Gaston
Un caïd qu'a du chien et des manières
Et du chic et de la prestance
Demandez à Tommy, Dick ou Norbert,
Ils vous diront tout de suite sincèrement c'qu'ils en pensent!

(Le Fou et les villageois)

Le plus chouette, c'est Gaston
La vedette, c'est Gaston

(Le Fou)

Et personne n'a comme lui une fossette au menton

(Gaston)

J'ai un corps d'Apollon, du plomb dans la tête!

(Le Fou et les villageois)

Ah quel champion ce Gaston!
Hip hip hourra hourra hip hip...

(Le Fou)

Gaston sept sur sept
Tout le reste vaut tripette

(Les villageois)

Le plus fort, c'est Gaston
Le plus sport, c'est Gaston
Quand il est sur un ring,
Personne mord comme Gaston.

(Bimbettes)

458 *La Belle et la Bête*, Walt Disney Pictures, 3^e éd., 2010, « version intégrale » et « version originale 1991 », 88'04 et 81'31, séquence 8, 26'08-28'40.

C'qu'il est grand, c'qu'il est beau et bien bâti!

(Gaston)

Ça c'est pas du biceps en papier!

(Le Fou)

Il est pas rabougri ni riquiqui!

(Gaston)

C'est vrai!

Et mon torse velu fait ma célébrité!

(Les Villageois)

Le plus classe, c'est Gaston

L'plus coriace, c'est Gaston

(Le Fou)

Au concours de crachat,

Personne crache comme Gaston!

(Gaston)

Je suis vraiment très doué en expectoration!

(Les Villageois)

C'est bon, mon Gaston!

(Gaston)

Quand j'étais petit, j'gobais quatre douzaines d'œufs,

Pour être fort, pour me sentir à l'aise!

Maint'nant que j'suis grand, j'en avale quarante-neuf

C'est pour ça qu'j'suis le roi des balèzes!

(Les Villageois)

Personne vise comme Gaston,

Personne frise comme Gaston.

(Le Fou)

Et personne n'a les bottes ni les ch'mises de Gaston

(Gaston)

J'collectionne les trophées,

J'en ai plein la maison

(Les Villageois)

C'est toi l'champion, Gaston!

*Gaston reprise*⁴⁵⁹

(Gaston)

Pour le première fois, j'ai une idée!

(Le Fou)

Y a pas pire pour un homme.

(Gaston)

Je sais!

Mais le père de Belle est un vieux farceur

Qu'a souvent des idées très toc-toc!

Dans ma p'tite tête ça tourne comme une toupie

Depuis qu'j'ai vu ce vieux sacripant!

Je me suis bien promis que j'épouserai Belle

Et pour ça, j'ai monté tout un plan!

(Gaston et Le Fou)

Imagine...

Oui!

On pourrait...

Non tu crois?

Et je l'ai!

Ça y est, j'ai compris!

En chœur!

Personne joue comme Gaston

(Gaston)

N'est filou comme Gaston

(Le Fou)

Personne ne persécute les vieux fous comme Gaston

(Les Villageois)

Et bientôt nous fêterons ses épousailles

C'est toi l'champion, Gaston!

459 *La Belle et la Bête*, Walt Disney Pictures, 3^e éd., 2010, « version intégrale » et « version originale 1991 », 88'04 et 81'31, séquence 8, 29'30-30'36.

C'est la fête.⁴⁶⁰

(Lumière)

Ma chère mademoiselle, c'est avec une profonde fierté
Et un immense plaisir, que nous vous invitons ce soir.
Détendez-vous, ne pensez plus à rien, prenez place,
Et laissez la haute gastronomie française vous présenter
Votre dîner!

C'est...la...fête, c'est la fête!
Service garanti impec.
Mettez vot' petite bavette,
Chérie et nous on veille au reste!
Plat du jour et hors-d'œuvre
Ici, on sert à toute heure.
Cuisine au beurre,
C'est la meilleure!
Et croyez-moi, j'suis connaisseur!
Tout le monde chante, tout le monde danse,
Oui, Mam'zelle, ça c'est la France!
Un bon dîner, ça vaut mieux
Qu'un coup d'trompette!
Prenez donc le menu
Et quand vous l'aurez lu,
On fera la fête,
Ce sera chouette, ma minette!

Mironton, pommes sautées,
Paris Brest ou crêpes flambées!
On vous prépare avec art
Une fête à vous couper l'sifflet!
Vous êtes seule et pas fière
Mais, Mam'zelle, laissez-vous faire!
Y a pas d'cafard, y a pas d'déprime
Quand les assiettes sont des copines!
J'ai la cote pour jongler
Avec mes potes chandeliers

(Pichets de bière)

Tout ça dans la tradition des grandes maisons!

(Lumière et les pichets de bière)

Allez, levons nos verres
Et sautons la barrière!
Pour les fillettes, tristounettes,

460 *La Belle et la Bête*, Walt Disney Pictures, 3^e éd., 2010, « version intégrale » et « version originale 1991 », 88'04 et 81'31, séquence 10, 37'18-40'48.

Moi j'connais qu'une seule recette,
C'est la fête, c'est la fête!
C'est la fête!

(Lumière)

La vie est un supplice,
Pour un domestique sans office
Qui ne peut faire le bonheur
D'âme qui vive!
Ah le bon vieux temps
Des jours de labeur
Que la vie a classé aux archives!
Dix ans de vraie galère
Ratatinés par la poussière
Sans jamais pouvoir montrer
Notre savoir-faire
À déambuler autour du château.
Patapouf pomme d'api
Youpla Boum *thank you my Lady*

(Mrs Samovar)

Un dîner aux chandelles
Mais tout est prêt pour la d'moiselle!
Bombe glacée, champagne au frais
Nappe empesée dans ma corbeille!
Au dessert, j'ferai du thé
C'est ma grande spécialité
Pendant qu'les tasses jouent du torchon,
J'ferais mes pimpons, mes p'tits bouillons!
J'sifflerai comme une folle,
J'ai une tâche, ça, ça me désole
L'important ce serait d'donner bonne impression,
En route et sauve qui peut
Ça sera un sucre ou deux?
Ma mignonnette.

(Vases)

C'est la fête!

(Mrs Samovar)

C'est la fête!

(Vases)

C'est la fête!

