

Diplôme national de master

Domaine - sciences humaines et sociales

Mention - histoire civilisation patrimoine

Parcours - cultures de l'écrit et de l'image

La Belle et la Bête :

Origines, réécritures et postérité d'un conte de 1740 à 1946

Paula Miglio

Sous la direction de Philippe Martin
Professeur d'Histoire Moderne – Université Lumière Lyon 2

Remerciements

Je tenais à remercier mon directeur de Mémoire, Philippe Martin, qui pendant deux ans m'a orienté dans ce travail de recherche.

Je remercie également la Bibliothèque Municipale de Lyon et la Bibliothèque Diderot de Lyon qui m'ont toutes deux accueillies pour la consultation de leurs fonds.

Enfin, je remercie ma mère pour sa patiente relecture.

Résumé : Le conte *La Belle et la Bête* est à l'origine un conte de fées rédigé en 1740 par une auteure aujourd'hui oubliée, Mme de Villeneuve. Cette première version, riche en digressions et références à la littérature du siècle passé, est simplifiée et modernisée en 1756 par une célèbre préceptrice, Mme Leprince de Beaumont. Cette nouvelle version, que l'on trouve dans *Le Magasin des enfants*, assurera la postérité du conte durant tout le XIX^e siècle, siècle de l'édition jeunesse, avant d'être actualisé au cinéma par le poète Jean Cocteau en 1946. L'étude des différentes versions de *La Belle et la Bête*, de Mme de Villeneuve jusqu'à Jean Cocteau, nous permettra de comprendre l'évolution d'un conte devenu mythique.

Descripteurs :

La Belle et la Bête, Conte, Origines, Postérité, Evolution, Réécritures, Adaptations, Féerie, Mme de Villeneuve, Mme Leprince de Beaumont, Nivelles de la Chaussée, Marmontel, Mme de Genlis

Abstract : The fairy tale *Beauty and the Beast* was originally written in 1740 by a forgotten writer, Mme de Villeneuve. This first version, full of digression and allusion to the past century literature, is both simplified and modernised in 1756 by a famous preceptress, Mme Leprince de Beaumont. This new version, that we can find in *Le Magasin des enfants*, will allow the posterity of the tale during all the XIXth century, century of books for children, before being updated at the cinema by the poet Jean Cocteau in 1946. This study of different versions of *Beauty and the Beast*, from Mme de Villeneuve to Jean Cocteau, will show us the evolution of a tale into a myth.

Keywords :

Beauty and the Beast, Fairy tale, Origin, Posterity, Evolution, Adaptation, Mme de Villeneuve, Mme Leprince de Beaumont, Nivelles de la Chaussée, Marmontel, Mme de Genlis

Droits d'auteurs

Droits d'auteur réservés.

Toute reproduction sans accord exprès de l'auteur à des fins autres que strictement personnelles est prohibée.

OU



Cette création est mise à disposition selon le Contrat :
« **Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-Pas de Modification 4.0 France** »
disponible en ligne <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.fr> ou par
courrier postal à Creative Commons, 171 Second Street, Suite 300, San Francisco,
California 94105, USA.

Sommaire

INTRODUCTION.....	9
LA BELLE ET LA BETE : UNE ŒUVRE DU XVIII^E SIECLE	13
La version de Mme de Villeneuve : un conte pour adultes (1740)	13
<i>Vie et œuvre d'une romancière anonyme des cercles mondains</i>	<i>13</i>
<i>La Jeune Américaine et les contes marins.....</i>	<i>23</i>
<i>La Belle et la Bête, conte féerique dans un cadre baroque</i>	<i>31</i>
La version de Mme Leprince de Beaumont : un conte pédagogique pour les enfants (1756)	58
<i>Mme Leprince de Beaumont, une préceptrice dévouée à l'éducation des jeunes filles.....</i>	<i>59</i>
<i>Le Magasin des enfants, une révolution pédagogique</i>	<i>66</i>
<i>La Belle et la Bête, une version édulcorée pour les enfants</i>	<i>72</i>
Le conte mis en scène : trois adaptations du conte au théâtre	81
<i>Amour pour amour de Nivelles de la Chaussée : une comédie larmoyante (1742).....</i>	<i>81</i>
<i>Zémire et Azor de Marmontel et Grétry : un Opéra-Comique spectaculaire (1771).....</i>	<i>89</i>
<i>La Belle et la Bête de Mme de Genlis, le théâtre pédagogique (1779)</i>	<i>101</i>
LA BELLE ET LA BETE DANS LA MODERNITE : CONSECRATION D'UN CLASSIQUE POUR LA JEUNESSE (XIXE-1946).....	107
Le succès de la version de Mme Leprince de Beaumont	108
<i>Le Magasin des enfants, une référence européenne.....</i>	<i>108</i>
<i>La Belle et la Bête hors de la tutelle du Magasin</i>	<i>115</i>
Imagerie de La Belle et la Bête	122
<i>L'image, élément indispensable du livre jeunesse</i>	<i>122</i>
<i>Illustrations de La Belle et la Bête : représentations de la monstruosité et de la beauté.....</i>	<i>133</i>
De l'image au cinéma : La Belle et la Bête par Jean Cocteau, le succès d'une génération (1946)	142
<i>D'une œuvre éminemment personnelle au mythe universel</i>	<i>143</i>
<i>Langage et image poétiques et féeriques au cinéma</i>	<i>150</i>
CONCLUSION	159
SOURCES.....	162
BIBLIOGRAPHIE.....	165

INTRODUCTION

Il était une fois, dans un pays fort lointain, un marchand qui avait trois filles, dont l'une était si belle qu'on la surnommait tout bonnement la Belle. Le marchand perd toute sa fortune et se retrouve, déclassé socialement, à habiter sa résidence secondaire à la campagne avec ses enfants, et à vivre de la culture de la terre. Les sœurs, aux cœurs de pierre, se lamentent sur leur sort et déversent toute leur rancœur sur la plus jeune sœur, qui s'accoutume tout à fait à cette simple vie de paysanne. Alors que le marchand s'apprête à effectuer un voyage pour retrouver sa richesse, les méchantes sœurs demandent toutes sortes de cadeaux luxueux, tandis que la Belle, modeste, ne demande qu'une rose qui ne pousse pas dans ce coin du monde. C'est cette rose qui causera sa perte : le marchand, perdu dans la forêt un soir de tempête, se retrouve dans un étrange château sans serviteur, où il est pourtant logé et nourri comme par magie. Quittant les lieux, le marchand voit des roses et se souvient de la promesse faite à la Belle. Une horrible Bête paraît alors, menaçant le marchand de le dévorer pour réparer cet affront, à la condition qu'il lui ramène une de ses filles en sacrifice. La Belle, courageuse, se livre alors volontairement à la Bête pour sauver son père. Le monstre ne la dévore pas, mais souhaite l'épouser. La Belle résiste, puis finit par s'accoutumer à sa laideur, et à percevoir la bonté de l'âme de cette Bête malgré son masque affreux. Mais son père, qu'elle aime tant, lui manque terriblement : la Bête consent à ce qu'elle retourne une semaine auprès de sa famille, et pas un jour de plus. La Belle, amadouée par ses sœurs, ne tient pas sa promesse et dépasse le délai. Elle voit en songe l'image terrible de la Bête à l'agonie. Cette vision la décide à retourner auprès de la Bête, et à la sauver par son amour. Comme une formule magique, l'amour révélé métamorphose la Bête en prince merveilleux. Le conte s'achève sur les fiançailles heureuses de la Belle et son prince charmant.

Cette histoire d'amour, connue de tous, qui nous apprend à nous méfier des apparences, semble intemporelle et universelle. Selon les générations, la version du conte nous provient du dessin animé de Walt Disney, du film de Jean Cocteau ou d'ouvrages illustrés. Mais les adaptations les plus récentes ne font que reprendre un thème folklorique bien connu et étudié, le conte-type 425, « La recherche de l'époux

disparu ». Le folkloriste J.-O. Swahn¹ a révélé plus de onze versions du conte à travers le monde, à partir d'une première occurrence antique, au II^e siècle après J.-C., d'*Amour et Psyché*². Les innombrables réécritures, adaptations, parodies d'un conte aussi populaire aux origines antiques ne peut que l'inscrire dans le patrimoine mondial. Chacun peut alors l'interpréter, l'illustrer, se l'approprier à sa manière ; il n'y a pas, en apparence, l'ombre tutélaire d'un auteur en particulier qui pèserait sur le conte.

Et pourtant, la première mention du titre évocateur de « La Belle et la Bête » apparaît comme sixième élément de la liste des quelques cent vingt versions françaises enregistrées par le *Catalogue Delarue-Ténèze*, rédigé par une certaine Mme de Villeneuve en 1740 au sein d'un recueil de contes intitulé *La Jeune Américaine et les contes marins*. En plus du titre, le récit tout entier proposé par cette auteure contient tous les éléments narratifs cités précédemment. *La Belle et la Bête*, sous sa forme la plus connue, peut donc être datée de manière précise, ancrée dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle français, et dans la tradition littéraire du conte de fées. Cette origine est cependant régulièrement brouillée. Certains éditeurs s'entêtent à attribuer l'œuvre à Mme d'Aulnoy, de par la correspondance du thème de l'époux monstrueux que l'on retrouve dans *Le Serpentin vert*, *Le Prince Marcassin* et *Le Roi Porc* ; ou encore à Charles Perrault, véritable père du conte de fées littéraire à la fin du XVII^e siècle. Cocteau lui-même, dans sa célèbre adaptation cinématographique, laisse Mme de Villeneuve à la porte du panthéon de cette « véritable mythologie française. »³, et cite plutôt le nom de Mme Leprince de Beaumont. Il ne s'agit pas là d'une erreur de la part du poète : la version du conte, remaniée par la préceptrice en 1756, entrera bien plus dans la postérité grâce à la forme originale de son *Magasin des enfants* qui abrite le conte, considéré comme le premier ouvrage destiné à la jeunesse.

Deux versions principales s'affrontent donc au XVIII^e siècle. Mme de Villeneuve en est bien la productrice originale, mais c'est la version écourtée et adaptée aux enfants par Mme Leprince de Beaumont qui fera son succès et sa postérité. En ne citant pas le nom de son inspiratrice, la préceptrice s'approprie le

¹ Jan-Ojvind Swahn, *The Tale of Cupid and Psyche. Aarne-Thompson 425 and 428*, Lund, CWK Gleerup, 1955.

² Incluse dans *L'Âne d'or* ou *Les Métamorphoses* d'Apulée, livres IV, 28 à VI, 24.

³ Jean Cocteau, *La Belle et la Bête* [1946], découpage et dialogue, *L'Avant-Scène Cinéma*, n°138-139, juillet-septembre 1973, p. 53.

conte dans une œuvre qui aura une postérité bien plus longue que celle de *La Jeune Américaine et les contes marins*. Ces deux versions inspireront, avant le XIX^e siècle, différents metteurs en scène : Nivelles de la Chaussée, Marmontel et Mme de Genlis dans des genres différents. Chacun des metteurs en scène piocheront dans les deux versions, choisissant chez Mme de Villeneuve l'exaltation amoureuse et une féerie baroque, préférant chez Mme Leprince de Beaumont une édification morale et une dimension plus universelle. Ainsi, en mêlant deux versions, les adaptations finiront par donner au conte des accents nouveaux, qui seront ceux retenus par la postérité. Mais avant cela, il est essentiel de souligner que ces deux contes s'inscrivent dans des problématiques, littéraires et esthétiques, idéologiques et politiques, toutes inscrites dans leur temps et leur lieu, à savoir la France prérévolutionnaire.

La postérité du conte se poursuit dans la génération future grâce au succès éditorial du *Magasin des enfants*. Après la Révolution et le triomphe des Lumières de la raison, une place plus importante est accordée à l'enfance, au rêve et aux mythes fondateurs des nations. Le marché éditorial du livre pour enfants prend une ampleur toute particulière au tournant de 1830, et valorise de plus en plus les contes du folklore. Une confusion se fait alors : *Le Magasin des enfants* qui, par son aspect novateur, avait résisté à la concurrence éditoriale durant toute la première moitié du siècle, sort les contes de leur contexte pédagogique et le patrimonialise comme une œuvre du folklore. Mme Leprince de Beaumont, mal connue par rapport à un Charles Perrault, demeure dans les esprits comme la « grand-mère de toute l'Europe »⁴, délivrant aux enfants un conte vieux comme le monde, à la portée universelle. Les images d'Épinal se multiplient et les albums pour la jeunesse illustrent à jamais la Belle et sa Bête, dans une diversité et une liberté apparente, répondant pourtant à des codes inconscients attribués aux contes et aux différentes époques. Dans ce mémoire de recherche, nous irons jusqu'au film de Jean Cocteau, en 1946, qui achève de patrimonialiser le conte et l'ancre définitivement dans l'imaginaire collectif.

La Belle et la Bête apparaît comme un objet de l'histoire culturelle, telle que la définit Pascal Ory.⁵ Pour l'historien, toutes les sources se valent, « de Goya à Chantal Goya » ; la culture populaire permet de comprendre l'ensemble d'une

⁴ Maire-Reynaud-Beuverie, *Madame Leprince de Beaumont, vie et œuvre d'une éducatrice*, Paris, Publibook, 2002, p. 9.

⁵ Pascal Ory, *L'histoire culturelle*, Paris, Presse Universitaires de France, 2004, p. 14.

société dans ce qu'elle a de majoritaire, mais aussi minoritaire (définition par opposition de ce qui est prôné par une élite). Ce conte s'inscrit parfaitement dans cette définition, puisque dès la première publication de 1740, malgré son rejet apparent par la France des salons, donnant la norme et le bon ton des publications littéraires, il est un plaisir coupable lu de tous. Le conte cible bien évidemment un lectorat particulier, et très spécifiquement les jeunes filles de l'aristocratie anglaise dans le cas de Mme Leprince de Beaumont, mais comporte en lui-même une dimension universelle qui touche à toutes les strates de la société. C'est en ce sens que son étude nous apparaît très éclairante, à la fois dans ses formes primitives puis dans ses mutations. Un paradoxe se pose cependant : comment s'est construite la postérité de ce conte littéraire du XVIII^e siècle à travers les âges, malgré le nombre d'adaptations qui effacent peu à peu sa forme originale ?

Dans les deux parties que nous allons développer pour tenter de répondre à cette interrogation, il s'agira toujours de bien garder en vue la méthode de l'histoire culturelle, à savoir le triptyque production, médiation et réception. Nous verrons alors la genèse du conte au XVIII^e, qui l'inscrit dans des contextes bien particuliers et propres à leur temps ; puis la consécration de l'œuvre au XIX^e siècle jusqu'à 1946, date de sortie de l'iconique film de Jean Cocteau, qui permet d'inscrire le conte dans une postérité toute particulière qui en efface les origines tout en s'en nourrissant inconsciemment.

LA BELLE ET LA BÊTE : UNE ŒUVRE DU XVIII^E SIÈCLE

LA VERSION DE MME DE VILLENEUVE : UN CONTE POUR ADULTES (1740)

Vie et œuvre d'une romancière anonyme des cercles mondains

Sur la page de titre de la première édition⁶ de *La Jeune Américaine et les contes marins*, publié pour la première fois en 1740 à La Haye, et où l'on trouve le fameux conte de *La Belle et la Bête*, on peut lire sous le titre : « *Par Madame de **** ». Force est de constater qu'en publiant anonymement un conte aujourd'hui universellement connu, la mémoire de son auteure était vouée à disparaître. Pourquoi l'auteure s'efface-t-elle ainsi derrière son œuvre ? Un demi-siècle après la publication des *Contes de ma mère l'Oye* de Charles Perrault, que l'on reconnaît déjà comme le chef-d'œuvre du genre, le conte de fées s'épuise et se limite depuis 1730 en pastiches, satires ou parodies. On peut alors comprendre que l'auteure, qui propose un recueil de contes en cette année 1740, se justifie de la sorte dans sa préface :

« Et d'ailleurs lira qui voudra : c'est encore plus l'affaire du lecteur que la mienne. Aussi, loin de lui faire de très humbles excuses, je le menace de six contes pour le moins aussi étendus que celui-ci, dont le succès, bon ou mauvais, est seul capable de m'engager à les rendre publics, ou à les laisser dans le cabinet. »⁷

Ce ton léger et ironique dédouane l'auteure de toute prétention littéraire et met en lumière le statut de sous-genre désormais attribué aux contes de fées, qui continuent malgré tout à être écrits et lus avec un plaisir coupable. Si Mme de Villeneuve avait pu vouloir s'inscrire dans la lignée des conteuses illustres du siècle dernier comme Mme d'Aulnoy ou Mme Lhéritier, qui n'ont alors rien à envier au succès toujours

⁶ [Mme de Villeneuve], *La Jeune Américaine et les contes marins*, La Haye, Aux dépens de la Compagnie, 1740-1741. L'édition originale, conservée à la Bibliothèque de l'Arsenal, se présente en cinq tomes regroupés par deux volumes in-12.