(Plumeaux)

C'est la fête, c'est la fête!
Vos désirs et vos requêtes,

(Vaisselle)

Après dix ans d'faux-semblants,
Viennent égayer notre retraite!
Cœur comblé, cœur à l'aise,
On voudrait que ça vous plaise
Dans la lumière des chandelles
Vous s'rez gâtée ma tourterelle!

(Lumière et toute la vaisselle)
Sans façon, sans grimace,
Jusqu'à ce que vous criiez grâce
Après dîner, on poussera l'escarpolette!
Demain vous irez mieux,
Mais ce soir tout est bleu!
On fait la fête,
Oui, la fête
Oui, la fête
On fait la...fête!

*Je ne savais pas*⁴⁶¹

(Belle)

Y a quelque chose dans son regard,
D'un peu fragile et de léger
comme un espoir.
Toi mon ami,
Aux yeux de soie
Tu as souris,
Mais hier encore, je n'savais pas.

(La Bête)

Elle me regarde,
Je le sens bien!
Comme un oiseau,
Sur moi, elle a posé sa main.
Je n'ose y croire,
Pourtant j'y crois,
Jamais encore, elle n'avait eu ce regard-là!

(Belle)

C'est le plus fou des romans
Et toute cette histoire m'enchante,
C'est vrai!
Il n'a rien d'un Prince Charmant,
Mais aux pages du temps,
Mon cœur s'éveille en secret!

(Lumière)

Qui l'aurait cru?

(Mrs samovar)

C'est incongru!

(Big Ben)

Qui l'aurait su?

(Mrs Samovar)

Oh oui, mais qui?

(Lumière)

Qui pouvait croire
que ces deux-là se seraient plu?

(Mrs Samovar)

461 *La Belle et la Bête*, Walt Disney Pictures, 3^e éd., 2010, « version intégrale » et « version originale 1991 », 88'04 et 81'31, séquence 14, 52'28-54'23.

C'est insensé!

(Lumière, Mrs Samovar et Big Ben)

Attendons voir ce que ça donnera

Y a quelque chose qu'hier encore n'existait pas!

(Big Ben)

Y a quelque chose qu'hier encore n'existait pas!

(Zip)

Quoi?

(Mrs Samovar)

Y a quelque chose qu'hier encore n'existait pas!

(Zip)

Qu'est-ce que tu dis, maman?

(Mrs Samovar)

Chut! Ce sont des histoires de grandes personnes.

*Humain à nouveau*⁴⁶²

(Lumière)

Ah, redevenir humain!

(Mrs Samovar)

Redevenir humain!

(Lumière)

Oui! Imagine tout ce que cela impliquerait pour nous.

Je cuisine à nouveau,

J'ai bonne mine à nouveau.

Pas une dame,

Ne résiste à mes charmes.

Être humain à nouveau,

Rien qu'humain à nouveau,

Preste et brillant,

Et l'œil en alarme.

Romantique à nouveau,

Sport et chic à nouveau,

(Mrs Samovar)

Et voilà qu'les maris crient: « Aux armes! »

(Lumière)

Ah, ah! Je bondis du buffet,

Et d'un coup, j'suis parfait!

(Lumière et Mrs Samovar)

J'aimerais tant être humain à nouveau!

(Le poudrier, les brosses et le peigne)

Être humain à nouveau,

Rien qu'humain à nouveau

Les babioles, les bibelots ont un corps.

Tous humains à nouveau,

Vrais humains à nouveau,

(L'Armoire)

Mes chéris, on rénove le décor!

J'mets d'la poudre et du rouge,

Je n'suis plus une grosse courge.

Je me glisse dans cette porte sans effort!

Et je brille de mille feux,

J'ai une robe, j'ai des cheveux.

C'est mon vœu

462 *La Belle et la Bête*, Walt Disney Pictures, 3^e éd., 2010, « version intégrale », 88'04, séquence 15, 55'16-59'40.

D'être humaine à nouveau.

(Mrs Samovar et Big Ben)

Être humain à nouveau,
Rien qu'humain à nouveau,
Quand le monde tournera dans l'bon sens.

(Big Ben)

J'détendrai mes ressorts

(Lumière)

Vraiment? Ça, c'est très fort!

(Big Ben)

Pas d'ma faute,
Je suis en t...t...transe.
Dans une case à la mer,
Allongé près d'un verre,
C'est enfin la retraite
Qui commence!
Loin des fous tout en cire,
Je m'arrête, je m' retire,
Et j' respire,

(Tous les objets)

Être humain à nouveau!
Et frotte et balaie très fort.
Que vienne de l'air de partout!
Je le sens, je le sais,
Qu'un tel sort peut cesser
Tout à coup, là!
Nettoie le fer comme de l'or,
Essuie la cendre et la boue.
Si tout va comme prévu,
Notre temps est venu,
Tout à coup, là!

(Plumeaux)

Ouvre les portes et qu'arrive la lumière!

(Mrs Samovar)

Par ici, ceci, et cela derrière!

(Tous les objets)

Essuie le gris,
Les pleurs et l'ennui,
Puis jette-les très loin!
Tous humains à nouveau,
Vrais humains à nouveau,
Si cette fille nous délivre d'ici!

Les joues roses à nouveau,
On s'expose à nouveau,
À goûter de la joie d'être en vie!
Dans la danse à nouveau,
En vacances à nouveau,
On se lance à refaire des folies!
Un p'tit jeu, trois p'tits tours,
Devant eux c'est l'amour,
Quant à nous, tous humains à nouveau!

Et l'on danse à nouveau,
On s'élance à nouveau,
On balance dans le rire et l'émoi!
Vrais humains à nouveau,
Très humains à nouveau,
Sur une valse et son vieil un-deux-trois!
Loin du sol à nouveau,
On s'envole à nouveau,
On s'enroule et l'on coule dans la joie!
Bien humain comme en vrai,
Me r'voilà comme j'étais,
En ce jour si intense,
De notre renaissance!
Nous serons tous humains...

(Les objets et l'Armoire)
À nouveau!

*Histoire éternelle*⁴⁶³

(Mrs Samovar)
Histoire éternelle,
Qu'on ne croit jamais!
De deux inconnus,
Qu'un geste imprévu,
Rapproche en secret!

Et soudain se pose,
Sur leurs cœurs en fête,
Un papillon rose,
Un rien, pas grand chose,
Une fleur offerte!

Rien ne se ressemble,
Rien n'est plus pareil.
Mais comment savoir,
La peur envolée,
Que l'on s'est trompé?

Chanson éternelle,
Au refrain fané.
C'est vrai c'est étrange,
De voir comme on change,
Sans même y penser.

Tout comme les étoiles,
S'éteignent en cachette,
L'histoire éternelle,
Touche de son aile,
La Belle et la Bête.

L'histoire éternelle,
Touche de son aile,
La Belle et la Bête.

463 *La Belle et la Bête*, Walt Disney Pictures, 3^e éd., 2010, « version intégrale », 88'04, séquence 16, 60'39-63'13 et « version originale 1991 », 81'31, séquence 15, 55'19-57'53.

Tuons la bête⁴⁶⁴

(Gaston)

Cette petite dinde est aussi folle que son père!
La Bête va emporter vos enfants!
Elle viendra les dévorer la nuit!
Il doit finir au milieu des trophées
Accrochés sur mon mur!
Il faut tuer cette bête!

(Villageois)

Tuons la bête!
Il faut tuer cette bête
Qui viendra chez nous la nuit,
Dévorer l'enfant qu'il guette
De son féroce appétit!
Il va détruire le village,
Si nous ne l'empêchons pas!

(Gaston)

À vos armes et partons au combat!
Aux armes, tous avec moi!
Dans la pluie, dans le vent,
Dans la fièvre et le vacarme,
Se prépare une terrible chevauchée.
Aux frontières du mystère,
Au château de l'impossible,
Vit le Diable dans son horrible tanière.
Un butor sanguinaire aux crocs d'acier,
Monstre fou qui se joue de la mort,
Ombre rouge, bête infâme,
Tu y perdras ton âme
Dans la rage du carnage.
Tuons la bête!

(Gaston)

Nous débarrasserons le village de la bête,
Qui est avec moi?

(Les villageois)

Moi, moi, moi!
Enfourchez vos montures

(Gaston)

Et que la fureur guide nos pas!

464 *La Belle et la Bête*, Walt Disney Pictures, 3^e éd., 2010, « version intégrale », 88'04, séquence 18-19, 68'36-71'55 et « version originale 1991 », 81'31, séquence 17-18, 63'17-66'36.

(Les Villageois)

Gaston saura nous montrer le chemin.
Dans la pluie, dans le vent,
Au château de l'impossible,
Vit le Diable et sa légende de centaure.
C'est un monstre aussi haut qu'une montagne,
Sans répit, traquons-le dans la nuit!
Taïaut, taïaut,
À vos pieux, à vos flèches,
Prions Dieu car le temps presse.

(Gaston)

On va assiéger le château du vampire
Et ramener sa tête!

(Les villageois)

L'inconnu nous effraie,
L'imprévu nous terrorise,
Et cette chose mystérieuse nous inquiète.
Compagnons, à vos armes,
Sauvez vos enfants, vos femmes,
Et brandissez vos oriflammes!
Tuons la bête!

(Gaston)

Libre à vous de prendre tout ce qu'il vous plaira,
Mais n'oubliez pas, la Bête est à moi!

(Les objets)

Sous le vent des bannières,
Nous marchons à la bataille,
Malgré le danger qui flotte sur nos têtes!

(Gaston et les villageois)

Un javelot pour blason,
Et aux lèvres une chanson,
Oui, nous sommes sûrs que nous vaincrons!
Tuons la bête!

Tuons la bête!
Tuons la bête!

Tuons la bête!
Tuons la bête!

Tuons la bête!
Tuons la bête!
Tuons la bête!

*La Belle et la Bête*⁴⁶⁵

(Charles Aznavour/Julie Zenatti)

Contes de toujours,
Des siècles passés,
Deux cœurs étrangers
Que tout a changé
Découvrent l'amour.

(Liane Foly/Patrick Fiori)

Et le temps s'arrête,
Figé de bonheur,
Pétrifiant de peur
Deux âmes en fleurs

(Liane Foly et Charles Aznavour/Patrick Fiori et Charles Aznavour)

La Belle et la Bête

Tout est différent
Et pourtant pareil
Quand le cœur s'éveille
Aux couleurs vermeilles
D'un soleil naissant

Tout est différent

(Liane Foly/Patrick Fiori)

Et pourtant pareil

(Liane Foly et Charles Aznavour/Patrick Fiori et Julie Zenatti)

Quand le cœur s'éveille

(Liane Foly et Charles Aznavour/Julie Zenatti)

Aux couleurs vermeilles

(Liane Foly et Charles Aznavour/Patrick Fiori et Julie Zenatti)

D'un soleil naissant

(Charles Aznavour/Julie Zenatti)

Contes de l'enfance
Vieux comme un refrain

465 Il s'agit de la même ballade qu'*Histoire éternelle* mais en version pop. Contrairement à la version américaine, la version française comporte un titre et des paroles différentes par rapport à la chanson interprétée par Mrs Samovar. La première version était chantée par Liane Foly et Charles Aznavour, lors de la ressortie du DVD en 2002, la chanson fut réenregistrée avec Julie Zenatti et Patrick Fiori. *La Belle et la Bête*, Walt Disney Pictures, 3^e éd., 2010, « version intégrale », 88'04, séquence 22, 82'36-86'28 et « version originale 1991 », 81'31, séquence 21, 77'17-81'08.

(Liane Foly et Charles Aznavour/Patrick Fiori et Julie Zenatti)

Répétant sans fin
J'ai mis dans mon vin
L'eau de l'évidence

(Liane Foly/Patrick Fiori)

Les rêves s'apprêtent

(Julie Zenatti)

Les rêves s'apprêtent

(Liane Foly/Patrick Fiori)

À commencer là

(Liane Foly et Charles Aznavour/Julie Zenatti)

Où pour toi et moi

(Liane Foly et Charles Aznavour/Patrick Fiori et Julie Zenatti)

Il était une fois
La Belle et le Bête

(Liane Foly/Julie Zenatti)

Pour toi et pour moi

(Charles Aznavour/Patrick Fiori)

Il était une fois

(Liane Foly et Charles Aznavour/Patrick Fiori et Julie Zenatti)