⁷ Mme de Villeneuve, Elisa Biancardi, *La Jeune Américaine et les contes marins*, Paris, Honoré Champion, « Bibliothèque des Génies et des fées », 2008, Préface, p. 71. Le texte de cette édition servira de référence pour l'étude de l'ouvrage dans les pages à venir.

présent de Perrault, celle-ci n'accuserait pas ainsi son sexe comme frein à la création littéraire, et comme raison supplémentaire de son anonymat :

« Mon sexe a toujours eu des privilèges particuliers, c'est dire assez que je suis femme, et je souhaite que l'on ne s'en aperçoive pas trop à la longueur du livre, composé avec plus de rapidité que de justesse. »⁸

Cette remarque souligne un lieu commun sur l'écriture féminine, en principe moins surveillée que la masculine en raison de l'instruction plus libre destinée aux femmes. Enfin, son statut féminin la rattache au genre peu sérieux du conte oral et traditionnel, généralement associé aux gouvernantes superstitieuses.

Mais cet anonymat peut également être éclairé par des éléments biographiques de l'auteure, qu'on connaît désormais sous le nom de Gabrielle-Suzanne Barbot, veuve du lieutenant-colonel Gaalon de Villeneuve⁹. C'est pour cette raison qu'avant même de plonger au cœur de *La Jeune Américaine et les contes marins*, et d'étudier la première version littéraire de *La Belle et la Bête* en son sein, il conviendra de présenter la vie et l'œuvre de cette femme, qui a tant de mal à s'affirmer sur la scène littéraire de son temps, et qui laissera alors échapper le succès de son œuvre au profit d'une réécriture d'une nommée Leprince de Beaumont.

Une aristocrate déchu

Nous disposons de peu d'éléments biographiques¹⁰ sur Mme de Villeneuve, et l'absence de sources sur de longues périodes de sa vie invite parfois à faire des suppositions. Pour autant, ces éléments concordent à broser un portrait socio-littéraire de l'aristocratie déclassée. Gabrielle-Suzanne Barbot, future dame de Villeneuve, est née le 28 novembre 1685 à Paris d'un père issu de la noblesse protestante de La Rochelle, alors avocat au Parlement de la capitale, et d'une mère aux origines méconnues. Parmi les personnages illustres qui composent la branche de la même famille, on trouve Amos Barbot, premier historien de la ville, son frère Jean, maire de La Rochelle en 1610, ou encore les voyageurs Jean et Jacques Barbot, que l'on compte parmi les premiers explorateurs des Antilles. Mme de Villeneuve

⁸ Mme de Villeneuve, Elisa Biancardi, *op. cit.*, Préface, p. 71.

⁹ Dans *La France littéraire* de Quérard, la notice sur *La Jeune Américaine et les contes marins* hésite entre Catherine Cailleau, dame de Lintot, et Gabrielle Suzanne Barbot, dame de Villeneuve (t. V, 1833, p. 320). Barbier, dans son *Dictionnaire des ouvrages anonymes* (t. II, 1874, col. 997) attribue le livre en question à Mme de Villeneuve avec les dates de 1740-1741 ; cette reconnaissance fait aujourd'hui autorité.

¹⁰ Les éléments biographiques proviennent ici essentiellement de l'édition d'Elisa Biancardi, *op. cit.*

provient donc de cette aristocratie de robe assez illustre, et l'on ne peut pas dire que ce soient des origines obscures qui aient effacé sa mémoire.

Son effacement provient plutôt de l'appauvrissement de son héritage suite à la mort de son père en 1702. Pour des raisons que l'on ignore, elle et ses trois sœurs renoncent à l'héritage paternel qui revient exclusivement à leur mère. Peu de temps après, elle épouse le cadet d'une famille aristocratique du Poitou, le lieutenant-colonel d'infanterie Jean-Baptiste Gaalon de Villeneuve. Quelque mois seulement après ce mariage, célébré le 31 janvier 1706, Mme de Villeneuve demande la séparation des biens avec son mari « très mal en ses affaires » aussi bien à cause du « jeu, que par son mauvais ménagement en mariage et par sa mauvaise conduite. »¹¹ On peut déjà établir un parallèle avec Mme Leprince de Beaumont qui, comme nous le verrons par la suite, s'est également séparée de son mari qui connaissait les mêmes vices liés au jeu. Ceci est d'autant plus remarquable que ce n'était pas une pratique répandue en ce temps, puisque le divorce en lui-même remettrait en question l'autorité de l'Eglise et le caractère sacré du mariage. Pour ces deux cas, on ne peut à proprement parler de divorce. Mme de Villeneuve exige la séparation des biens et devient veuve le 14 juin 1711. Elle est mère d'une fille née de cette union malheureuse dont on ignore si elle vécut.

Les Archives de la Charente maritime possèdent un enregistrement dans lequel on retrouve le nom de Mme de Villeneuve en 1715 à la maison noble des Mottais. Cette résidence ne lui permet pas pour autant d'assurer une stabilité financière, comme le prouvent les successions de ventes ou les saisies en son nom, toujours aux Archives charentaises. Cet effritement progressif de sa fortune la pousse sûrement à quitter La Rochelle et à s'installer à Paris. Nous ignorons la date de cette installation, mais sa première publication, le *Phénix conjugal*, en 1734 se fait bien depuis Paris, sous le toit d'un illustre poète et dramaturge de son temps, Crébillon père.

Rencontre avec Crébillon père et entrée en littérature

Si les circonstances de la rencontre entre cette aristocrate déchuë et cet éminent homme de lettres demeurent mystérieuses, elle fût décisive dans la vie de la veuve de Villeneuve puisqu'elle vécut sous son toit en tant que gouvernante

¹¹ Pour ces détails, tous attestés par des actes des Archives de la Charente maritime ou par d'autres documents, voir M. L. Girou Swiderski, « La Belle ou la Bête ? Madame de Villeneuve, la méconnue » dans Roland Bonnel et Catherine Rubinger, *Femmes savantes et femmes d'esprit. Women Intellectuals of the French Eighteenth Century*, New York, Peter Lang, coll. « Eighteenth Century French Intellectual History », n°1, 1994, p. 100-106.

jusqu'à sa mort le 29 décembre 1755, à l'âge de 70 ans. D'une naissance illustre au statut de gouvernante, la ruine de la famille Barbot ne peut être mieux illustrée. Pour autant, Mme de Villeneuve n'est pas la gouvernante de n'importe qui : poète tragique né en 1674 et resté veuf jusqu'en 1711, Prosper Joylot de Crébillon est au sommet de sa gloire après avoir été reçu à l'Académie Française en 1731, s'être vu donné le titre de censeur royal et censeur de la police en 1733, ce qui lui assurait une autorité complète sur toutes les pièces de théâtre alors publiées. Pourtant, il adopte à partir de 1726 un mode de vie pour le moins singulier jusqu'à sa mort, sept ans après celle de sa gouvernante. Retiré dans la banlieue parisienne, il vivait dans un cadre pittoresque et négligé, au sein d'une habitation dépouillée, rendue sordide par la quantité de tabac fumé, ainsi que le nombre de chiens et chats abandonnés qu'il accueillait autour de lui. Sa sympathie pour les bêtes étranges et rejetées de tous a peut-être inspirée le personnage de la Bête à son auteure, ou le bestiaire en général très présent dans son œuvre. Chez Crébillon père, cela correspond surtout à une vision désabusée des relations humaines, illustrée par une phrase célèbre qu'on lui attribue : « C'est parce que je connais les hommes que j'affectionne les bêtes. »

Ce mode de vie étrange et contraire à son statut social a fait couler de l'encre au sein du milieu mondain parisien. Voltaire, soumis à son approbation pour la publication de son *Temple du goût* en 1732, écrit à propos de cette mystérieuse gouvernante :

« Ce grand lévrier de Crébillon fils a envoyé à son singulier père ce misérable *Temple* pour être lu et approuvé. On prétend qu'on l'a remis aux mains d'une vieille muse qui est la gouvernante de M. de Crébillon, et cette vieille a dit qu'elle ferait tenir le paquet à Bercy [...] ; ils disent que Crébillon laissera manger mon *Temple* par ses chats, et qu'il sera longtemps sans le lire. »¹²

Bien plus qu'une simple gouvernante, Mme de Villeneuve est donc la « vieille muse » de Crébillon père et gère probablement la censure des œuvres théâtrales dans l'ombre du dramaturge à la dérive. Si son statut social semble déchu, elle exerce en réalité sur le monde des lettres une influence immense bien que discrète. Un autre

¹² Th. Besterman, *Voltaire's Correspondance*, Genève, Institut et Musée Voltaire, 1953, III, p. 50.

témoignage, qui nous vient des mémoires de Jacques Casanova de Seingalt, confirme l'influence de Mme de Villeneuve :

« Sa gouvernante lui lisait les ouvrages qu'on lui portait, et suspendait sa lecture quand il lui paraissait que la chose méritait sa censure, et je riais des disputes avec cette gouvernante quand il était de différent avis. J'ai entendu un jour cette femme renvoyer quelqu'un qui était allé pour recevoir son manuscrit revu, en lui disant : "Venez la semaine prochaine, car nous n'avons pas encore eu le temps d'examiner votre ouvrage." »¹³

Cet environnement propice la pousse certainement à publier ses premiers ouvrages, comme le *Phénix conjugal* en 1734, *La Jeune Américaine et les contes marins* en 1740, *Les Belles solitaires* en 1745, *Le Beau-frère supposé* en 1752, *La jardinière de Vincennes* en 1753, *Le juge prévenu* en 1754. Ces deux derniers ne sont pas publiés anonymement, et alors associés au nom de Crébillon :

« Une certaine Madame de Villeneuve qui jusqu'ici, n'avait fait qu'arranger les comptes de M. de Crébillon, le père, avec lequel elle vit et dont elle est une manière d'intendante, a voulu être auteur, comme bien d'autres ; elle donna, l'année dernière, un roman intitulé *La Jardinière de Vincennes*, en cinq volumes, dont on n'entendit pas parler. Elle vient d'en donner un sous le titre du *Juge prévenu*. Il ne mérite pas même qu'on en donne l'idée : des événements sans préparation et sans vraisemblance, les détails les plus communs, point de caractères et de sentiments, et le style le plus plat, le plus lâche et le plus incorrect, voilà ce que j'ai trouvé. Il n'est pas étonnant qu'elle n'ait pas appris à écrire sous M. de Crébillon. »¹⁴

Ce mépris que ressent le Paris mondain à l'égard de Crébillon père est automatiquement associé à sa gouvernante, couplé de surcroît par un mépris traditionnel à l'encontre de son statut. Cela ne rend probablement pas impartiales les critiques adressées à ses premières créations littéraires. Marie-Laure Girou Siderski exprime à ce sujet :

¹³ Jacques Casanova de Seingalt, *Histoire de ma vie, suivie de textes inédits*, éd. Francis Lacassin, Paris, 1993, I, p. 563. C'est à Barbara Rosemarie Cooper que l'on doit la découverte de cette source.

¹⁴ Maurice Tourneux, *Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc. Revue sur les textes originaux (1753-1798)*, Paris, Garnier, 1877-1886, t. II, p. 169.

« [...] c'est presque toujours le cas pour les romancières liées à des hommes de lettres célèbres [...], si l'œuvre est de quelque valeur, on l'attribue aussitôt à son mentor. »¹⁵

On peut bien reconnaître pourtant, et ce à juste titre, que l'influence romanesque de son mentor est bien présente dans sa littérature. *Le Beau-frère supposé*, *La Jardinière de Vincennes* ou encore *Le Juge prévenu* multiplient à l'envi travestissement, substitution, enlèvement, coup de théâtre et reconnaissance ; mais aussi un goût certain pour le macabre. Ce type d'histoires « rocambolesques » devaient bien être au goût de Crébillon père. Paradoxalement, si ces histoires présentent bandits, scènes de meurtre et empoisonnements, l'auteure doit aussi beaucoup à l'écriture de Madeleine de Scudéry par l'idéalisation de l'amour et le triomphe de la morale. Dans *Le Beau-frère supposé*, deux italiens se salissent les mains de crimes affreux afin de réaliser leurs ambitions démesurées. Ils sont démasqués à la fin du roman alors qu'ils exhument un cadavre, ce qui assure une conclusion heureuse. Le contraste entre le bien et le mal permet donc de donner encore plus de poids à la morale finale, tout en assurant au récit une richesse de composition, faite de digression, qui ne fait qu'accentuer la complexité de la nature humaine. Cette composition se retrouve dans ses contes féeriques, que ce soit dans *La Jeune Américaine et les contes marins*, *Les Belles solitaires* ou *Le Phénix conjugal*. Dans ce dernier, qui est le seul à ne pas compter plusieurs contes au sein d'un récit-cadre, la courte histoire sentimentale qui est présentée s'étoffe de longues digressions pour expliquer l'amour vertueux qui unit un jeune marquis et une blanchisseuse pleine de mérite. Cet amour idéalisé transcende les classes sociales, et se conclut par un mariage heureux, bien loin du mariage arrangé qu'a subi son auteure.

Il est intéressant de noter que ces six ouvrages sont publiés de façon anonyme :

- Dans une édition du *Phénix conjugal* de 1735 conservée à la Bibliothèque Municipale de Lyon, le nom de l'auteure est absent de la page de titre¹⁶ ;

¹⁵ M.L. Girou Siderski, *op. cit.*, p. 107.

¹⁶ [Mme de Villeneuve], *Le Phénix conjugal, nouvelle du temps*, Amsterdam, chez J. Wetstein & G. Smith, 1735. Cote : 813253. On le trouve en version numérisée sur Numelyo : https://numelyo.bmlyon.fr/f_view/BML:BML_00GOO0100137001100989958#

- Dans le catalogue en ligne de la Bibliothèque Nationale de France, on trouve une édition originale des *Belles solitaires* datée de 1745 dont la notice indique « par Mme de V. ... » et en notes : « Par Mme de Villeneuve, d'après Quérard et d'après Barbier »¹⁷ ;
- Dans une édition de 1752 conservée à la Bibliothèque Nationale de France, on peut lire sous le titre du *Beau-frère supposé* « Par Madame D.V... »¹⁸
- Dans une édition de 1753 conservée à la Bibliothèque Nationale de France, on peut lire sous le titre de *La Jardinière de Vincennes* « Par Madame de V*** »¹⁹
- Dans le catalogue en ligne de la Médiathèque de Jaude à Clermont-Ferrand, on trouve une édition originale (1754) du *Juge prévenu*, qui indique « Mme de V*** »²⁰

On constate également que toutes ces éditions originales ou contemporaines sont publiées à l'étranger, à Amsterdam ou à Londres, peut-être pour conserver au maximum cet anonymat. Elles se trouvent cependant dans des librairies parisiennes, comme l'indique par exemple la page de titre de l'édition citée précédemment de *La Jardinière de Vincennes* : « à Londres et se vend à Paris ». Le lectorat parisien contemporain ne semble cependant pas dupe quant à l'identité de l'auteure, comme le montre la correspondance précédemment citée qui évoque la gouvernante de Crébillon père.²¹ De plus, des éditions plus tardives emploient le nom de Madame de Villeneuve, peut-être pour justifier une réédition contenant un texte identique. C'est le cas de cette édition imprimée en 1768 par le libraire parisien Charles Hochereau qui reprend le texte de *La Jeune Américaine et les contes marins* sous le titre *Le Temps et la Patience, conte moral* en l'attribuant bien à Mme de Villeneuve sur la page de titre. Michaud, dans sa *Bibliographie universelle ancienne et moderne*, cite cette édition et commente :

¹⁷ [Mme de Villeneuve], *Les Belles solitaires*, Amsterdam, P. Marteau, 1745. Notice n° FRBNF3183033 <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb31583033q>

¹⁸ [Mme de Villeneuve], *Le beau-frère supposé*, T. 1, Londres, 1752. On le trouve en version numérisée sur Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1084468>

¹⁹ [Mme de Villeneuve], *La Jardinière de Vincennes*, T. 1, Londres, Paris, Chez Hochereau, 1753. On le trouve en version numérisée sur Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k74328k>

²⁰ [Mme de Villeneuve], *Le Juge prévenu*, Londres, 1754. Cote : BO9392-43697. Notice : https://www.bibliothequesclermontmetropole.eu/s/search.php?action=Record&id=clercopat_R266793&num=1&total=1&searchid=5d12055597e6e

« réimpression des *Contes marins*, auxquels les libraires, par une ruse assez commune [avaient jugé] à propos de donner un nouveau titre pour les rajeunir. »²²

On peut ajouter à ce commentaire que l'utilisation du terme « conte moral » est peut-être plus vendeur à cette date, alors que le genre connaît une renaissance sous cette appellation, en abandonnant de plus en plus les fées et toute dimension merveilleuse associée.