La Belle et la Bête

La Belle et la Bête

ANNEXE IV: La Belle et la Bête Vitrail 1⁴⁶⁶



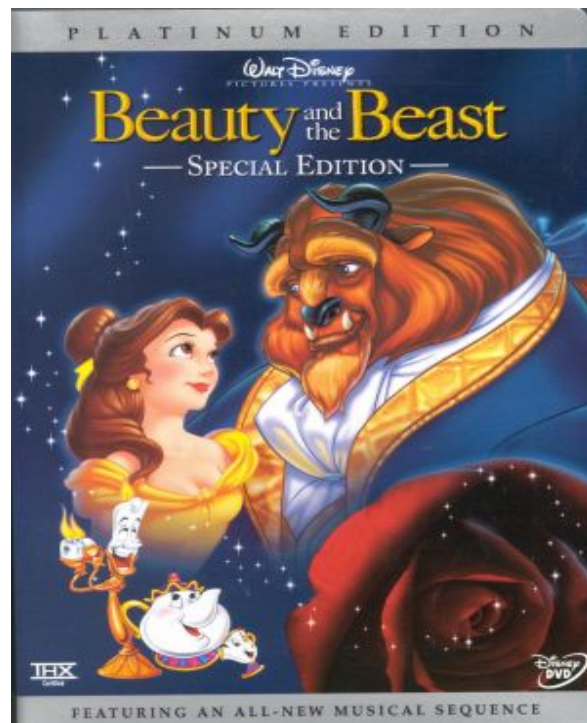
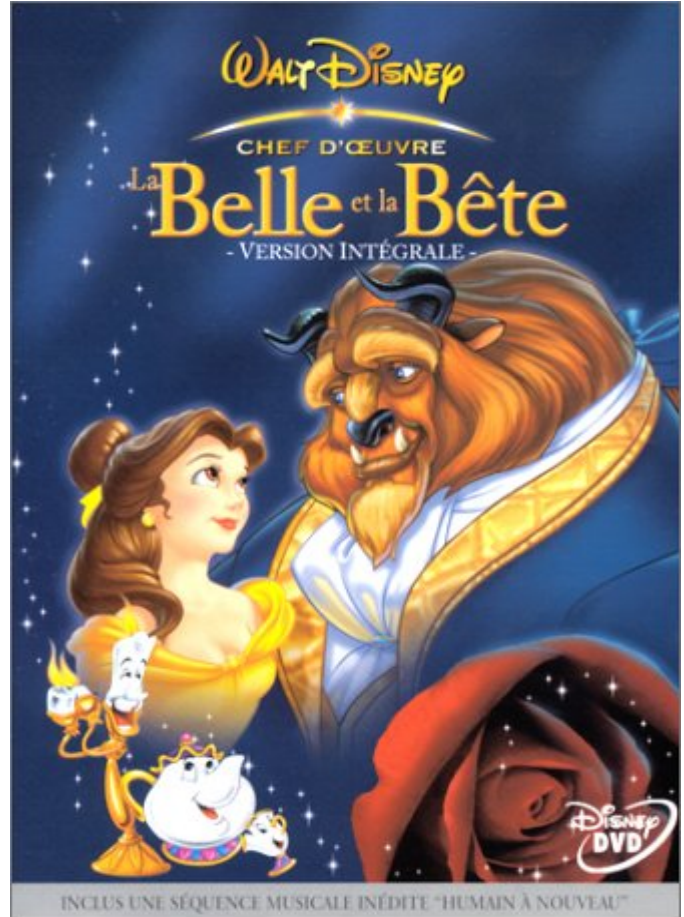
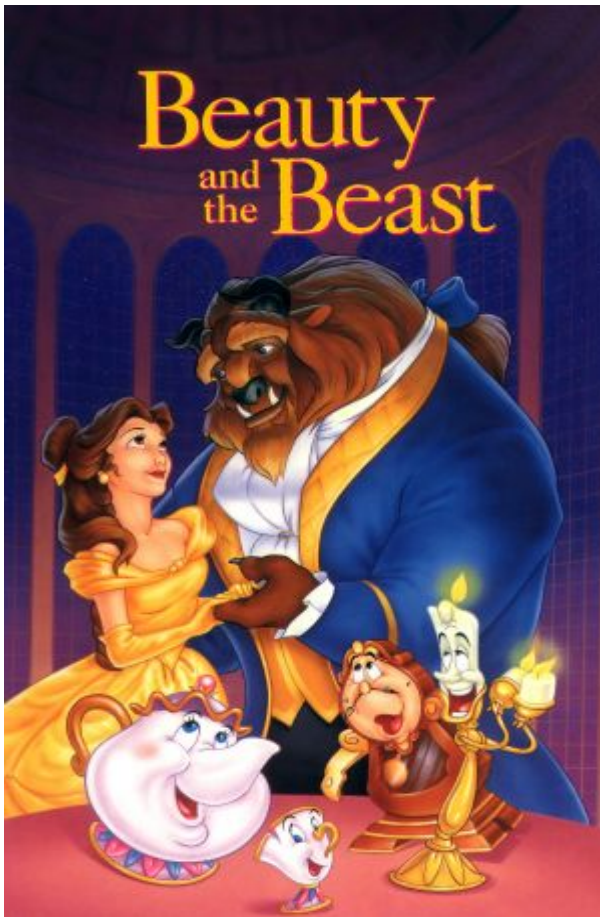
466 *La Belle et la Bête*, Walt Disney Pictures, 3^e éd., 2010, 88'04, séquence 1, 1'29.