Cet anonymat n'a pourtant pas toujours été aussi artificiel. En effet, d'autres contes qui n'étaient pas de sa plume lui ont été attribués, comme *Gaston de Foix, quatrième du nom, nouvelle historique, galante et tragique de Mr [sic] D. V. **** en 1739 ou encore *Les Ressources de l'amour* en 1752, mais une analyse stylistique remet facilement en question cette hypothèse. Mais le doute le plus grand, allant jusqu'à générer une querelle entre deux partis, s'installa suite à la publication du *Loup galeux et la Jeune vieille, contes par Madame de V****. Dans l'Avertissement de l'auteur anonyme, on peut lire « J'ai toujours été convaincue que l'on avait dessein de me voler mon pauvre *Loup*. » Mme de Villeneuve, qui s'était vu attribuer la publication de cet ouvrage, nia fortement cette maternité supposée. Pourtant, Mme de Graffigny, auteur du célèbre roman épistolaire *Lettres d'une Péruvienne*, femme de lettres incontournable des salons parisiens, sème le doute dans une lettre du 3 juillet 1744 :

« Le *Loup galeux* est d'une pauvre dame qui a écrit une lettre anonyme à Nicole [Mlle Quinault] pour la prier de lui faire vendre. [...] Elle les fait prendre de force à tout le monde, cependant elle n'en a pu vendre que quarante. Pour faire passer le reste elle va y fait ajouter un troisième conte que Blaise [Caylus] ou un autre lui fera avec une petite préface qui imite celle des gens qui veulent tromper sur une nouvelle édition. »²³

Dans une lettre du 2 mars, elle précise que « C'est à cette dernière [Mme de Villeneuve], que Nicole voulait rendre service à cause du père du Petit [de Crébillon fils] », tout en ajoutant que « [Mme de Villeneuve] nie que ce soit à elle, le *Galeux* ». Mais, plus tard, Mme de Graffigny découvre la supercherie faite par Mlle de Quinault, « [Mlle de Quinault] nous conta que le *Loups galeux* pour lequel elle m'a

²² Michaud, *Bibliographie universelle ancienne et moderne*, Paris, t. XLIX, 1827.

²³ Mme de Graffigny, *Correspondance*, éd. J. A. Dainard, t. 5, 1997, p. 377.

fait faire *Azerole*, était de sa fabrique pour faire une plaisanterie. »²⁴ On comprend alors que la rédaction du *Loup galeux*, composé par Mlle de Quinault et son cercle (M. de Caylus à qui l'on attribue parfois l'écriture, Mme de Graffigny elle-même qui prolonge la plaisanterie avec *Azerole, ou l'excès de confiance*), vise à parodier le style féerique de Mme de Villeneuve, protégée par l'anonymat et la tutelle de Crébillon père. Le loup galeux, comparable à la Bête, au loup Mirliton, mais encore aux animaux abandonnés qu'abritait Crébillon ; se réfère directement à Mme de Villeneuve, et la morale du petit conte est révélatrice : « Les méchancetés complètes et bien conditionnées, doivent avoir l'apparence de la bonté. »²⁵

La Belle et la Bête, un plaisir coupable des salons parisiens

Dans la correspondance de Mme de Graffigny, on peut lire dans une lettre de Devaux²⁶ qui lui est adressée :

« [Elliot] m'a prêté hier un mauvais conte que j'ai dévoré. C'est « Bête et Belle [sic] » : il m'a fort amusé. Voyez jusqu'où la faculté de mon esprit me hausse. »²⁷

Mme de Graffigny lui répond sur un ton piquant dans une lettre du 17 mars 1741 :

« Voyez le bel effort de trouver « La Belle et la Bête » joli. Tout Paris en a été fou. Pour moi il m'a fort amusée, et je ne m'en crois pas plus sotte : c'est que je n'ai pas peur de l'être, moi. Si tu pouvais te guérir de cette sorte de poltronnerie, tu serais tout à côté du dieu qu'a chanté Voltaire, au lieu que tu te vois tapi derrière la porte [du *Temple du goût*] et encore derrière La Motte [Houdar de la Motte] pour plus de sûreté. Eh, avance, nigaud, et lève la tête ! »²⁸

Ce commentaire prouve le succès, peu assumé au sein des cercles littéraires, du conte phare publié dans *La Jeune Américaine et les contes marins*. Bien que Mme de Graffigny assume pleinement le plaisir que lui a donné la lecture de ce conte, ce

²⁴ Mme de Graffigny, *op. cit.*, p. 379.

²⁵ *Le Loup galeux et La Jeune vieille, contes par Madame de V****, Leyde, 1744, p. 222.

²⁶ François-Antoine Devaux, auteur de poèmes galants et « coqueluche des dames de Lunéville » (Gaston Maugras, *La cour de Lunéville au XVIII^e siècle*, Paris, Plon-Nourrit, 1906, p. 116) fait partie de l'entourage proche de Mme de Graffigny.

²⁷ Mme de Graffigny, *op. cit.*, p. 126-127.

²⁸ *Ibidem*, p. 126-127.

n'est sûrement pas le cas de son correspondant qui trouve sûrement la lecture de ce conte moyen peu digne de ses intérêts et exigences littéraires. De plus, on ne peut dire qu'il soit signé d'un grand nom comme celui de Voltaire ou Houdar de la Motte, auteurs incontournables pour leurs contemporains. Une fois de plus, Mme de Villeneuve le publie anonymement. Devaux, curieux, s'interroge sur l'identité de cette conteuse dans une lettre datée du 20 mars 1741 et qui répond à la précédente :

« Je vous ai demandé aussi, je crois, de qui était « La Belle et la Bête ». On en accuse Crébillon, mais je le justifie, car quoique ce mauvais conte m'ait amusé par sa folie, il s'en faut beaucoup, n'en déplaise à tout Paris, que je l'aie trouvé beau. »²⁹

Le nom de Crébillon prouve que la rumeur parisienne l'attribue très certainement à sa gouvernante. Mais l'on sait à quel point ces deux correspondants portent peu cette « gouvernante » dans leur cœur depuis la supercherie du *Loup galeux* de 1744, terme éminemment péjoratif sous leurs plumes. Aussi ils se gardent bien d'attribuer le succès de cette œuvre à Mme de Villeneuve. Ainsi, elle ne jouira jamais du succès éditorial de son célèbre conte, mais aussi du reste de son œuvre qui se vendait très bien. Pour citer quelques exemples, le conte « Histoire des rois santons », que l'on trouve dans le récit-cadre des *Belles solitaires*, est repris trente ans plus tard dans la *Bibliothèque universelle des romans* d'avril 1777 donnant lieu par la suite à une adaptation en 1824 : *Prince Mirkilan, conte ou poème en neuf chants* de 1824 – adaptation en vers du remaniement de 1777 par Armand Charlemagne. Ces adaptations prouvent la postérité de l'œuvre. Au milieu du XVIII^e siècle, ce sont plutôt ses romans qui connaissent une certaine fortune littéraire : *La Jardinière de Vincennes* est réédité en France et à l'étranger jusqu'à la première moitié du XIX^e siècle.

Bien qu'ils ne soient pas tendres avec l'auteure, le succès de ses romans anime les critiques de son temps. Grimm s'exprime à son sujet en 1765 :

« Cela est d'une belle insipidité et d'un vide à exténer le lecteur le plus intrépide. La réimpression prouve pourtant que ces sortes de livres ne

²⁹ Mme de Graffigny, *op. cit.*

manquent pas de lecteurs ; c'est qu'il y a tant de désœuvrés qui ne savent comment tuer le temps ! »³⁰

L'œuvre est bien associée à une littérature souterraine, qui attire un lectorat assez méprisable aux yeux de Grimm. L'Abbé Joseph de La Porte, dans *Histoire littéraire des femmes françaises*, sera plus indulgent avec la gouvernante en reconnaissant au moins son talent de conteuse :

« [...] parmi tous les romans publiés sous son nom on n'en cite aucun qui mérite une certaine distinction, excepté quelques contes de fées, écrits avec assez d'esprit, de légèreté et de finesse. »³¹

Voilà ce qu'il restera à l'auteure : une formule très euphémistique pour vanter la richesse et l'originalité de ses contes. Car bien que tous ces critiques le formulent à demi-mots, ils présentent bien l'originalité de s'adresser à eux en premier lieu, en reprenant les codes des romans galants qui font le succès littéraire de l'époque. Une chose est sûre, les contes ne s'adressent pas ici aux enfants, qui en sont traditionnellement les premiers destinataires, mais bien aux adultes. Sylvie Loiseau l'explique en ces termes :

« C'est sans doute parce qu'ils sont conviés au spectacle de la violence et de la séduction, de la peur mais aussi du comblement du désir, sur la scène bien délimitée [...] du symbolique, de l'allusif, que les adultes, également fascinés, écoutent un conte comme on raconte un rêve, en s'abandonnant au choc des associations. »³²

Cette lecture de plaisir enchante bien le lectorat adulte de cette année 1740, bien qu'il soit compliqué pour lui de l'admettre.

La Jeune Américaine et les contes marins

Le récit-cadre

« L'ouvrage que j'ose vous offrir n'était sûrement pas digne de vous être présenté ; on sait assez que malgré la jeunesse la plus brillante, vos dispositions naturelles, soutenues d'une éducation excellente, vous ont

³⁰ Maurice Tourneux, *op. cit.*, p. 422.

³¹ Joseph de La Porte, *Histoire littéraire des femmes françaises*, Paris, Lacombe, 1769, p. 394.

³² Sylvie Loiseau, *Les Pouvoirs du conte*, Paris, P.U.F., 1992, p. 31.

accoutumée depuis longtemps à des lectures plus importantes, mais, Madame, on sait aussi avec quelle bonté vous daignez vous prêter au désir que l'on a de vous amuser ; ainsi, je me flatte que vous verrez avec quelque sorte de plaisir un livre que je mets sous votre protection [...] »³³

Dans cette dédicace de *La Jeune Américaine et les contes marins*, Mme de Villeneuve s'adresse à Mme Feydeau de Marville, lieutenant générale de Police. Louise-Adélaïde Hérault est la fille et l'épouse des lieutenants généraux de Police de la ville de Paris René Hérault et Claude-Henri Feydeau de Marville. Aussi bien l'un que l'autre sévèrent durement contre les jansénistes et travaillèrent à l'assainissement de la cité en améliorant les transports, l'alimentation des marchés, mais aussi en créant des spectacles bon marché pour le un public populaire. Le choix de cette dédicataire fut probablement suggéré par Crébillon père, lui-même censeur de police rappelons-le. Mme de Villeneuve s'adresse donc à une jeune femme, venant d'une famille parisienne respectable et qui correspond au profil-type de son lectorat de prédilection. L'ouvrage est placé sous la protection d'une jeune femme éduquée, qui, ayant une certaine exigence littéraire, ne se prive pas pour autant d'une lecture distrayante et plus légère. L'auteure n'a donc pas la prétention d'offrir un roman qui serait perçu comme de la grande littérature, ajoutant même : « je ne suis point un auteur de profession. »³⁴

Ce roman « amusant » se place dans la tradition narrative de Boccace, Marguerite de Navarre et Straparola dans laquelle des devisants se narrent des contes pour chasser l'ennui. Et c'est bien le but premier de *La Jeune Américaine* : le récit-cadre permet une identification, par la lectrice-type de préférence, à cette jeune Créole qui aime à se divertir d'histoires merveilleuses pour supporter une longue traversée en bateau qui la ramène à sa terre natale. Cette invitation au voyage est formulée par l'auteure au lecteur à la fin du récit-cadre, alors que la Jeune Américaine s'apprête à entendre son premier conte marin, *La Belle et la Bête* :

« Cette précision prise, qu'il [le lecteur] se transporte encore sur le vaisseau le ***. Qu'il s'imagine faire le voyage de Saint-Domingue. Qu'il sache que tous les après-dîners chacun fait la sieste, ou ce qui convient à la sûreté de la navigation, à qu'à certaine heure commode pour tous, on se rend

³³ Mme de Villeneuve, Elisa Biancardi, *op. cit.*, p. 73.

³⁴ *Ibidem*, p. 74.

sur le gaillard ou dans la grande chambre, ou mademoiselle de Chon commence ainsi son discours : »³⁵

Cette formule ressemble bien aux premiers mots qui ouvrent le générique de *La Belle et la Bête* des années plus tard, dans le film de Jean Cocteau : « laissez-moi vous dire quatre mots magiques, véritable « Sésame ouvre-toi » de l'enfance : Il était une fois... »³⁶. Le récit-cadre a donc pour objectif de mettre le lecteur dans de bonnes dispositions, afin de prendre du plaisir à la lecture des contes. Cela renoue également avec l'oralité des contes sur le plan littéraire, puisque le lecteur a bien en tête cette voix intérieure à la lecture, qui est celle de cette mademoiselle de Chon, archétype de la conteuse.

Mais le récit-cadre ne comporte pas cette seule fonction. Il apporte une profondeur fictionnelle en délivrant lui-même un petit récit qui, bien qu'il se déroule dans un cadre réaliste, donne des indices et annonce ainsi le merveilleux qui va être délivré dans les contes. Deux picards, unis par une amitié sans faille et par l'infortune, se séparent : Robercourt s'en va en Amérique et l'autre, Doriancourt, reste au pays et y fonde une famille avec la femme qu'il a toujours aimé, bien qu'elle soit d'une condition sociale plus basse que la sienne. Cette infortune rappelle bien la situation qu'a pu connaître de Villeneuve, et cette catégorie sociale déclassée :

« Les familles Doriancourt, et de Robercourt, sont plus connues en Picardie par l'ancienneté, et par la vertu de ceux qui en sont issus, que par leur opulence. Deux jeunes gentilshommes, cadets de ces deux maisons, se sont depuis quelques années fait connaître par une amitié si rare, qu'on peut les mettre au nombre de ces anciens mais dont l'histoire fait mention. »³⁷

Cette amitié rare rappelle celle d'Oreste et Pylade, les cousins de la famille d'Agamemnon qui s'unissent contre un rival commun : Racine s'en inspire dans *Andromaque* en 1667, Crébillon père dans *Electre* en 1750, et même Voltaire dans son *Oreste* à la même date. L'amitié ainsi idéalisée, qui résiste à toute épreuve et qui provient d'une famille noble, est un portrait peu réaliste et sans nuance des relations humaines. Un effet assez contradictoire se fait alors : la réalité du récit-cadre, censée être dure, est en réalité plus douce que les contes eux-mêmes. En ce

³⁵ Mme de Villeneuve, Elisa Biancardi, *op. cit.*, p. 94.

³⁶ Jean Cocteau, *La Belle et la Bête*, 1946.

³⁷ Mme de Villeneuve, Elisa Biancardi, *op. cit.*, p. 94.

sens, le merveilleux des contes devient plus réaliste, en renvoyant à la cruauté de la nature humaine : dans *La Belle et la Bête*, les amitiés s'effritent au moment où le père perd sa fortune. Ce n'est pas le cas de Robertcourt qui, alors qu'il a perdu toute sa fortune à la mort de son père, part pour Saint-Domingue où un riche habitant lui cède toute sa fortune, par la main de sa fille, simplement parce que « L'Amérique est l'endroit du monde où l'on exerce le plus noblement l'hospitalité. »³⁸ Au sein de cet univers d'opulence du mode de vie à la créole, Robertcourt fait fortune grâce à ce bienfaiteur, et envoie même de l'argent à son ami resté au pays. Cette île comporte les mêmes propriétés que l'Île aux fées présente dans le conte de *La Belle et la Bête*. Le mariage qu'il contracte avec sa fille est un mariage heureux, en plus de faire sa fortune :

« Robertcourt avait de l'amour pour elle, mais la reconnaissance paraissait lui défendre, à ce qu'il s'imaginait, de suivre une inclination qu'il ne croyait pas entièrement au goût de son bienfaiteur, qui selon les apparences, devait avoir des vues plus avantageuses pour sa fille. »³⁹

Le thème de l'amour, bien évidemment omniprésent dans *La Belle et la Bête*, est présagé ici dans le récit-cadre par ces termes d'« inclination » et de « reconnaissance » tout à fait scudérien, que l'on retrouve dans *La Carte de Tendre* : « estime », « tendresse », « amour » ; tous ces termes seront décisifs pour comprendre la gradation d'un sentiment aussi étrange que ressent la Belle pour la Bête. Cette phrase prononcée par la Belle en est l'écho : « Je n'ai point d'amour pour elle, mais j'ai de l'estime [...] et de la reconnaissance. »⁴⁰ Dans un autre récit-cadre où s'enchaînent les contes composés par Mme de Villeneuve, *Les Belles solitaires*, deux jeunes veuves décident de rester vivre retirées du monde à la campagne et dissertent sur l'amour que l'une d'entre elle ressent pour un parfait inconnu. Cette idéalisation de l'amour, encore plus forte que celle de l'amitié, ne peut être guérie que par les contes racontés par son amie :

« Point d'histoire, je veux un conte : les romans approchant plus de la vraisemblance, me feraient voir des amants heureux, à qui je ne pourrais

³⁸ Mme de Villeneuve, Elisa Biancardi, *op. cit.*, p. 83.

³⁹ *Ibidem*, p. 83.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 121.

m'empêcher de porter envie, et de m'affliger en comparant leur bonheur au mien. »⁴¹

L'effet du conte merveilleux s'avère bien différent car l'éventuel bonheur amoureux des héros féeriques s'y produit :

« par des voies si extraordinaires, [...] que n'ayant nulle vraisemblance, cela ne ressemble à rien : ainsi, ne pouvant avoir aucune comparaison avec mes malheurs, ils sont moins propres à me les rappeler. Enfin, ma chère Angélique, je veux un conte, et vous m'aimez trop pour me le refuser. »⁴²

Cette idéalisation de l'amour dans le réel, auquel le récit-cadre se fait l'écho, prouve que le monde merveilleux du conte empiète sur la perception du réel des lectrices amatrices de romans galants de ce XVIII^e siècle.

Revenons à Robertcourt et sa femme, dont l'union heureuse donne naissance à une fille charmante, tandis que Doriancourt devient père d'un garçon tout aussi vertueux. Les liens maintenus et même resserrés, outre-Atlantique, entre les deux familles, se concrétisent par l'échange des deux enfants. La petite Robertcourt part faire son éducation en France chez les Doriancourt et le petit Doriancourt part pour Saint-Domingue. Les deux familles, charmées par leur enfant adoptif respectif, décident d'unir leurs familles par un mariage. Mlle Robercourt s'embarque donc pour retrouver sa terre natale, et épouser son promis qu'elle idéalise lors du trajet. Alors que le récit narratif de ces deux familles se faisait dans un rythme accéléré, sans s'appesantir sur les détails des voyages en bateau, celui qu'opère la Jeune Américaine marque alors une pause dans le récit qui s'étend de plus en plus avec le récit des contes. La jeune promise est âgée de 13 ans, comme la Belle : il s'agit d'un âge décisif chez Mme de Villeneuve, celui de la maturation affective, un moment de transition entre l'enfance qui prépare à l'âge adulte et au mariage. Elle ne voyage pas seule : elle est accompagnée de la bonne mademoiselle de Chon, femme dévouée et excellente conteuse :

« Elle l'avait surtout si bien accoutumé à ces contes, qu'il ne se passait point de jour qu'elle n'employât une heure ou deux à cet innocent plaisir. C'était le plus sûr moyen qu'elle eût trouvé, pour pouvoir l'engager à donner

⁴¹ [Mme de Villeneuve], *Les Belles solitaires*, *op. cit.*, p. 812.

⁴² *Ibidem*, p. 812-813.

de l'attention à ses petits devoirs. Si quelquefois elle les négligeait, cette bonne aussitôt lui refusait cette récréation, dont elle n'était pas souvent privée, parce que la crainte et l'espérance entretenait sa docilité. »⁴³

La préceptrice Mme Leprince de Beaumont a sûrement dû être sensible à la lecture de ces lignes ; c'est également de cette manière pédagogique qu'elle utilise les contes dans son *Magasin des enfants*. Cependant, chez Mme de Villeneuve, cet « innocent plaisir » est une fin en soit, et le conte ne doit pas être seulement une porte d'entrée à une littérature plus élevée comme le conçoit Mme Leprince de Beaumont. Avec ces quelques lignes, Mme de Villeneuve définit le conte : sa manière de le concevoir, de l'écrire et de le lire. Tout d'abord, suivant la tradition du contage, c'est à une « bonne » qu'elle confie la narration du premier conte marin de son recueil : elle a un « esprit amusant », une « grande complaisance » et évidemment le « talent de conteur »⁴⁴. Les deux autres contes seront attribués au capitaine du vaisseau. Tout cela donne une idée de la réception des contes merveilleux chez les mondains : le caractère ludique, l'innocence de ce plaisir connoté enfantin, le talent de conteur nécessaire pour le rendre agréable, et le pouvoir pédagogique en tant que récompense pour bonne conduite. L'opinion commune, qui taxe de « puérilité » ou de « bagatelle » ce genre, est réfutée ici par le représentant de l'autorité sur le vaisseau qui endosse lui aussi le rôle de conteur. Il restitue une dignité adulte, prescrivant des contes comme un médicament contre l'ennui et la monotonie du voyage en mer.

« Comment voudriez-vous que je puisse me réjouir à ne voir jamais que la même chose ? Toujours de l'eau sous mes yeux, peut-on y prendre du plaisir ? Passer les jours dans une uniformité sans égale, est-ce un agrément ? »⁴⁵

La jeune américaine exprime ainsi sa plainte face à l'ennui, que l'on peut voir comme un reflet de ce lectorat mondain oisif, soulageant sa quête d'aventure par la fiction. La passivité du lecteur, qui se laisse guider par le narrateur dans cette lecture de plaisir, en accentue l'effet. Le cadre du conte est réglé : tous les jours, une heure de récit est consacrée, invitant même le lecteur à suivre ce rythme pour un rendez-

⁴³ Mme de Villeneuve, Elisa Biancardi *op. cit.*, p. 90.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 90.

⁴⁵ *Ibidem.*, p. 92.

vous quotidien d'évasion. L'immersion est totale et garantie – pas étonnant qu'un Devaux y prenne un plaisir coupable – et l'auteure intervient pour justifier artificiellement la réunion des contes au sein de ce recueil, accentuant toujours l'effet de réel factice du récit-cadre :

« Mais comme ces interruptions périodiques ôtent beaucoup à la grâce du discours, qu'il faut renouer par des préambules, qui, quelque agréables qu'ils soient, paraissent toujours trop longs, le lecteur sera, je pense, plus charmé de les trouver ici de suite. On laisse à sa discrétion le soin d'éviter l'ennui de pareils récits, en y mettant lui-même les bornes qui lui conviendront. »⁴⁶

Les contes : constantes thématiques

Avant d'analyser en détail *La Belle et la Bête*, il faut reconnaître une constante thématique entre les contes de Mme de Villeneuve. Elisa Biancardi⁴⁷ souligne que l'on peut associer ensemble « Papa-Joli », « Mirliton », « La Belle et la Bête » et « l'Histoire du roi santon » dans un premier groupe, et les « Naïades » et le « Temps et la Patience » dans un second groupe. Les titres du premier groupe attirent l'attention sur le héros de l'aventure féerique, tandis que ceux du second groupe évoquent des puissances surnaturelles, allégoriques, qui servent plus d'auxiliaires aux héros qui ne seraient rien sans elles. *L'histoire du roi santon* fait peut-être exception à la règle, malgré son titre qui le rattache plutôt au premier groupe : le héros sans défense est sauvé grâce aux impositions de son génie protecteur, mais c'est aussi le cas dans *La Belle et la Bête* où des instances féeriques supérieures agissent sur le destin des personnages. Les contes du premier groupe ont également tous en commun l'importance d'une métamorphose animale, subie par Papa-Joli, Mirliton et la Bête qui passent du statut royal ou princier à celui de chien, loup et monstre thériophorme. Le roi santon fait encore exception puisqu'il conserve sa forme humaine, mais c'est son génie protecteur qui se transforme en animal. En général, les contes du premier groupe majoritaire conservent cet imaginaire folklorique de l'époux monstrueux, dans un ton optimiste et aérien prodigué par une fin juste et heureuse.

⁴⁶ Mme de Villeneuve, Elisa Biancardi, *op. cit.*, p. 94.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 45.

La constante qui unit tous ces contes est bien celle de modèles narratifs du XVII^e, malgré la plasticité du genre au siècle des Lumières car non codé, et qui devient donc un lieu privilégié d'expérimentation littéraire. Cette structure narrative efficace se compose de la sorte :

- Un incipit in medias res ;
- Des histoires rétrospectives ou l'utilisation de contes intercalés ;
- Une restriction de champs (spatial, temporel) ;
- Des interventions proleptiques ;
- Des niveaux diégétiques s'imbriquant les uns dans les autres aussi bien dans le récit-cadre que dans les contes merveilleux.

Ces procédés efficaces servent à :

- ➔ Comblent des lacunes,
- ➔ Agencent les lignes d'intrigue,
- ➔ Présentent de nouveaux personnages,
- ➔ Préparent le lecteur aux événements futurs,
- ➔ Mènent les révélations.

Cette structure établie et rigoureuse nous aidera dans l'analyse du conte. Cela démonte l'idée que défend Mme de Villeneuve selon laquelle elle ne serait pas une auteure à proprement parler, et que son processus d'écriture se fait sans aucune rigueur. Tout son art réside dans l'illusion de simplicité, qui prodigue tout le plaisir à la lecture.

On retrouve d'autres constantes thématiques, qui sont un héritage direct d'une littérature galante, respectant un code d'éthique culturelle et sociale des salons. Mme de Villeneuve décline les représentations de l'amour sous toutes ses formes : *La Belle et la Bête* respecte bien les codes de bienséance, tout en se permettant des touches de sensualité, tolérée par une feinte candeur. L'érotisme suggéré crée un pacte entre le lecteur et l'auteure, car tous deux comprennent le langage des associations. Cette complicité est renforcée si le lecteur est une lectrice, dans le cas du personnage de la Belle qui exprime son désir féminin lors de ses rêves érotiques. Mais les personnages féminins sont plus nuancés : on assiste souvent à une masculinisation des héroïnes et, au contraire, à une féminisation des héros par le

mélange des qualités traditionnellement attribuées à l'un ou l'autre de chaque sexe, ce qui complexifie toujours les rapports. Le tandem de la Belle et de son père est révélateur : la Belle, courageuse et affirmée ; son père, peureux et passif. Dans le cas de la Belle, qui gagne des qualités masculines et non des défauts, elle transcende son sexe et devient un être remarquable et fascinant.

Un autre thème récurrent est celui d'une exaltation de la retraite et de la solitude, qui reflète bien une idée de son temps, idéalisant la campagne en cherchant à fuir la ville et ses mondanités. Cet aspect a sûrement séduit Mme Leprince de Beaumont à la lecture de *La Belle et la Bête*, car il s'agit également d'une constante dans les contes du *Magasin des enfants*. On le retrouve également dans la retraite du récit-cadre des *Belles solitaires* : le conte, en général, permet une évasion dans un cadre rural, loin de la modernité.

Mais un des thèmes cruciaux, et omniprésent dans *La Belle et la Bête*, est celui du contraste entre apparence et réalité, non seulement au niveau superficiel du conte, mais surtout au niveau de sa structure profonde. Ce thème majeur, éminemment baroque et représentatif de son temps, fait toute l'originalité de ce conte que nous allons à présent étudier.

***La Belle et la Bête*, conte féerique dans un cadre baroque**

L'esthétique baroque, qui connaît son apogée au XVII^e, connaît ses dernières manifestations au milieu du XVIII^e siècle. A la fois par la structure du conte, les thèmes abordés, les personnages et l'écriture, le premier conte marin est imprégné de cet héritage. La longueur du conte en deux parties témoigne déjà de cette générosité baroque : avec ces 342 pages, ces deux aventures qui s'ajoutent à l'histoire de la Belle et la Bête – l'histoire de la Bête et de la dame féerique – et ces descriptions des longues journées de la Belle captive ; on est loin de la version succincte de Mme Leprince de Beaumont. Sophie Allera et Denis Reynaud analysent ainsi la version de Villeneuve dans leur ouvrage *La Belle et la Bête : quatre métamorphoses* :

« Mme de Villeneuve écrit un roman touffu, « baroque » par la complexité de composition, le foisonnement des accessoires et le jeu constant sur l'illusion et la réalité. »⁴⁸

Cette analyse nous permettra de fonder la nôtre : pour révéler toute la dimension baroque de ce conte, il s'agira d'abord d'en étudier la structure, puis les thèmes majeurs qui le compose, pour enfin en étudier le message profond, à savoir ce « jeu constant sur l'illusion et la réalité ».

Profondeur narrative

Le conte se compose en trois parties : l'histoire de la Belle et la Bête, l'histoire de la Bête et l'histoire de la dame féerique. Les deux adventices ont été supprimés de nombreuses éditions car jugés longs et ennuyeux, pour retenir finalement l'unité de la Belle et la Bête, comme l'a fait Mme Leprince de Beaumont. Mais avant d'avoir cette version remaniée et modernisée de *La Belle et la Bête*, le conte s'adresse en 1740 à une société raffinée et charmée par les délices analytiques et psychologiques des romans et nouvelles du Grand Siècle. Rappelons le succès toujours très présent du roman pastoral de Honoré d'Urfé publié en 1607 : *L'Astrée*, considéré comme le premier roman-fleuve de la littérature française (5 parties en 12 livres, 40 histoires, pour un total de 5 399 pages), dans lequel l'épanchement des sentiments amoureux des protagonistes et les digressions enchantaient les lecteurs.

Le récit initial, qui est celui que nous connaissons tous, est composé à la troisième personne ; les deux récits rétrospectifs qui le suivent sont à la première personne : deux personnages majeurs du conte nous délivrent leurs histoires, pour expliquer celle qui vient de se dérouler ; comment le prince est devenu une Bête, et comment la dame féerique a œuvré à lui redonner son apparence initiale en mettant la Belle sur son chemin. Ce processus narratif, où les révélations arrivent à la fin, est greffé sur la tradition romanesque de l'*ordo artificialis* du siècle dernier, afin de ménager les effets de suspense et de surprise. Au fur et à mesure que l'on avance dans le conte, on retourne aux sources de la fiction, et le merveilleux est alors rationalisé et expliqué. En effet, au début du conte, les héros ont une connaissance

⁴⁸ Sophie Allera, Denis Reynaud, *La Belle et la Bête : quatre métamorphoses (1742-1779)*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, coll. Textes et Contres-Textes, 2002, p. 8.

limitée des faits merveilleux, ce qui provoque peur, interprétation et actes de courage. Ces trois univers, qui suivent les trois parties, se définissent ainsi :

- L'univers « terrestre », citadin ou rural, dans lequel la Belle et sa famille agissent. Les personnages y subissent la dure réalité de la vie avec ses soucis, ses obstacles financiers, la pénibilité du travail, la tempête ou la neige. Dans cet univers, les signes merveilleux doivent être interprétés. La lecture s'ouvre dans cet univers familial et contemporain au lecteur, pour mieux l'accoutumer et le sensibiliser aux aventures de cette famille et surtout de la plus jeune fille, l'admirable Belle.
- L'univers « curial » que l'on découvre dans le récit du prince avant qu'il ne soit transformé en Bête. Cet espace est assigné aux personnages de sang royal, à l'Île heureuse ou au château de la Bête, un univers terrestre mais privilégié où le soleil brille toujours et les rosiers fleurissent en hiver. Cette haute aristocratie est en échange direct avec le surnaturel ; elle fait donc le pont entre l'univers terrestre et l'univers féerique.
- L'univers « féerique », donc, que l'on découvre lors du récit de la Dame féerique. L'Empire des fées est habité par des êtres merveilleux, dans un espace situé entre les nuages. Il est en réalité un reflet du monde terrestre à un niveau bien plus élevé, et où la puissance des fées interagit sur tous les univers.