*La Belle et la Bête Vitrail 2*⁴⁶⁷

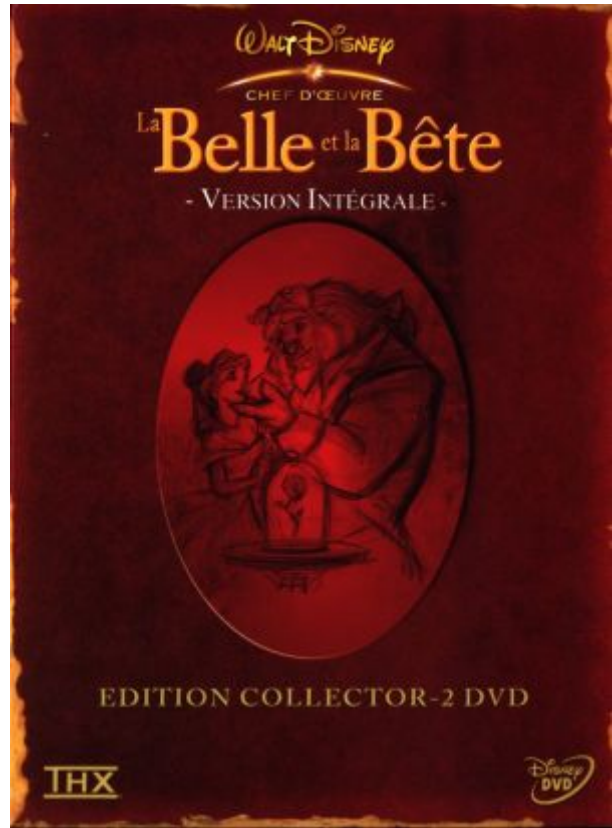
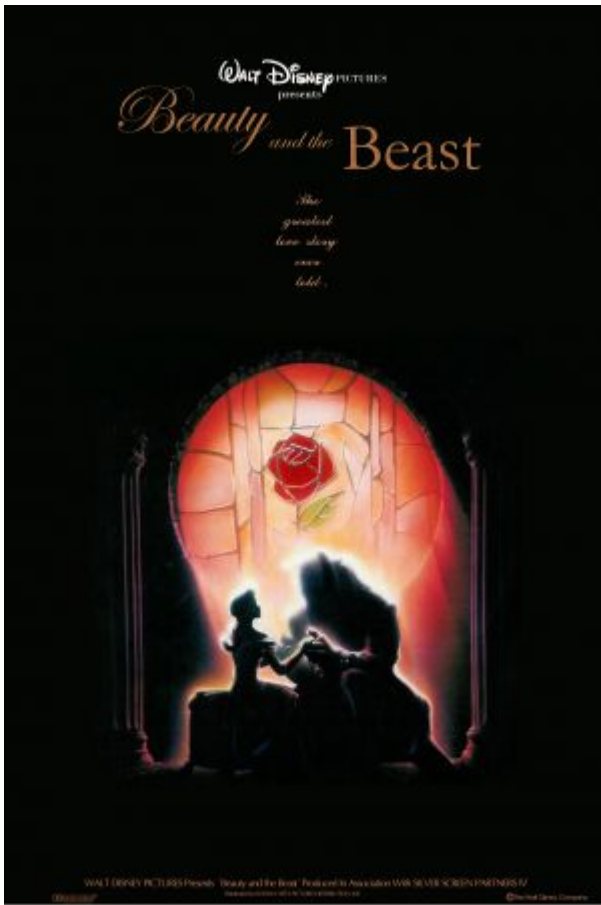


467 *La Belle et la Bête*, Walt Disney Pictures, 3^e éd., 2010, 88'04, séquence 21, 82'20.

ANNEXE V: La Belle et la Bête jaquettes⁴⁶⁸



468 La première jaquette *Beauty and the Beast* est celle utilisée pour l'édition VHS 1992. Les deux autres jaquettes sont celles utilisées pour le DVD simple version 2002. Les deux images suivantes reprennent la jaquette noire du coffret DVD collector 2002 et l'intérieur du coffret sous forme de fourreau rouge. Les deux jaquettes suivantes reprennent les images utilisées pour le Blu-Ray et le DVD sortis en 2010.





ANNEXE VI: La Belle et la Bête crédits⁴⁶⁹

Directed by
GARY TROUSDALE
KIRK WISE
Produced by
DON HAHN
Executive Producer
HOWARD ASHMAN
Animation Screenplay by
LINDA WOOLVERTON
Songs By
HOWARD ASHMAN
ALAN MENKEN
Original Score by
ALAN MENKEN
Associate Producer
SARAH McARTHUR
Art Director
BRIAN McENTEE
Edited by
JOHN CARNOCHAN

Artistic Supervisors

Story
ROGER ALLERS
Layout
ED GHERTNER
Background
LISA KEENE
Cleanup
VERA LANPHER
Visual Effects
RANDY FULLMER
Computer
Graphics Images
JIM HILLIN

Story

BRENDA CHAPMAN
CHRISTOPHER SANDERS
BURNY MATTINSON
KEVIN HARKEY
BRIAN PIMENTAL
BRUCE WOODSIDE
JOE RANFT
TOM ELLERY
KELLY ASBURY
ROBERT LENCE

Character Animation

Belle
Voice
PAIGE O'HARA
Supervising Animator
AMES BAXTER
MICHAEL CEDENO
Animators
RANDY CARTWRIGHT
LORNA COOK
KEN DUNCAN
DOUG KROHN
MIKE NGUYEN
Florida
Supervising Animator
MARK HENN

Beast
Voice
ROBBY BENSON
Supervising Animator
GLEN KEANE
Animators
ANTHONY DeROSA
AARON BLAISE
GEEFWEE BOEDOE
BROOSE JOHNSON
TOM SITO
BRAD KUHA

Gaston

Voice
RICHARD WHITE
Supervising Animator
ANDREAS DEJA
Animators
JOE HAIDAR
RON HUSBAND
DAVID BURGESS
ALEXANDER
S. KUPERSCHMIDT
STIM ALLEN

Lumière

Voice
JERRY ORBACH
Supervising Animator
NIK RANIERI
Animator
DAVID P. STEPHAN
REJEAN BOURDAGES
BARRY TEMPLE

Cogsworth

Voice
DAVID OGDEN STIERS
Supervising Animator
WILL FINN
Animators
MICHAEL SHOW
TONY BANCROFT

Mrs. Potts and Chip

Voice/Mrs. Potts
ANGELA LANSBURY
Voice/Chip
BRADLEY
MICHAEL PIERCE
Supervising Animator
DAVE PRUIKSMA
Animators
PHIL YOUNG
DAN BOULOS

Maurice

Voice
REX EVERHART
Supervising Animator
RUBEN A. AQUINO
Animators
MARK KAUSLER
ELLEN WOODBURY
CYNTHIA OVERMAN

Le Fou
Voice
JESSE CORTI
Supervising Animator
CHRIS WAHL
Animators
RICK FARMILLOE
LENNIE GRAVES

Philippe

Voice
HAL SMITH
Supervising Animator
RUSS EDMONDS

Wolves

Animator
LARRY WHITE

Wardrobe

Voice
JO ANNE WORLEY
Animator
TONY ANSELMO

Animating Assistants

TOM BANCROFT
ARLAND BARRON
BOB BRYAN
BRIAN FERGUSON
MICHAEL GERARD
MARK KENNEDY
MICHAEL SURREY

Rough Inbetweeners

KENT CULOTTA
HENRY SATO, JR.
ERIC WALLS
DAVID ZABOSKI

Clean-Up Animation

Belle
Supervising Character Lead
RENEE HOLT
Key Assistants
DOROTHEA BAKER
MERRY KANAWYER CLINGEN
MARGIE DANIELS
DANIEL A. GRACEY
LURELINE KOHLER
CHRISTINE LAWRENCE
KAAREN LUNDEEN
TERESA MARTIN
BRETT NEWTON
JENNIFER GWYNNE OLIVER
GINNY PARMELE
Assistant Animators
KENT CULOTTA
JULIET STROUD DUNCAN
TERESA EIDENBOCK
DENISE MEARA HAHN
KAREN HARDENBERGH
LETICIA LICHTWARDT
STEVE LUBIN

Cast & Credits

LAURA NICHOLS
NATASHA SELFRIDGE
Breakdown
WENDIE FISCHER
TAMARA LUSHER
ANTHONY WAYNE MICHAELS
BRYAN M. SOMMER

Inbetweeners
ELLIOT M. BOUR
KEN KINOSHITA

Beast
Supervising Character Lead
BILL BERG
Key Assistant
TRACY M. LEE
Assistant Animators
SCOTT ANDERSON
JOHAN KLINGLER
RICK KOHLSCHMIDT
SUSAN LANTZ
TERRY NAUGHTON
PRISCILLANO A. ROMANILLOS
MARSHALL TOOMEY

Breakdown
KRIS HELLER
JAMES Y. JACKSON
WENDY WERNER
Inbetweeners
VINCENT DE FRANCE
TRAVIS BLAISE
PAUL McDONALD
CHARLES R. VOLLMER

Gaston
Supervising
Character Lead
MARTY KORTH
Key Assistants
KATHLEEN M. BAILEY
SAM EWING
RANDY SANCHEZ
BRUCE STROCK
Assistant Animators
JAMES DAVIS
DANA REEMES
MARIA ROSETTI
Breakdown
ROBERTO. CORLEY
JAMES FUJII
Inbetweeners
LILLIAN CHAPMAN
ANTHONY CIPRIANO
LAUREY FOULKES
DYLAN KOHLER
MARY-JEAN REPCHUK

Lumiere
Character Lead
DEBRA ARMSTRONG
Key Assistants
MATT NOVAK
GILDA PALINGINIS
Assistant Animators
ARLAND BARRON
TREY FINNEY

RICHARD GREEN
BRIAN MCKIM
Breakdown
HEE RHAN BAE
EDWARD GUTIERREZ
Inbetweeners
MAURILIO MORALES

Cogsworth
Supervising Character Lead
NANCY KNIEP
Key Assistant
MARIANNE TUCKER
Assistant Animator
KAREN ROSENFELD
Breakdown
BEVERLY ADAMS
BILL THINNES
Inbetweeners
MARSHA PARK

Mrs. Potts
Character Lead
STEPHAN ZUPKAS
Key Assistant
DAN TANAKA
Assistant Animators
MIKE MCKINNEY
SUSAN SUGITA

Maurice
Supervising Character Lead
RICHARD HOPPE
Assistant Animators
MARCIA DOUGHERTY
PEGGY TONKONOGY
Breakdown
NORMA RIVERA
ELIZABETH WATASIN

LeFou
Character Lead
EMILY JULIANO
Key Assistant
GAIL FRANK
Assistant Animators
SUE ADNOPOZ
MICHAEL HAZY

Philippe
Supervising Character Lead
BRIAN CLIFT
Breakdown
ALLISON HOLLEN
Inbetweeners
JACQUELINE M. SANCHEZ

Wolves
Character Lead
ALEX TOPETE
Key Assistant
TERRY WOZNIAK
Assistant Animator
ERIC PIGORS
Inbetweeners
GRANT HIESTAND

*Objects, Townspeople
and Others*

Supervising Character Lead
VERA LANPHER
Character Lead
DAVE SUDING
Key Assistants
PHILIP S. BOYD
KEN COPE
LOU DELLAROSA
RAY HARRIS
BETTE HOLMQUIST
WILLIAM RECINOS
MAUREEN TRUEBLOOD
Assistant Animators
CARL BELL
JESUS CORTES
Breakdown
NOREEN BEASLEY
INNA CHON
KELLIE DERON LEWIS
CHERYL POLAKOW
MARTIN SCHWARTZ
RON WESTLUND
DAVE WOODMAN

Inbetweeners
KEN HETTIG
TOM LaBAFF
JANE MISEK
KEVIN SMITH
MICHAEL SWOFFORD
DANIEL A. WAWRZASZEK
Corrections
DIANA FALK
MIRIAM McDONNELL
JOHN RAMIREZ

Special effects

Supervising
Effects Animators
DAVE BOSSERT
TED KIERSCEY
DORSE LANPHER
MARK MYER

Effects Animators
ED COFFEY
CHRISTINE HARDING
CHRIS JENKINS
EUSEBIO TORRES
KELVIN YASUDA

Key Effects Assistants
ALLEN BLYTH
DAN CHAIKA
MABEL GESNER
JOHN TUCKER

Assistant Effects Animators
MARK BARROWS
JEFF DUTTON
JAMES MANSFIELD
CYNTHIA NEILL-KNIZEK
STEVE STARR
ALLEN STOVALL

Effects Breakdown/
Inbetweeners

KENNARD BETTS
KRISTINE BROWN
PETER DeMUND
SANDRA GROENEVELD
PAUL LEWIS
DAN LUND
MASA OSHIRO
LISA ANN REINERT
TONY WEST

Key Layout/Workbook

DAN ST. PIERRE
LARRY LEKER
FRED CRAIG
LORENZO MARTINEZ
TOM SHANNON
TANYA WILSON
THOM ENRIQUEZ
RASOUL AZADANI
BILL PERKINS

Layout Assistants

MAC GEORGE
JEFF DICKSON
DAVID GARDNER
MITCHELL BERNAL
DANIEL HU
ALLEN TAM
DAVY LIU
MARK WALLACE

Blue Sketch

MADLYN O'NEILL

Background

DOUG BALL
JIM COLEMAN
DONALD TOWNS
CRISTY MALTESE
PHIL PHILLIPSON
DEAN GORDON
ROBERT E. STANTON
TOM WOODINGTON
TIA KRATTER
DIANA WAKEMAN
JOHN EMERSON
GREGORY ALEXANDER
DROLETTE