Ces univers stratifiés sont tous les trois bien distincts les uns des autres et hiérarchisés. Elisa Biancardi parle d'une superposition « en cône renversé » :

« Dans cette structure, la largeur de la base, en haut, peut signifier la vision panoramique et presque omnisciente de la Dame, à même de combler bien des lacunes et de discerner une très large portion de la mosaïque des événements, alors qu'en bas, l'étroitesse du sommet coïncide avec l'obscurité foncière dans laquelle tâtonnent la Belle et le marchand, la position centrale revenant à la Bête, entièrement au fait, en tant que complice de la Dame, des arcanes dont celle-ci veut bien lui faire part, mais néanmoins dépendante de ses explications mesurées. »⁴⁹

⁴⁹ Mme de Villeneuve, Elisa Biancardi, *op. cit.*, Notice sur le conte de Mme de Villeneuve, p. 1437.

Ces stratifications du merveilleux apportent une dimension nouvelle au conte, lisibles uniquement avec les deux récits rétrospectifs si promptement supprimés des éditions postérieures. Elisa Biancardi le déplore :

« Il est évident que, si l'on retranche les récits rétrospectifs de « Le Belle et la Bête » de Mme de Villeneuve, on finit par mutiler le conte au lieu de l'abrégé, on trahit sa composition stratifiée ainsi que sa portée idéologique, et on y brise la cohésion thématique profonde qui en amplifie le thème majeur – le contraste retentissant entre les apparences et la réalité. »⁵⁰

En effet, en superposant des univers qui agissent sur un même récit, Mme de Villeneuve amplifie le processus d'interprétation du merveilleux auquel le lecteur se doit de rester vigilant. Sous l'aspect d'apparente passivité à laquelle l'auteure invite le lecteur, se cache subtilement une mise en garde à travers différents indices qui permettent de comprendre l'action avant même qu'elle ne soit révélée. En effet, si l'on est attentif à la lecture des aventures de la Belle et la Bête, on peut anticiper la fin heureuse et l'enchantement subie par le prince ; et ainsi décerner le vrai du faux, les apparences et la réalité. Mais le lecteur peut se laisser piéger, et découvrir par ce procédé agréable toutes les ficelles de l'intrigue à la fin du conte.

Nous allons à présent détailler ces trois univers, qui se suivent de manière linéaire dans le récit.

L'univers terrestre

Cet univers, comme nous l'avons défini plus haut, intervient au début du conte et plonge le lecteur dans un univers connu et rassurant. Pour autant, les codes du genre sont respectés et Mlle de Chon commence ainsi :

« Dans un pays fort éloigné de celui-ci, l'on voit une grande ville, où le commerce florissant entretient l'abondance. »⁵¹

Dans la tradition du conte oral, l'histoire qui s'y déroule se place dans une contrée lointaine au sein d'un pays indéterminé, sans précision de localisation temporelle, ce qui garantit la dimension universelle et intemporelle de tous contes (et ce qui explique également leur succès transgénérationnel). Cet univers

⁵⁰ Mme de Villeneuve, Elisa Biancardi, *op. cit.*, Notice sur le conte de Mme de Villeneuve, p. 1441.

⁵¹ *Ibidem*, p. 96.

d'abondance rappelle la description de Saint-Domingue du récit-cadre. Mais cette première indication n'est qu'une façade et rapidement, la conteuse décrit une société contemporaine à la sienne. Le conte sert alors de miroir déformé de la réalité. Le conte commence donc dans la pauvreté, dans l'héritage du Petit Pousset ou de Hanzel et Gretel ; ou plutôt dans la perte de la richesse comme élément perturbateur, bien familier à Mme de Villeneuve :

« Le père à qui jusqu'alors tout avait prospéré, perdit en même temps, soit par des naufrages, soit par des corsaires, tous les vaisseaux qu'il avait sur la mer. Ses correspondants lui firent banqueroute ; ses commis dans les pays étrangers furent infidèles. Enfin, de la plus haute opulence, il tomba tout à coup dans une affreuse pauvreté. »⁵²

Cet incipit est plus que réaliste : les fortunes se perdent, les hommes sont inconstants, infidèles et intéressés. Alors que la famille perd sa fortune, amis et amants intéressés leur tournent le dos, les plongeant alors dans un isolement social que Mme de Villeneuve ne connaît que trop bien : « Cette foule empressée d'adorateurs disparut au moment de leur disgrâce. »⁵³ La situation sociale de la Belle, qui correspond donc à une bourgeoisie florissante mais ici en pleine disgrâce, précède son introduction pour montrer les déterminismes qui pèsent sur cette société. Mme de Villeneuve souligne à quel point dans une telle société, le mérite, qui se limite à la réussite financière, peut être éphémère. La famille du marchand s'installe alors dans une maison de campagne, où ils survivent par le travail de la terre.

Mais c'est dans la perte que les personnalités se révèlent : en effet, parmi les douze enfants (six filles et six garçons, soit deux fois plus que dans la version de Mme Leprince de Beaumont) du marchand veuf, la plus jeune se distingue : « On la vit par une fermeté bien au-dessus de son âge prendre généreusement son parti. »⁵⁴ Ce courage est mis en relief par le comportement de ses sœurs, qui se contentent de se lamenter sur leur sort. Ce comportement lâche serait un défaut féminin que la Belle transcende, et sa vertu s'exprime davantage dans ce mode de vie rural : « Dans ces temps fâcheux, elle en tira tout l'avantage qu'elle désirait. »⁵⁵ Ce n'est qu'après

⁵² Mme de Villeneuve, Elisa Biancardi, *op. cit.*, p. 96.

⁵³ *Ibidem*, p. 96.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 97.

⁵⁵ Mme de Villeneuve, Elisa Biancardi, *op. cit.*, p. 97-98.

l'éloge de ses vertus, et la vision déformée par la jalousie des sœurs,⁵⁶ que l'on nous informe de la beauté physique et morale de la plus jeune des sœurs : « Une beauté parfaite ornait sa jeunesse, une égalité d'humeur la rendait adorable » ; « 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 ». » ; « son cœur, aussi généreux que pitoyable ». Tous ces attributs suffisent à rendre la Belle supérieure à sa condition : « par une force d'esprit qui n'était pas ordinaire à son sexe, elle sut cacher sa douleur et se mettre au-dessus de l'adversité. »⁵⁷ Cette beauté éponyme fait du personnage un archétype de la beauté, qui se reconnaît à travers les éléments de cette description.

La sortie de cet univers terrestre se fait par le passage dans la forêt, lieu commun dans l'imaginaire du conte dans lequel les personnages perdent leurs repères et accèdent au merveilleux. Ce procédé relève presque du fantastique. Tzvetan Todorov le distingue du « merveilleux-pur »⁵⁸, dans lequel aucune ambiguïté ne s'y joue avec le rapport au réel, et les lois du surnaturel régissent les règles de la féerie. Ici, les personnages de l'univers terrestre, tel que le marchand, sont obligés de décoder les codes du féérique qui leur sont étrangers. Après six mois « de peine et de dépense »⁵⁹, alors que le père avait quitté ses enfants pour tenter de récupérer sa fortune, il se perd sur le chemin du retour dans des conditions météorologiques particulièrement mauvaises :

« Il lui fallait plusieurs heures pour traverser la forêt, il était tard, cependant il voulut continuer sa route ; mais surpris par la nuit, pénétré du froid le plus piquant, et enseveli pour ainsi dire sous la neige avec son cheval, ne sachant enfin où porter ses pas, il crut toucher à sa dernière heure. »⁶⁰

L'univers du réel est rude et sec, et contraste avec l'opulence du château de la Bête, entrée du merveilleux dans le conte, qui éblouit le marchand :

⁵⁶ « Ces filles, que de si grandes disgrâces rendaient inconsolables, trouvaient dans la conduite de leur cadette une petitesse d'esprit, une bassesse d'âme, et même de la faiblesse à vivre gaiement dans l'état où le Ciel venait de les réduire. « Qu'elle est heureuse, disait l'aînée ! Elle est faite pour les occupations grossières. Avec des sentiments si bas, qu'aurait-elle pu faire dans le monde ? » Mme de Villeneuve, Elisa Biancardi, *op.cit.*, p. 98. Ce passage, qui déforme la réalité par le prisme de la jalousie, prouve à quel point le point de vue narratif peut être arbitraire.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 98.

⁵⁸ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Editions du Seuil, 1970.

⁵⁹ Mlle de Villeneuve, Elisa Biancardi, *op. cit.*, p. 101.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 101.

« En avançant sans le savoir, le hasard conduit ses pas dans l'avenue d'un très beau château, que la neige avait paru respecter. Elle était composée de quatre rangs d'orangers d'une extrême hauteur, chargés de fleurs et de fruits. On y voyait des statues placées sans ordre, ni symétrie, les unes étaient dans le chemin, les autres entre les arbres, toutes étaient d'une matière inconnue, de grandeur et de couleur humaine, en différentes attitudes et sous divers ajustements, dont le plus grand nombre représentait des guerriers. Arrivé jusque dans la première cour, il y vit encore une infinité d'autres statues. Le froid qu'il souffrait ne lui permit pas de les considérer. »⁶¹

Il semble que ce soit le « hasard » qui conduise les pas du marchand ; or, comme la conteuse nous le délivrera plus tard au moment des révélations, ce que les hommes interprètent comme le hasard est en réalité un destin tout écrit par les fées. Les « quatre rangs d'orangers » renvoient aux arbres présents à Versailles, qui avaient la particularité de survivre au froid hivernal, ce qui souligne la douceur féerique de l'endroit. L'évocation du château de Versailles place le merveilleux dans un cadre aristocratique, tandis que l'univers terrestre concerne les villes, les marchands, le commerce et la vicissitude des hommes. Ce monde figé dans le temps est celui de l'Ancien Régime, qui sera par la suite systématiquement associé au monde féerique comme un temps révolu. Les statues figées, qui gravitent de manière désordonnée autour de l'allée de végétation symétrique (qui évoque bien évidemment Versailles de nouveau, ainsi qu'une maîtrise sur la nature par l'homme qui s'oppose aux éléments naturels déchaînés de la forêt), semblent composer la cour du château. Cette aristocratie figée et silencieuse laisse présager les temps à venir, à la veille de la Révolution. Face à ces éléments étranges, qui sont des indices du merveilleux, le marchand ne parvient à les analyser contrairement au lecteur, orienté par cette remarque : « Le froid qu'il souffrait ne lui permit pas de les considérer. »

La description du château, dans la version de Mme de Villeneuve, abonde de détails mobiliers pour en souligner le luxe et la démesure : « Un escalier d'agate à rampe d'or ciselé, d'abord s'offrit à sa vue ; il traversa plusieurs chambres magnifiquement meublées. »⁶² Le merveilleux est associé à la richesse ; c'est un univers où le bon goût domine et doit donner envie au lecteur. Pourtant des indices

⁶¹ Mme de Villeneuve, Elisa Biancardi, *op. cit.*, p. 102

⁶² *Ibidem.*, p. 104.

inquiétants sont placés avec parcimonie au sein de la description de ce cadre idyllique. Les statues évoquées précédemment remplissaient ce rôle, tout comme « le bruit confus » qui trouble les eaux : « Des oiseaux de toute espèce mêlant leur ramage au bruit confus des eaux, formaient une aimable harmonie. »⁶³ L'association dans la même phrase de « confus » et « harmonie » laisse présager le malheur à venir.

Le marchand n'est véritablement confronté au merveilleux quand il lui fait face, sous sa forme la plus monstrueuse. Alors qu'il cueillait la rose interdite de ce jardin d'Eden,

« Un bruit terrible lui fit tourner la tête ; sa frayeur fut grande, quand il aperçut à ses côtés une horrible bête, qui d'un air furieux lui mit sur le cou une espèce de trompe semblable à celle d'un éléphant. »⁶⁴

Nous reviendrons plus tard sur la description monstrueuse de la Bête. Ce qui nous intéresse ici est la réaction du marchand pris de frayeur. L'effroi provoqué est moins celui de l'irruption du merveilleux dans l'univers réel, mais son incarnation monstrueuse. En effet, pour reprendre la définition de Todorov, nous ne sommes pas ici dans le fantastique : les nombreux éléments exceptionnels qui se sont produits depuis l'arrivée au château auraient dû faire croître chez le marchand ce sentiment d'épouvante. Or, il ne s'étonne pas que le château soit vide et qu'un repas se présente naturellement à lui. Il le consomme avec appétit, boit le vin et sombre dans un sommeil étrange. Ce merveilleux savamment pesé par de Villeneuve rend l'effroi du marchand, d'autant plus vif à la vue du monstre. Le lecteur comprend alors que même dans le cadre féerique, ce monstre qui provoque la crainte des personnages est hors-norme.

Le personnage de la Belle a une relation avec le merveilleux différente de son père, ce qui laisse présager la noblesse de ses origines qui seront révélées à la fin du conte. Le château l'accueille avec faste :

« A la faveur de cette charmante clarté, le père et la fille se trouvèrent dans l'avenue d'orangers. Au moment qu'ils y furent, le feu d'artifice cessa. Sa lumière fut remplacée par toutes les statues, lesquelles avaient dans leurs

⁶³ Mme de Villeneuve, Elisa Biancardi, *op. cit.*, p. 104.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 104.

ainsi des flambeaux allumés. De plus, des lampions sans nombre couvraient toute la façade du palais : placés en symétrie, ils formaient des lacs d'amour et des chiffres couronnés où l'on voyait des doubles L. L. et des doubles B. B. En entrant dans la cour, ils furent régalez d'une salve d'artillerie, qui se joignant au bruit de mille instruments divers, tant doux que guerriers, firent une harmonie charmante. »⁶⁵

Là encore, pas de hasard : l'arrivée de la Belle était attendue, et elle accomplit son destin qui la mènera jusqu'au mariage. Les lampions, plus tard les « feux d'artifice », les initiales de La Belle et La Bête, seront de retour au moment du mariage final. La Belle, contrairement à son père toujours tétanisé par la peur, analyse ainsi cet accueil merveilleux : « Il faut, dit la Belle en raillant, que la Bête soit bien affamée pour faire une telle réjouissance à l'arrivée de sa proie. »⁶⁶ Par la raillerie, la Belle défie la Bête et l'épouvante qu'il provoque, et par là même les lois cruelles que les fées font subir aux mortels. Après le festin auquel le père et la fille assistent, cette dernière parvient même à comprendre ce qui l'attend :

« En donnant toute son intention à tant de magnificences qui se succédaient les unes aux autres, et lui présentaient le plus beau spectacle qu'elle eût jamais vu, elle ne put s'empêcher de dire à son père que les préparatifs de sa mort étaient plus brillants que la pompe nuptiale du plus grand roi de la terre. »⁶⁷

La Belle parvient donc à comprendre les codes du merveilleux. Pour autant, lorsque celle-ci rencontre la Bête, elle ne peut s'empêcher de ressentir de la crainte :

« Son espérance ne dura guère. Le monstre se fit entendre. 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. La terreur s'empara de la Belle. Le vieillard, en embrassant sa fille, poussa des cris perçants. Mais devenue dans un instant maîtresse de ses sens, elle se remit de son agitation. En voyant approcher la Bête, qu'elle ne put envisager sans frémir

⁶⁵ Mme de Villeneuve, Elisa Biancardi, *op. cit.*, p. 115.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 115.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 115.

en elle-même, elle avança d'un pas ferme, et d'un air modeste salua fort respectivement la Bête. Cette démarche plut au monstre. »⁶⁸

Le père de la Belle, devenue un « vieillard », demeure dans cette crainte féminine tandis que sa fille endosse le rôle masculin en rassurant son père et en parvenant à être maîtresse de ses sens. Ainsi elle apprivoise la Bête. Elle ordonne alors à son père de la laisser à son sort, il la quitte, et elle tombe alors dans un sommeil profond. Le monde onirique, contrôlé par les fées, lui envoie de nouveau des indices de sa destinée et de la marche à suivre pour l'accomplir. Dans son rêve, elle rencontre un jeune homme « beau comme on dépeint l'Amour » et une dame féerique. Le jeune homme lui dit ces paroles énigmatiques : « Suis les seuls mouvements de la reconnaissance [...] ne consulte point tes yeux, et surtout ne m'abandonne pas, et me tire de l'affreuse peine que j'endure. », ce à quoi la dame ajoute : « Charmante Belle, ne regrette point ce que tu viens de quitter. Un sort illustre t'attend ; mais si tu veux le mériter, garde-toi de te laisser séduire par les apparences. »⁶⁹ La présence des rêves ajoute une profondeur à l'univers du conte entre le quotidien de la Belle, dans ce château merveilleux, et le monde onirique nocturne, où se mêle merveilleux et réalité. Au réveil, elle cherche à interpréter les signes de ses rêves qu'elle retrouve partout dans le château : le bracelet qu'elle trouve sur sa coiffeuse, dans lequel se trouve le portrait du beau jeune homme ; le portrait grand format du même homme dans la galerie des portraits. Lorsqu'elle trouve ce bracelet, elle l'enfile « sans réfléchir si cette action était convenable »⁷⁰. En suivant ses intuitions et ses rêves, elle parviendra à rompre l'enchantement ; ce qui correspond à un comportement féminin.

Ainsi, confrontés au merveilleux, les personnages issus du monde terrestre sont obligés de décrypter ce qui parvient sous la forme de détails, de rêves et d'intuitions. La Belle parvient particulièrement à suivre son instinct, et, à terme, s'abandonnera toute entière à cet univers féerique.

L'univers curial

L'enchantement brisé, le moment des révélations vient alors. Elles commencent dans un premier temps par le « Récit de la Bête », qui raconte à la Belle

⁶⁸ Mme de Villeneuve, Elisa Biancardi, *op. cit.*, p. 116.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 121.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 122.

le récit de ses mésaventures et les raisons de sa métamorphose. Les origines nobles de ce prince place ce récit dans l'univers curial, dans lequel l'échange avec le monde féerique est possible. Orphelin de son père, et alors que la reine-mère se retrouve seule à défendre le Royaume de ses envahisseurs⁷¹, l'éducation de ce jeune prince est confiée à une puissante, mais cruelle fée. Celle-ci, à la suite d'un voyage mystérieux, dont on apprendra le motif dans le récit de la dame féerique, exige du Prince qu'il ne l'aime plus comme une mère mais comme sa future épouse. « La fée, vieille, laide, et d'un caractère hautain, ne me faisait pas espérer une destinée aussi agréable qu'elle me la promettait. »⁷² « Pas un instant, les vieilles fées lubriques ne font illusion ; c'est d'emblée que leur concupiscence les place en situation d'ennemies. », note Raymonde Robert⁷³ : la fée, sorte de pendant féminin de l'« époux monstrueux », est d'autant plus inconvenante qu'elle entretient avec le prince une relation incestueuse, de par son statut de mère de substitution.

Dans cette situation, le prince apparaît comme un double inversé de la Belle : lui-même entouré de deux parents de sexe opposé (la Reine comme mère biologique et la Fée comme mère adoptive d'une part ; le Roi et le marchand pour la Belle), et privé du parent du même sexe, celui-ci se retrouve soumis à un mariage contre-nature qu'il refuse. Il déclenche ainsi la colère de cette puissante fée, qui agit sur le monde curial de manière moins dissimulée que sur le monde terrestre, mais avec autant de pouvoir. On peut même y voir une forme de lutte de pouvoir entre la reine et la fée, comme le laisse entrevoir cette remarque : « La reine, aussi fière que la fée, n'avait jamais compris qu'il y eût un rang au-dessus du trône. »⁷⁴ La métamorphose, qu'un lecteur moderne pourrait qualifier de kafkaïenne, se fait par la focalisation interne du prince :

« Le poids de mon corps était si lourd qu'il m'en empêcha ; tout ce que je pus faire, fut de me soutenir sur mes mains, devenues en un instant d'horribles pattes, dont la vue me fit apercevoir le changement. »⁷⁵

⁷¹ La reine, figure guerrière qui dépasse les caractéristiques de son sexe, s'insère dans la tradition des romans de Mlle de Scudéry et de La Calprenède.

⁷² Mme de Villeneuve, Elisa Biancardi, *op. cit.*, p. 169.

⁷³ Raymonde Robert, *op. cit.*, p. 178.

⁷⁴ Mme de Villeneuve, Elisa Biancardi, *op. cit.*, p. 172.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 173.

Les fées interviennent comme les metteurs en scène du spectacle de la Cour. Tandis que la cruelle fée condamne le souverain de ce Royaume au sort que l'on connaît, une « Intelligence bienfaitrice », que l'on reconnaît sous les traits de la dame féerique, va tout mettre en œuvre pour que l'enchantement soit levé, en prenant soin de respecter tous les termes du contrat. On comprend alors que le monde féerique est lui-même régit par des lois très strictes, et cette bonne fée ne peut, par un simple coup de baguette magique, rendre à la Bête sa forme originelle : « Celle qui cause votre infortune a plus vécu que moi ; parmi nous, l'ancienneté est un titre respectable. »⁷⁶ Elle change les membres de la Cour en statues, mettant alors le cours de leurs vies entre parenthèses, le temps du sort que subit leur souverain. La Bête se soumet à la protection de cette Intelligence, conscient que « les fées commandent avec empire, et veulent qu'on leur obéisse. »⁷⁷ La Bête vit alors la même captivité que la Belle, soumis aux règles de la féerie, et enfermé dans ce corps dont il ne peut faire transparaître l'esprit. Avant l'arrivée de la Belle, la Bête y a les mêmes occupations et serviteurs animaux, et « il n'en fallu pas davantage au berceau de roses à qui je dois le bonheur de vous voir ici. »⁷⁸. A l'arrivée du marchand, la dame féerique imagine la stratégie de la rose, persuadée que sa fille adoptive sera celle qui délivrera la Bête de son enchantement. Mais pour cela, elle doit respecter le contrat, et faire que la Belle vienne de son propre grès. Pour ce faire, elle demande à la Bête de jouer la comédie afin d'inspirer la crainte chez le pauvre marchand, et d'amener ainsi la Belle à se sacrifier pour lui. De ce point de vue, la scène apparaît presque comique, mais particulièrement tragique pour la Bête, qui souffre d'autant plus de sa prison physique :

« N'entrant qu'en tremblant dans votre appartement, ma joie fut excessive de voir que vous souteniez ma vue d'un air plus intrépide que je ne la soutenais moi-même. »⁷⁹

Alors que la Belle le quitte pour retrouver sa famille, son désespoir est tel qu'il attende de mettre fin à ses jours. La figure de la Bête, considérée comme monstrueuse au départ, apparaît plus que jamais au lecteur comme la victime du pouvoir des fées.

⁷⁶ Mme de Villeneuve, Elisa Biancardi, *op. cit.*, p. 175.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 177.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 178.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 180.

L'univers féerique

Ainsi, le récit de la Bête ne permet pas d'élucider tous les mystères du récit ; seule la dame féerique détient tous les secrets de l'intrigue. Comme une conteuse suprême, elle suspend alors une ultime fois son auditoire en révélant toute la vérité : « La compagnie connaissant que la fée se préparait à parler, fit comprendre par son silence qu'elle lui donnerait une grande attention. »⁸⁰

L'univers féerique apparaît extrêmement normé et contraignant, bien plus encore que l'univers curial, qui semble jouir de certains privilèges : « Il est permis à tous les habitants de cette île, et même au roi, de ne consulter que le goût dans la personne qu'un chacun doit épouser, afin que rien ne s'oppose à son bonheur. »⁸¹ Mme de Villeneuve, dans la lignée de l'idéalisation d'un mariage amoureux que l'on retrouve dans la littérature pastorale, et la contestation des Lumières contre le mariage excluant l'union possible entre deux personnes de classes sociales différentes, fait de cette Île Heureuse une sorte d'utopie. Mais le royaume des fées, situé dans la « moyenne région de l'air »⁸², ne souhaite pas promouvoir une union qui affaiblirait leur sang et leur pouvoir :

« Car nos lois défendent directement toute alliance avec ceux qui n'ont pas autant de puissance que nous, surtout avant que nous ayons assez d'ancienneté, pour avoir de l'autorité sur les autres, et jouir du droit de présider à notre tour. »⁸³

On apprend que la mère biologique de la Belle est en réalité une fée qui, épousant le roi de l'Île Heureuse, a dû subir les conséquences de cette violation féerique. On comprend donc que la Belle, comme la Bête, est un être hybride, mi fée, mi-humaine ; et qui entretient donc un lien particulier avec le merveilleux. Cette fée imprudente est la sœur de la dame féerique qui narre ce récit.

Cette idée selon laquelle le monde féerique répond à des règles strictes vient directement de la tradition folklorique, et évite, sur le plan narratif, la trahison des fées auprès des hommes : par une forme de contrat, hommes et fées cohabitent séparément, ne se rencontrant que dans l'univers curial. Si la présence des fées doit

⁸⁰ Mme de Villeneuve, Elisa Biancardi, *op. cit.*, p. 186.

⁸¹ *Ibidem*, p. 186.

⁸² *Ibidem*, p. 206.

⁸³ *Ibidem*, p. 188.

être la plus discrète possible, et en ce sens toujours dissimulée, leur pouvoir a bien une répercussion sur l'univers tout entier. Pour faire régner l'ordre, les fées procèdent à de nombreuses formes de cérémonies et réunions officielles :

« Nous ne devons paraître à l'assemblée que trois fois l'année, et comme nous voyageons fort commodément, il n'est question pour en être quitte que d'une présence de deux heures »⁸⁴

Cette assemblée est précédée d'une cérémonie bien particulière, qui consiste à « éclairer le trône », et à consulter un « Livre Général » dans lequel est inscrit les actions des fées. On retrouve, chez Cazotte, dans *La Patte du chat*, des références similaires : « Un globe de feu détaché du firmament servait de trône à la fée [...]. », ou encore le « Livre du destin »⁸⁵ qui remplit des fonctions similaires. L'autorité hiérarchique place la plus ancienne, et donc la plus puissante des fées, à la tête de ce Royaume. Celle-ci parle d'une « mésalliance » pour qualifier le crime dont on accuse la mère de la Belle : « Notre reine, irritée contre elle, la menaça de détruire cette île pour l'empêcher de violer plus longtemps nos lois. »⁸⁶ Motivée par la même fée cruelle, responsable du sort de la Bête, la sentence est prononcée :

« Que sa fille, fruit honteux de ses lâches amours, épouse un monstre pour lui faire expier la faiblesse d'une mère qui a eu la faiblesse de se laisser charmer par la beauté fragile et méprisable de son père. »⁸⁷

Déchue de ses pouvoirs, et prisonnière du royaume des fées, la mère de la Belle laisse le roi inconsolable, persuadé de la mort de son épouse. La cruelle fée, descendue sur l'Île Heureuse, tombe à son tour sous le charme du roi malheureux et tente par la ruse d'acquiescer son affection. Mais alors qu'elle s'aperçoit que les plus beaux trésors du monde ne les détourneraient de sa fille orpheline, la fée commandite l'assassinat de l'enfant avec des sujets corrompus. Ceux-ci conduisent l'enfant dans la forêt pour accomplir ce crime. La dame féerique, tante de la Belle, ayant pris l'apparence d'une ourse sauvage, sauve l'enfant et l'amène dans le berceau d'un enfant du même âge qui venait de perdre la vie. Le marchand adopte donc la Belle, en pensant qu'elle est véritablement sa fille. Ce retour aux débuts du conte, et

⁸⁴ Mme de Villeneuve, Elisa Biancardi, *op. cit.*, p. 191.

⁸⁵ Cazotte, *La Patte du chat. Conte zizinois*, à Tillobalaa, 1741, p. 115.

⁸⁶ Mme de Villeneuve, Elisa Biancardi, *op. cit.*, p. 192.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 193.

l'enfance de la Belle, ramène le lecteur dans l'univers terrestre premier, avec le point de vue éclairé de la dame féerique. Celle-ci parviendra à lier le destin de la Belle et la Bête en apprenant les mésaventures du prince métamorphosé, et c'est la même cruelle fée qui dénoue malgré elle les deux enchantements : « car elle fournissait à la fille de ma sœur l'occasion de faire connaître qu'elle était digne de sortir du plus pur sang des fées. »⁸⁸ Ainsi, en jouant sur les degrés de langage et le pouvoir de l'interprétation, la dame féerique parvient à déjouer les règles trop strictes du monde féerique : « pour que cette malédiction ne s'applique pas à la lettre, et que je la puisse faire tourner en équivoque »⁸⁹. La fin heureuse, qui réunie reine féerique et roi, Belle et Bête, conduit aux années de règne les plus paisibles de l'Îles Heureuse, confirmant ainsi les bienfaits d'un mariage d'amour.

Matière folklorique et galante

De l'époux monstrueux au jeu érotique

La richesse de la version de Mme de Villeneuve vient du mélange de matières littéraires différentes, qu'elles soient folkloriques, et donc populaires, orales et millénaires ; ou propres à la littérature galante du XVII^e et XVIII^e siècle. *La Belle et la Bête* s'inscrit donc pleinement dans cette tradition des contes de ces deux siècles, puisant dans la matière folklorique et l'adaptant aux goûts d'un public de lettrés.

Comme nous l'avons vu en introduction, *La Belle et la Bête* appartient au conte type n°425 « La recherche de l'époux disparu ». La première occurrence littéraire du conte type est *Amour et Psyché*, que l'on trouve dans *L'Âne d'or* d'Apulée. Raymonde Robert dresse la liste des variations de ce conte type :

- « - *Le Mouton* de Mme d'Aulnoy
- *Serpentin vert* de Mme d'Aulnoy
- *L'Oiseau bleu* de Mme d'Aulnoy
- *Le Prince Marcassin* de Mme d'Aulnoy
- *Le Roy Porc* de Mme de Murat
- *Le Prince Arc-en-Ciel* (anonyme)
- *Histoire de la Princesse Zeineb et du Roi Léopard* de l'abbé Bignon

⁸⁸ Mme de Villeneuve, Elisa Biancardi, *op. cit.*, p. 205.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 200.

- *La Belle et la Bête* de Mme de Villeneuve
- *La Belle et la Bête* de Mme Leprince de Beaumont »⁹⁰

En observant cette liste, on constate que le sujet de l'époux monstrueux se décline à travers un bestiaire contrasté, à l'exception de l'arc-en-ciel dans un curieux conte anonyme. Mme d'Aulnoy, particulièrement, a usé de ce conte-type, allant jusqu'à innover en inversant les rôles dans *La Chatte Blanche* ou *La Biche au Bois*, où ce sont les princesses qui se trouvent transformées en animal. Ces unions anormales, entre un être monstrueux et une jeune femme, renvoient à des jeux pervers et des formes de fantasme très anciens, que l'on retrouve dans la mythologie gréco-latine ; qu'il s'agisse de l'amant divin qui se fasse cygne pour séduire Lédè, taureau pour enlever Europe ou pluie d'or pour féconder Danaé... Cette thématique, également folklorique, semble donc ressortir avec force entre le XVII^e et le XVIII^e siècle. Raymonde Robert constate que ce thème récurrent vient du développement d'une littérature érotique, transgressant habilement les codes de la bienséance en vigueur :

« Tout en respectant, dans la forme les interdits moraux, tout en décrivant, en apparence, une sexualité sublimée par les canons de l'amour courtois et de la préciosité, un jeu érotique se dessine [...]. »⁹¹

Dans le cadre d'une passion absolue se dissimule donc des allusions plus ou moins explicites du désir, jamais nommé mais toujours en cause, dans *La Princesse de Clèves* ou encore *Phèdre* de Racine. Certains jeux pervers, que l'on retrouve dans le thème du travesti dans l'œuvre de Mme d'Aulnoy (*Histoire d'Hypolite*), s'expriment avec une feinte candeur qui ne saurait duper un lecteur attentif.

Dans le cas du conte de Mme de Villeneuve, l'amour galant qu'y s'y déploie cache bien la thématique de l'érotisme, et du plaisir féminin en particulier. Comme dans le conte d'Apulée, l'union entre le monstre et la jeune femme est pourtant forcée, par la volonté des dieux ou des fées. En effet, c'est bien la rose cueillie du jardin de la Bête par le marchand qui provoque cet échange. La rose, réclamée par la Belle, n'est d'ailleurs pas un choix anodin : symbole d'amour pur, mystique ou profane, et dans ce cas précis métaphore sexuelle. La rose à cueillir souhaitée par

⁹⁰ Raymonde Robert, *Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 146.