Assistant Backgrounds

DEBBIE DUBOIS
NATALIE FRANSCIONI-KARP
SERGE MICHAELS
WILLIAM DELY
BILL KAUFMANN
KEVIN TURCOTTE

Visual Development

KELLY ASBURY
MICHAEL CEDENO
JOE GRANT
JEAN GILLMORE
KEVIN LIMA
DAVE MOLINA

SUE C. NICHOLS
CHRISTOPHER SANDERS
TERRY SHAKESPEARE

Production Consultants -

Visual Development
HANS BACHER
MEL SHAW

Pre-Production

Script Development
JIM COX
DENNIS EDWARDS
TIM HAUSER
ROB MINKOFF
REBECCA REES
DARRELL ROONEY

Associate Editor

GREGORY PERLER
Assistant Editors
DEIRDRE HEPBURN
PAMELA G. KIMBER
JIM MELTON

Florida Editorial Staff

CHUCK WILLIAMS
BETH ANN COLLINS

Casting by

ALBERT TAVARES

Cast

Beast
ROBBY BENSON
LeFou
JESSE CORTI
Maurice
REX EVERHART
Mrs. Potts
ANGELA LANSBURY
Belle
PAIGE O'HARA
Lumiere
JERRY ORBACH
Chip
BRADLEY
MICHAEL PIERCE
Cogsworth
DAVID OGDEN STIERS
Gaston
RICHARD WHITE
Wardrobe
JO ANNE WORLEY
Bimbette
MARY KAY BERGMAN
Stove
BRIAN CUMMINS
Bookseller
ALVIN EPSTEIN
Monsieur D'Arque
TONY JAY
Baker
ALEC MURPHY
Featherduster
KIMMY ROBERTSON

Philippe

HAL SMITH
Bimbette
KATH SOUCIE
Narrator
DAVID OGDEN STIERS
Footstool/Special Vocal Effects
RANK WELKER

Production Manager

BAKER BLOODWORTH
Scene Planning Supervisor
ANN TUCKER
Animation Check Supervisor
JANET BRUCE
Color Models Supervisor
KAREN COMELLA
Ink and Paint Manager
GRETCHEN
MASCHMEYER ALBRECHT
Final Check/Paint Supervisor
HORTENSIA M. CASAGRAN
Digitizing Camera Supervisor
ROBYN ROBERTS
Scene Planning
DAVE THOMSON
ANNAMARIE COSTA
Scene Planning Assistant
DONNA WEIR
Animation Checking
KAREN HEPBURN
KAREN S. PAAT
GARY SHAFER
MAVIS SHAFER
ARBARA WILES

Color Model Assistants

PENNY COULTER
ANN SORENSEN

Artistic Supervisors

Florida Unit

Layout
ROBERT WALKER
Background
RICHARD JOHN SLUITER
Cleanup
RUBEN PROCOPIO
Visual Effects
BARRY COOK

Production Manager Florida Unit

TIM O'DONNELL
Pre-Production Manager
RON ROCHA
Production Administrator
DOROTHY MCKIM

Assistant Production Managers

Editorial
DEBORAH TOBIAS
Layout
PATRICIA HICKS
Animation
LESLIE HOUGH

Effects/Computer Graphics
 BRETT HAYDEN
 Background/Color
 Model/Checking
 BRUCE GRANT WILLIAMS
 Compositing & Retakes
 SUZI VISSOTZKY
 Florida Unit
 PAUL STEELE
 Ink & Paint Assistant Manager
 CHRIS HECOX

Computer Animation
 LINDA BEL
 GREG GRIFFITH
 JAMES R. TOOLEY
 Computer Animation
 Software Engineers
 MARY JANE "M.J." TURNER
 SCOTT F. JOHNSTON
 EDWARD KUMMER
 Digital Painting
 THOMAS CARDONE
 Sr. Production Coordinator
 ROZANNE CAZIAN
 CGI Manager
 DAN PHILIPS
 Engineering Managers
 DAVE INGLISH
 DAVID F. WOLF
 Engineering Development
 DAVID COONS
 SCOT GREENIDGE
 JAMES D. HOUSTON
 MARK R. KIMBALL
 MARTY PRAGER
 Engineering Support
 RAUL E. ANAYA
 MICHAEL BOLDS
 RANDY FUKUDA
 BRUCE HATAKEYAMA
 PRADEEP HIREMATH
 KIRAN B. JOSHI
 BRAD LOWMAN
 MICHAEL K. PURVIS
 CARLOS QUINONEZ
 GRACE SHIRADO
 MICHAEL SULLIVAN
 MARK M. TOKUNAGA
 PAUL YANOVER
 PIXAR
 THOMAS HAHN
 PETER NYE
 MICHAEL A. SHANTZIS
 Assistant to the Producer
 PATRICIA CONKLIN
 Production Coordinators
 CHARLIE DESROCHERS
 KEVIN WADE

Production Assistants
 KIRK BODYFELT
 HOLLY E. BRATTON
 KEVIN L. BRIGGS
 GREG CHALEKIAN
 MATTHEW GARBERA

SEAN HAWKINS
 ERIC LEE
 TOD MARSDEN
 KARENNA MAZUR
 JANET McLAURIN
 LAURA PERROTTA
 LAURIE SACKS
 DALE A. SMITH
 CHRISTOPHER TAPIA
 KEVIN TRAXLER
 ANTHONY FAUST ROCCO
 Production Secretary
 STEPHEN BOVE
 Florida Production Secretary
 BARBARA J. POIRIER
 Production Accountants
 KYLE PATTERSON
 CAROLE CONSTANTINEAU
 DARRELL L. BROWN
 ROBIN J. FLYNN
 Character Sculptures
 RUBEN PROCOPIO
 KENNY THOMPSON
 Title Design by
 SAXON/ROSS FILM DESIGN
 Stained Glass Designed by
 MAC GEORGE
 Digitizing Mark-Up
 GINA WOOTTEN
 Line Repair
 ANGELIKA KATZ
 TINA BALDWIN
 Digitizing Camera Operators
 JO ANN BREUER
 KAREN CHINA
 BOB COHEN
 LYNNETTE CULLEN
 GARY FISHBAUGH
 CINDY GARCIA
 KENT GORDON
 Assistant Paint Supervisors
 BARBARA LYNN HAMANE
 RHONDA L. HICKS
 Color Model Mark-Up
 LESLIE ELLERY
 RHONDA L. HICKS
 BETH ANN McCOY
 Paint Mark-Up
 IRMA VELEZ
 MICKI ZURCHER
 Painting
 CARMEN SANDERSON
 PHYLLIS BIRD
 RUSSELL BLANDINO
 SHERRIE CUZORT
 PHYLLIS FIELDS
 PAULINO GARCIA DeMINGO
 ANNE HAZARD
 DAVID KARP
 HARLENE COOPER-MEARS
 DEBORAH JANE
 MOONEYHAM
 KAREN NUGENT
 LEYLA C. de PELAEZ
 BRUCE PHILLIPSON
 HEIDI SHELLHORN