⁹¹ *Ibidem*, p. 148.

l'adolescente ne se soustrait pas à ce dernier type de connotation dans le désir de connaître l'amour, difficilement réalisable dans la campagne reculée dans laquelle elle habite. Le fait de la demander à son père spécifiquement, pour être guidée par lui, a quelque chose qui sera lu plus tard par les psychanalystes comme une manifestation du complexe d'Œdipe. En tout cas, et ce même pour le lecteur du XVIII^e siècle, cette rose arrachée à la Bête par le père est vécue comme une sorte de virilité volée, d'où la furie du monstre qui exige le sacrifice d'une fille en retour.

Pourtant on ne peut dire que la Belle soit une victime passive, car celle-ci se résigne à son sort et y consent alors. Déjà lorsque son père apporte à ses enfants la terrible nouvelle ; entre les plaintes de ses sœurs et les menaces contre la Bête de ses frères, la Belle affirme sa volonté :

« Je suis coupable de ce malheur : c'est à moi seule de le réparer. J'avoue qu'il serait injuste que vous souffrissiez de ma faute. [...] Cette faute est faite, je suis innocente ou coupable, il est juste que je l'expie. On ne peut l'imputer à d'autres. Je m'exposerai, poursuivait-elle d'un ton ferme, pour tirer mon père de son fatal engagement. J'irai trouver la Bête, trop heureuse en mourant de conserver la vie à celui de qui je l'ai reçue, et de faire cesser vos murmures. »⁹²

La fermeté de son ton et l'irrévocabilité de son affirmation, que son père ne parvient pas à atténuer malgré ses protestations, font d'elle un « sujet désirant », pour reprendre les termes de Thierry Jandrok :

« Belle ne se sacrifie pas. Elle n'a aucune envie de mourir, ou de satisfaire au caprice de la Bête. En fait, elle va au bout de sa responsabilité subjective en assumant sa demande, qui n'est somme toute, comme toutes les demandes subjectives, qu'une demande d'amour. Belle accepte de se rendre chez la Bête, non pas parce que son père aurait fauté, mais tout simplement parce que ce qu'elle l'aime et que ce lien d'amour sincère et oblatif la met dans l'obligation d'obéir à l'injonction de la Bête. Alors qu'elle accepte le marché de la chimère, Belle ne réalise pas qu'elle est en passe de quitter l'enfance et ses amours asexués, pour entrer dans le monde des adultes. »⁹³

⁹² Mme de Villeneuve, Elisa Biancardi, *op. cit.*, p. 112.

⁹³ Thierry Jandrok « Métamorphoses, pulsions et désirs », dans Jeanne Chiron, Catriona Seth, *Marie Leprince de Beaumont, De l'éducation des filles à La Belle et la Bête*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 218.

La répulsion première que ressent la Belle est pourtant indéniable, face à la Bête qui lui pose sur le cou « une espèce de trompe semblable à celle d'un éléphant ». Mais ce rejet premier ajoute au caractère licencieux de cette union, ce qui n'est pas le cas de toutes les adaptations de ce conte type. *La Chatte Blanche* ou *Le Mouton* présentent des animaux tendres dont il est plus aisément projetable des sentiments amoureux. Or, dans son *Serpentin Vert*, Mme d'Aulnoy inaugure pour la première fois depuis Apulée cette attirance paradoxale qu'engendre la terreur face à un être tout aussi hybride que la Bête : « il a des ailes verdâtres, son corps est de mille couleurs, ses griffes d'ivoire, ses yeux de feu et sa tête hérissée de longs crins. »⁹⁴. La conteuse y décrit longuement la répulsion que cette créature inspire à la jeune femme. Pourtant, alors qu'elle croit se rattacher à des morceaux de bois pour rejoindre le rivage, elle s'aperçoit que c'était l'affreux serpent qu'elle « embrassait étroitement ». Ce passage est l'adaptation directe du texte d'Apulée dans lequel Zéphyr, d'un souffle caressant, emporte Psyché au palais magnifique où elle devra épouser Eros. Mieux encore, Mme d'Aulnoy reprend à Apulée le palais merveilleux où le serpent l'a transporté, de même que la Belle se trouve dans le château de la Bête. Pour pousser l'adaptation toujours plus loin, Mme d'Aulnoy cite même Apulée alors que l'héroïne, après avoir lu *Psyché*, décide de procéder dans la lignée de l'héroïne antique et d'enfreindre l'interdit. Pourtant, contrairement à ce qu'elle avait lu, elle trouve dans son lit « au lieu du tendre amour, blond, blanc, jeune et tout aimable, elle vit l'affreux Serpentin Vert aux longs crins hérissés. »⁹⁵ La Belle, également, ne cache pas sa répugnance à la vue de la Bête. Mais ce n'est pas elle qu'elle retrouve dans son lit lors de ses rêves, mais bien ce jeune homme « beau comme on dépeint l'Amour »⁹⁶. Son premier rêve apparaît dans un sommeil profond après avoir bu un chocolat, qui selon Elisa Biancardi, correspond à une « connotation crémeuse et sensuelle de la tasse de chocolat qui introduit la Belle non seulement dans un sommeil tranquille, mais aussi dans son premier rêve amoureux. »⁹⁷. Le jeune homme fait également référence à Psyché d'Apulée, où l'amant est le dieu de l'Amour, mais aussi à l'adaptation de La Fontaine où Psyché

⁹⁴ *Cabinet des fées*, Amsterdam, 1785, III, p. 171.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 189.

⁹⁶ Mme de Villeneuve, Elisa Biancardi, *op. cit.*, p. 120.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 120.

rêve d'un jeune homme « beau comme l'amour, et qui avait toute l'apparence d'un dieu »⁹⁸. Ce rêve ne laisse pas d'ambiguïté sur sa nature :

« Son sommeil dura plus de cinq heures, pendant lesquelles elle vit le jeune homme en cent endroits différents, et de cent différentes façons. Tantôt il lui faisait la fête galante, tantôt il lui faisait les protestations les plus tendres. Que son sommeil fut agréable ! Elle eût désiré le prolonger, mais ses yeux, ouverts à la lumière, ne purent se refermer, et la Belle crut n'avoir eu le plaisir que d'un songe. »⁹⁹

Pourtant ce rêve se prolonge au réveil, et sa première journée sans son père est baignée d'une douce sensualité. Ses premiers pas la guident alors vers « une toilette garnie de tout ce qui peut être nécessaire aux dames » :

« Après s'être parée avec une sorte de plaisir, dont elle ne devinait pas la cause, elle passa dans le salon, où son dîner venait d'être servi. »¹⁰⁰

La Belle embellit de jour en jour dans sa captivité et se pare avant de rejoindre la Bête, comme pour la séduire. Alors qu'elle vient d'apercevoir le beau jeune homme dans la galerie des portraits, la figure de la Bête apparaît pourtant en contraste particulièrement monstrueuse. En plus d'être laide physiquement, la Bête n'a pas d'esprit et s'exprime dans ton grossier bien loin du ton galant de son amant nocturne :

« 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. »¹⁰¹

La Bête change donc aux yeux de la Belle, et lui inspire plus d'ennui et de pitié que de crainte. Mais la « fureur » revient lorsque la Bête lui pose cette question horrible et contre-nature : « Elle lui demanda sans détour si elle voulait la laisser coucher avec elle. » Le désir, normalement jamais nommé sous la plume galante, s'exprime de manière frontale dans le langage appauvri de la Bête, surprenant tout à la fois l'innocente Belle et le lecteur :

⁹⁸ Jean de La Fontaine, *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, éd. critique de Michel Jeanneret, Paris, Le Livre de Poche, 1991, p. 80.

⁹⁹ Mme de Villeneuve, Elisa Biancardi, *op. cit.*, p. 121.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 121.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 124.

« Ah Ciel ! je suis perdue. – Nullement, reprit tranquillement la Bête. Mais sans vous effrayer répondez comme il faut. Dites précisément oui ou non. La Belle lui répondit en tremblant Non, la Bête. – Eh bien, puisque vous ne voulez pas, repartit le monstre docile, je m'en vais. Bonsoir, la Belle. Bonsoir, la Bête. »¹⁰²

Finalement, la Bête inspire bien plus de compassion que de crainte, malgré l'obscénité de sa demande. En effet on comprend que cette pauvre Bête, dénuée de bienséance, est soumise à ses désirs les plus animaux, ce qui permet au lecteur de tolérer des paroles aussi crues. La Belle, quant à elle, malgré sa position de victime, reste maîtresse de son désir et décline courageusement la demande. Cette Bête s'obstine pourtant chaque soir à poser la même question, à laquelle la Belle décline toujours avec autant de rigueur. La formulation, *voulez-vous que je couche avec vous*, et non pas *voulez-vous coucher avec moi*, insiste plus sur le « vous » désignant la Belle en le répétant deux fois, ce qui permet :

« d'inverser la relation hospitalière [...] il s'agit, pour la Belle, d'accepter celui-ci dans son propre univers, dans son propre corps [pour qu'elle] prenne conscience de son propre désir. »¹⁰³

Malgré ses insistances, la Belle continue à le rejeter, pas tant pour son physique, que pour son absence de langage galant :

« Comment me déterminer à choisir un mari avec lequel je ne pourrai m'entretenir, et dont la figure ne sera pas réparée par une conversation amusante ? [...] borner tout mon plaisir à cinq ou six questions qui regarderont mon appétit et ma santé, voir finir cet entretien bizarre par un *Bonsoir, la Belle*, refrain que mes perroquets savent par cœur, et qu'ils répètent cent fois le jour [...] est-ce assez pour m'inspirer l'amour ? »¹⁰⁴

Il faut dire que le jeune homme de ses rêves, de plus en plus vivant dans l'esprit de la Belle de par la récurrence et l'effet de vraisemblance que lui laisse ses rêves, est toujours très présent dans son esprit. Et la Belle continue à se parer le jour, en pensant à son amant nocturne : « c'était pour elle un plaisir de se revêtir de divers

¹⁰² Mme de Villeneuve, Elisa Biancardi, *op. cit.*, p. 124.

¹⁰³ « Le Corps enchanté chez Mme de Villeneuve et Mlle de Lubert », éd. cit., p. 301.

¹⁰⁴ Mme de Villeneuve, Elisa Biancardi, *op. cit.*, p. 143.

ajustements de toutes les nations de la terre »¹⁰⁵. Le plaisir qu'elle prend à plaire est tout féminin tandis que la Bête, rendue invisible, la contemple pendant sa toilette. Cette révélation se fait à la fin du conte lors du dénouement, par la dame féerique. Ce voyeurisme de la Bête renforce le plaisir que peut éprouver la Belle à se savoir désirée. Chez La Fontaine, lorsque Psyché s'habille de manière différente tous les jours (en amazone, en grecque, en persane), elle est également scrutée avec « un plaisir extrême de la part du monstre, c'est-à-dire son époux, qui avait mille moyens de la contempler sans qu'il se montrât »¹⁰⁶. Ce n'est qu'une fois qu'elle a quitté le château pour rejoindre sa famille, sous l'autorisation de la Bête, que celle-ci comprend que ses rêves, faits « d'innocents plaisirs »¹⁰⁷, ne se déroulent pas lorsqu'elle est loin de celui-ci. L'amant et la Bête sont liés, et elle se résout à retourner au château où elle trouve la Bête à demi-morte. Après l'avoir ranimé et plongé dans un long sommeil où elle retrouve son bien-aimé, se passe une longue journée d'attente où elle comprend qu'elle doit accepter la demande du monstre. Le soir venu, sa décision est prise lorsque la Bête lui pose l'ultime question :

« Oui, la Bête, je le veux bien, pourvu que vous me donniez votre foi, et que vous receviez la mienne. – Je vous la donne, reprit la Bête, et vous promets de n'avoir jamais d'autre épouse... - Et moi, répliqua la Belle, je vous reçois pour mon époux, et vous jure un amour tendre et fidèle. »¹⁰⁸

Par la positive, la Belle officialise un mariage dont la demande est pour le moins licencieuse. Vient alors le moment tant redouté et pourtant, alors que la Bête se couche au côté de la Belle, elle s'endort instantanément. En effet, la Bête entendait par « coucher », l'acte de dormir à ses côtés. La naïveté de cette bête remet en question la lecture connotée que peut avoir le lecteur habitué aux galanteries, et pour qui le mot « coucher » sacralisé est devenu tabou. Au réveil se trouve aux côtés de la Belle le beau jeune homme, rendu familier par ses rêves, et avec qui elle peut enfin assouvir son désir : « Comme elle était seule, elle ne craignait de scandaliser personne par les libertés qu'elle pouvait prendre avec lui. De plus, il était son

¹⁰⁵ Mme de Villeneuve, Elisa Biancardi, *op. cit.*, p. 135.

¹⁰⁶ Jean de La Fontaine, *op. cit.*, p. 85-86.

¹⁰⁷ Mme de Villeneuve, Elisa Biancardi, *op. cit.*, p. 147. A noter qu'il s'agit de la même formulation pour qualifier les contes dans le récit-cadre.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 156.

époux. »¹⁰⁹. Elisa Biancardi souligne : « Il ne serait point incompatible d'avoir tout à la fois de l'amour pour la Bête et pour son Inconnu, puisque les deux n'étaient qu'un. »¹¹⁰ La vraisemblance psychologique est apportée par les rêves, comme chez Perrault dans *La Belle aux bois dormant* : « C'est vous que je voyais, que j'entendais, que j'aimais pendant mon sommeil »¹¹¹, dit-elle au prince qui vient de la sortir de son enchantement.

On comprend bien que Mme de Villeneuve a puisé dans la matière folklorique et la lecture d'*Amour et Psyché*, qui a également inspiré La Fontaine ou Mme d'Aulnoy avant elle. Cette thématique permet à la conteuse de jouer avec les attentes du lecteur d'histoires galantes en reprenant ses codes, mais en les détournant par l'apparente innocence du conte de fées.

Autres références à la culture mondaine du XVII^e et XVIII^e siècle

Si, comme nous l'avons noté précédemment, la Belle embellie de jour en jour lors de sa captivité, elle gagne également en culture générale en assistant à des activités mondaines qui ressemblent bien à celles du lectorat. Elle découvre, lors de ses visites diurnes, « un grand cabinet de glaces. Elle s'y voyait de toutes parts. »¹¹². Le miroir est un lieu commun du conte de fées : on le retrouve chez Perrault dans *Cendrillon* et *Barbe bleue* comme objet secondaire à l'intrigue, mais au centre de celle-ci chez Mme de Murant dans *Palais de la vengeance* : une galerie de miroir enchantée, où chaque chevalier y voyant son reflet tombe follement amoureux d'une cruelle fée, et le charme ne peut être détruit qu'en brisant ce miroir. En plus d'évoquer une des nombreuses superstitions associées aux bris de miroir, son utilisation transcrit un fait réel du XVII^e siècle qui a vu sa production de miroirs doubler sur le marché français, marché jusqu'alors monopolisé par les italiens. De plus, dans le cas de *La Belle et la Bête*, le palais du conte imite toujours les caractéristiques de Versailles qui comportait bien une grande galerie de miroirs exceptionnels similaires. Les avancées techniques en France de la production, menée par Colbert, mène à une véritable fascination dans l'esthétique baroque :

¹⁰⁹ Mme de Villeneuve, Elisa Biancardi, *op. cit.*, p. 158.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 158.

¹¹¹ *Contes de Perrault*, Jean-Pierre Colliper, 1696, p. 320.

¹¹² Mme de Villeneuve, Elisa Biancardi, *op. cit.*, p. 122.