FUMIKO ROCHE SOMMER
 BRITT VANDERNAGEL
 SUSAN WILEMAN
 Final Check
 TERI McDONALD
 SASKIA RAEVOURI
 Compositing
 JAMES "JR" RUSSELL
 DAVID J. ROWE
 SHANNON FALLIS-KANE
 Camera Manager
 JOE JULIANO
 Film Recording Supervisor
 ARIEL SHAW
 Film Recorder Operator
 CHRISTOPHER GEE
 CHUCK WARREN
 CHRISTINE BECK
 Animation Camera Supervisor
 JOHN CUNNINGHAM
 Animation Camera
 JOHN AADAL
 MARY LESCHER
 GARY W. SMITH
 Additional Voices
 JACK ANGEL
 BRUCE ADLER
 SCOTT BARNES
 VANNA BONTA
 MAUREEN BRENNAN
 LIZ CALLAWAY
 PHILIP CLARKE
 MARGERY DALEY
 JENNIFER DARLING
 ALBERT de RUITER
 GEORGE DVORSKY
 BILL FARMER
 BRUCE FIFER
 JOHNSON FLUCKER
 LARRY HANSEN
 RANDY HANSEN
 MARY ANN HART
 ALIX KOREY
 PHYLLIS KUBEY
 HEARNDON LACKEY
 SHERRY LYNN
 MICKIE MCGOWAN
 LARRY MOSS
 PANCHALI NULL
 WILBUR PAULEY
 JENNIFER PERITO
 CAROLINE PEYTON
 PATRICK PINNEY
 CYNTHIA RICHARDS-HEWES
 PHIL PROCTOR
 STEPHANI RYAN
 GORDON STANLEY
 STEPHEN STURK
 New York Casting Associate
 MATT MESSINGER
 Songs Produced by
 HOWARD ASHMAN
 and ALAN MENKEN
 Songs Arranged by
 ALAN MENKEN
 and DANNY TROOB

Songs and Score Orchestrations
DANNY TROOB
Additional Score Orchestrations
MICHAEL STAROBIN
Vocal Arrangements
and Music Conducted by
DAVID FRIEDMAN
Supervising Music Editor
KATHLEEN BENNETT
Music Editing
SEGUE MUSIC
Songs Recorded and Mixed by
MICHAEL FARROW at BMG
RECORDING, NEW YORK
Score Recorded and Mixed by
JOHN RICHARDS
at EVERGREEN
and SONY STUDIOS
Orchestra Contractors/
New York
EMILE CHARLAP
Los Angeles
KEN WATSON

End Title Duet
"Beauty And The Beast"
Performed by
CELINE DION
and PEABO BRYSON
Produced by
WALTER AFANASIEFF
Arranged by
WALTER AFANASIEFF
and ROBBIE BUCHANAN

Sound Effects by
MARK MANGINI
and DAVE STONE, M.P.S.E.
WEDDINGTON PRODUCTIONS
Special Sound Effects
JOHN P.
Sound Editors
JULIA EVERSHERE
MICHAEL BENAVENTE
JESSICA GALLAVAN
J.H. ARRUFAT
RON BARTLETT
Assistant Sound Editors
SONYA "SONNY" PETTIJOHN
OSCAR MITT

Additional
Sound Effects by
DREW NEWMAN
Foley by
TAJ SOUNDWORKS
BUENA VISTA
SOUND EAST
Foley Artists
JOHN ROESCH
CATHERINE ROWE
VANESSA THEME AMENT
Rerecorded at
BUENA VISTA
SOUND STUDIOS
Rerecording Mixers
TERRY PORTER, C.A.S.
MEL METCALFE
DAVID J. HUDSON
Dubbing Recordist
DENIS BLACKERBY
PDL
JUDY NORD
ADR Mixers
DOC KANE
VINCE CARO
Optical Supervisor
MARK DORNFELD
Optical Consultant
PETER MONTGOMERY
Optical Camera
ALLEN GONZALES, S.O.C.
Black and White
Processing
JOE PARRA
JOHN WHITE
Effects Graphics
BERNIE GAGLIANO
Color Timer
DALE GRAHN
Live-Action Reference
SHERRI STONER
DAN McCOY
PETER HASTINGS
Dance Sequence Models
MARY ANDERSON
DUANE MAY
Live-Action Video Crew
AL VASQUEZ
DAVID WEISS
Projection
DON HENRY

Rendering on
SILICON GRAPHICS
COMPUTER SYSTEMS
Modeling Software by
ALIAS RESEARCH, INC.
Digital Film Recorders by
CELCO
Titles and Optical by
BUENA VISTA
VISUAL EFFECTS
Special Thanks to the
LOS ANGELES ZOO,
and to
VANCE GERRY

Prints by
TECHNICOLOR ®
Produced and Distributed on
EASTMAN FILM

MPAA #31484

DOLBY STEREO ®
in Selected Theatres

© MCMXCI
THE WALT DISNEY COMPANY
All Rights Reserved

This motion picture was created
by Walt Disney Pictures and
Television for the purposes of
copyright law in the United
Kingdom

Soundtrack Available on
Cassette and Compact Disc
from WALT DISNEY RECORDS

*TO OUR FRIEND, HOWARD,
WHO GAVE A MERMAID HER VOICE
AND A BEAST HIS SOUL,
WE WILL BE FOREVER GRATEFUL.*
HOWARD ASHMAN
1950-1991

Distributed by
BUENA VISTA PICTURES
DISTRIBUTION, INC.

This film is rated "G"