« Dans ces conditions, on s'explique que les auteurs de contes de fées reviennent avec prédilection sur un détail décoratif dont la prolifération dans la réalité a très vraisemblablement revêtu un aspect spectaculaire. Un historien de l'art comme Auguste Schmarsow va même jusqu'à considérer comme une des principales caractéristiques du rococo le goût de l'éclat et du brillant des miroirs. »¹¹³

La Belle découvre ensuite une « galerie remplie de peintures », dans laquelle elle trouve le portrait du bel Inconnu qui l'a fait rougir, ainsi qu'une « salle remplie d'instruments » et une « bibliothèque immense »¹¹⁴. Si ce dernier lieu fera l'objet d'un éloge tout particulier dans la version de Mme Leprince de Beaumont, où la lecture est un outil pédagogique majeur, chez Mme de Villeneuve, la littérature est avant tout un signe de richesse et une distraction :

« Son père, par le dérangement de ses affaires, s'était trouvé forcé de vendre ses livres. Son grand goût pour la lecture pouvait aisément se satisfaire dans ce lieu, et la garantir de l'ennui de solitude. »¹¹⁵

La Belle lit pour les mêmes motifs que la Jeune Américaine s'amuse à entendre les contes de Mlle de Chon. Mais les surprises du château se trouvent surtout à l'extérieur, dans le jardin, qui lui permet de vivre dans un cadre mondain. En effet, une série de rencontres merveilleuses continuent à enrichir sa culture. Elle trouve d'abord une « volière remplie d'oiseaux rares, qui tous à l'arrivée de la Belle formèrent un concert admirable »¹¹⁶, puis des perroquets déclamant « des vers composés par les meilleurs auteurs » ou « chantant des airs d'opéra », enfin toute une troupe de singes de toutes apparences qui *singent* véritablement la société humaine par leur diversité : « de toutes les tailles, des gros, des petits, des sapajous, des singes à face humaine, d'autre à barbe bleue, verte, noire ou aurore »¹¹⁷. Après la cacophonie des perroquets¹¹⁸, qui ressemble bien à ce que l'on entend dans le monde, les singes, pour la divertir, « dansèrent sous la corde », pour la servir « deux

¹¹³ Raymonde Robert, *op. cit.*, p. 380.

¹¹⁴ Mme de Villeneuve, Elisa Biancardi, *op. cit.*, p. 122.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 123.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 126.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 127.

¹¹⁸ « L'un lui disait *bonjour*, l'autre lui demandait à déjeuner, un troisième, plus galant, la pria de le baiser. », *Ibidem*, p. 126.

grandes guenons vêtues en habit de cour, qui semblaient n'attendre que ses ordres, se virent gravement placer à ses côtés. »¹¹⁹. Enfin, pour achever ce spectacle animal, les singes proposèrent à la Belle une tragédie écrite pour elle :

« Ces *señoras* singes et *señoras* guenons en habits de théâtre couverts de broderie, de perles et de diamants, faisaient des gestes convenables aux paroles de leurs rôles, que les perroquets prononçaient fort distinctement à propos [...]. »

Comme chez La Fontaine ou Mme d'Aulnoy, ces animaux humanisés ne font que mimer la comédie humaine des milieux codifiés de la mondanité. Mais Mme de Villeneuve va plus loin encore, car elle donne accès à la Belle par une sorte d'écran magique, poste de télévision avant l'heure, au théâtre de la Comédie-Française.

« Curieuse de voir de quelle étoffe était le tapis de la loge voisine de la sienne, elle en fut empêchée par une glace qui les séparait, ce qui lui fit connaître que ce qu'elle avait cru réel, n'était qu'un artifice, qui par le moyen de cristal réfléchissait les objets et les lui renvoyait de dessus le théâtre de la plus belle ville du monde. C'est le chef-d'œuvre de l'optique de faire réverbérer de si loin. »¹²⁰

Encore une glace qui module l'opposition entre illusion et réalité. Dans ce passage, on trouve un mélange de merveilleux scientifique et de merveilleux fabuleux par une sorte d'hyperbolisation de l'optique. L'association de ces deux termes, normalement opposés, témoigne de la fascination du XVII^e siècle pour les jeux optiques. La Belle assiste, par cet écran, à un Opéra, forme de spectacle très goûtée depuis Lully et qui continue à charmer le public depuis le XVIII^e siècle. Comme nous le verrons plus tard, avec l'adaptation de Marmontel, l'Opéra et le conte de fées s'influencent réciproquement dans le thème du merveilleux. S'offre également à elle « les plaisirs de la foire Saint Germain, bien plus brillante qu'elle ne l'est aujourd'hui », « Les marionnettes mêmes ne furent pas, en attendant mieux, un amusement indigne d'elle. L'Opéra-Comique était dans toute sa splendeur. »¹²¹ Cette remarque témoigne que Mme de Villeneuve dépeint avec nostalgie un XVII^e siècle fantasmé. La foire et le théâtre peuvent être rapprochés en tant que lieux de

¹¹⁹ Mme de Villeneuve, Elisa Biancardi, *op. cit.*, p. 127.

¹²⁰ *Ibidem.*, p. 129.

¹²¹ *Ibidem.*, p. 131.

spectacles les plus appréciés de la première moitié du Grand Siècle. L'Opéra-Comique, qui prend sa naissance en 1697 après la fermeture de la Comédie-Italienne, concurrence la Comédie-Française en reprenant les codes de la Commedia dell'Arte, parodies satiriques, opéras et reprises de troupes foraines. Enfin, la Belle assiste également aux actualités du monde (journal télévisé avant l'heure !) :

« C'était quelque fois une fameuse ambassade qu'elle voyait, un mariage illustre, ou quelques révolutions intéressantes. Elle était à cette fenêtre dans le temps de la dernière révolte des janissaires. Elle en fut témoin jusqu'à la fin. »¹²²

Mme de Villeneuve relate ici la révolte des soldats destinés à la garde des sultans qui assassinèrent Osman II en 1622. Cela témoigne de trois choses : premièrement, le besoin à ce moment-là d'un savoir journalistique ; deuxièmement, d'associer ensemble fiction et réalité, en passant des spectacles aux événements historiques ; troisièmement, la volonté d'inscrire le conte dans son temps, et pas seulement dans un idéal lointain et imaginaire qui ne concernerait en rien la vie du lecteur.

Morale et message profond du conte

A tous les niveaux d'écritures et par les thèmes abordés, un message profond, lié à la morale finale, se distingue comme fil conducteur : le contraste entre les apparences et la réalité. On le retrouve par les paroles et les éléments du château que doit décrypter la Belle, comme nous l'avons vu précédemment, la présence des miroirs, des portraits, et l'interprétation des rêves. Pour ce dernier exemple, un passage est particulièrement équivoque, pour achever de convaincre que la Belle doit s'unir à la Bête. Le bel Inconnu qu'elle retrouve enfin dans ses rêves lui donne des messages contradictoires :

« Il l'assura qu'elle serait heureuse ; qu'il ne s'agissait que de suivre les mouvements que lui dictait la bonté de son cœur. La Belle lui demanda si ce serait en épousant la Bête. L'Inconnu lui répondit qu'il n'y avait que ce seul moyen. Elle en eut une espèce de dépit, elle trouva même extraordinaire que son amant lui conseillât de rendre son rival heureux. Après ce premier songe,

¹²² Mme de Villeneuve, Elisa Biancardi, *op. cit.*, p. 134.

elle croyait voir la Bête morte à ses pieds. Un instant après, l'Inconnu paraissait et disparaissait en même temps pour laisser sa place à la Bête. »¹²³

C'est en la manipulant ainsi que le bel Inconnu convainc la Belle. Avant cela, son père avait essayé de la convaincre en invoquant la raison :

« Combien de filles à qui l'on fait épouser des Bêtes riches, mais plus bêtes que la Bête, qui ne l'est que par la figure, et non par les sentiments et par les actions ? »¹²⁴

Mais c'est bien en elle-même que la Belle parvient à entendre raison :

« Ah ! sachez, s'écria la Belle presque en colère, que je donnerais ma vie pour conserver la sienne, et que ce monstre, qui ne l'est que par la figure, a l'humeur si humaine, qu'il ne doit pas être puni d'une difformité à laquelle il ne contribue point. »¹²⁵

En fait, la longueur du conte de Mme de Villeneuve s'explique par la maturation dans l'esprit de la Belle à dissocier les apparences de la réalité, et à comprendre la confusion de ses sentiments, entre un amour-reconnaissance pour la Bête et un amour-inclinaison pour le bel Inconnu. La morale de fin apportée par la dame féerique ne fait que répéter et confirmer ce qui a été expérimenté par la Belle.

Autre récurrence significative du thème, le contraste entre apparence et réalité se manifeste aussi au niveau du style. De manière assez coutumière avec le genre du conte, les formules des enchantements sont énigmatiques et ouvertes à interprétation. Ainsi, les possibilités offertes par le langage, premier producteur d'illusion, sont à la base de la stratégie imaginée par la Dame pour sauver sa nièce, obligée d'épouser un monstre ; la Dame s'arrange alors pour qu'il s'agisse d'un monstre capable de retrouver sa forme humaine par un enchantement. Elle joue également avec le *Voulez-vous que je couche avec vous ?*, qui cachait en réalité des intentions inoffensives.

Mais cette mise en garde contre les apparences n'a qu'un but : préparer la jeune femme au mariage. La lectrice idéale, comme la Jeune Américaine, est âgée de 13 ans. Cette adolescente doit donc se préparer à quitter son père, ce qui peut être

¹²³ Mme de Villeneuve, Elisa Biancardi, *op. cit.*, p. 156.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 140.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 140.

effrayant dans un premier temps, surtout dans le cadre d'un mariage forcé qui ne correspond pas aux inclinaisons du cœur. Bruno Bettelheim, psychanalyste, constate :

« La Belle et la Bête, mieux que tout autre conte de fées bien connu, exprime avec évidence que l'attachement œdipien de l'enfant est naturel, désirable, et qu'il a les conséquences les plus positives si, durant le processus de maturation, il est transféré en se détachant du père (ou de la mère) pour se fixer sur le partenaire sexuel. »¹²⁶

Ce que ce conte peut alors enseigner aux adolescents hésitants entre le stade infantile et l'accès à l'âge adulte, c'est que le monstre épouvantable se métamorphose en être charmant si l'on accepte le dépassement œdipien.

Mais, femme de son temps, Mme de Villeneuve traite plus directement de la violence des mariages forcés dans les familles de haute naissance ; situation qu'elle a elle-même vécu avec tant d'autres. Lorsque la Belle délivre la Bête de son sort, c'est elle qui devient indigne de cette union par la bassesse de son rang. La reine l'exprime de manière irrévocable :

« je ne puis m'empêcher de vous représenter le bizarre assemblage du plus beau sang du monde dont mon fils est issu, avec le sang obscur, d'où sort la personne à qui vous le voulez unir. »¹²⁷

Malgré le plaidoyer contre les conditions sociales qu'opère la fée contre cet argument, en en montrant tout l'absurde, celle-ci ne parvient à faire entendre raison à la reine qu'après lui avoir révélé les véritables origines nobles de la Belle. Mme de Villeneuve cède aux attentes des contes sur ce dernier point, tandis que Mme Leprince de Beaumont, elle-même issus de la bourgeoisie, ne s'embarrassera point à légitimer un mariage entre un prince de la plus haute naissance et une simple fille de marchand de par la vertu des sentiments qui unit ces deux êtres.

¹²⁶ Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Laffont, 1976, p. 439.

¹²⁷ Mme de Villeneuve, Elisa Biancadi, *op. cit.*, p. 159

LA VERSION DE MME LEPRINCE DE BEAUMONT : UN CONTE PEDAGOGIQUE POUR LES ENFANTS (1756)

« On me dira, nous avons douze volumes de Contes de Fées, nos enfants peuvent les lire : à cela je répons, outre que ces Contes ont souvent des difficultés dans le style, ils sont toujours pernecieux pour les enfants, auxquels ils ne sont propres qu'à inspirer des idées dangereuses et fausses. »¹²⁸

Cette phrase, que l'on peut lire dans l'Avertissement du *Magasin des enfants*, publié pour la première fois à Londres en 1756¹²⁹, annonce le projet qu'a la préceptrice de jeunes filles issues de l'aristocratie anglaise de leur transmettre une liste de bons ouvrages à lire pour leur formation, que l'on retrouvera réécrits dans son œuvre. Les contes occupent une place importante dans cette bibliothèque idéale, à tel point qu'ils feront le succès majeur de son œuvre. Pourtant, ce n'était pas là l'ambition de la préceptrice, puisque les contes ne devaient qu'aboutir à des lectures plus sérieuses de manière pédagogique. Ils constituent donc une entrée en littérature pour ces jeunes filles. Or, comme nous l'avons développé précédemment en étudiant le conte de Mme de Villeneuve, les contes ne sont pas adressés aux enfants : la complexité d'écriture, les références littéraires, les allusions érotiques et la préparation au mariage ; tout ceci semble éloigné des préoccupations de la préceptrice. Et c'est bien pour cette raison qu'elle s'approprie les « ouvrages des autres » afin de les « raccommoer », comme elle l'écrit plus tard dans son Avertissement. Pour l'adapter à son auditoire, âgé de 7 à 12 ans, Mme Leprince de Beaumont décide de gommer les passages immoraux pour les adapter à la tendresse de ces jeunes années, et leur inculquer par l'amusement des valeurs justes de vertu et de bonté.

« [...] j'avoue que j'ai trouvé les Contes de la *Mère l'Oye*, quelque puériles qu'ils soient, plus utiles aux enfants, que ceux qu'on a écrits dans un style plus relevé. Je trouve moyen de faire comprendre aux enfants, lorsqu'ils lisent la *Barbe bleue*, les inconvénients d'un mariage fait par intérêt, les dangers de la curiosité, les malheurs qui peuvent arriver du peu de

¹²⁸ Mme Leprince de Beaumont, *Magasin des enfants*, Paris, F. Esslinger, 1788, Avertissement, p. 15.

¹²⁹ Mme Leprince de Beaumont, *The young misses magazine*, Londres, J. Nourse, 1756.

complaisance qu'on a pour les caprices d'un époux, l'inutilité du mensonge pour éviter le châtement. »¹³⁰

Mme Leprince de Beaumont ne cache pas son travail de réécriture. Cependant, elle omet de citer Mme de Villeneuve ou *La Jeune Américaine et les contes marins* dont est issu sa réécriture de *La Belle et la Bête*. L'élasticité juridique de l'époque en matière de droit d'auteur a permis l'insertion de ce conte dans son œuvre. Elle n'imaginait sans doute pas que l'énorme succès éditorial de son *Magasin*, bientôt traduit en plusieurs langues, finirait par imposer dans le monde entier sa version écourtée de « La Belle et la Bête », publiée sous son nom et sans aucune mention de son inspiratrice Mme de Villeneuve. Pour comprendre ce succès, nous étudierons les particularités de ce remaniement et sa modernisation mais avant cela, il faut remettre cette version dans son contexte, en exposant la vie et l'œuvre de cette préceptrice aux idées novatrices.

Mme Leprince de Beaumont, une préceptrice dévouée à l'éducation des jeunes filles

Origine bourgeoise, éducation religieuse et premiers pas dans l'enseignement

Les éléments biographiques¹³¹ qui permettent de retracer la vie de cette femme de lettres proviennent d'une correspondance partielle, récemment dévoilées aux chercheurs¹³², qui laisse parfois place aux suppositions. En effet, Mme Leprince de Beaumont n'a pas laissé de mémoires. Il convient cependant d'admettre que, dans une certaine mesure, la figure de gouvernante qui anime les dialogues des différents *Magasins* illustre très probablement de manière fidèle la manière d'enseigner de la préceptrice.

Jeanne-Marie Leprince naît le 26 avril 1711 à Rouen de l'union entre Nicolas Leprince et Barbe Plantart. Du côté paternel, elle vient d'une famille notable de la Normandie du XVII^e et XVIII^e siècle d'artisans menuisiers, doreurs et sculpteurs. Notre future conteuse est donc issue d'un milieu d'artisans bourgeois, où s'allie en

¹³⁰ Mme Leprince de Beaumont, *op. cit.*, Avertissement, p. 16.

¹³¹ Pour avoir accès à une biographie plus développée de l'auteure, voir mon premier Mémoire de Recherche : *Le Magasin des enfants de Madame Leprince de Beaumont (1756) : lectures, réception et mise en valeur patrimoniale d'un livre pour la jeunesse*, sous la direction de Philippe Martin, Université Lumière Lyon 2, ENSSIB, 2018.

¹³² Jean-Marie Robain, *Madame Leprince de Beaumont intime*, Slatkine Erudition, 2004, p. 9, l'auteur révèle que les archives étaient jusqu'à présent restreintes au cadre privé.

plus d'une certaine aisance matérielle et financière, une renommée par son nom. Enfant, elle reçut une éducation religieuse par sa mère, très dévouée, mais aussi remplie de mythes et de superstitions apportés par ses gouvernantes : « A six ans, je savais plus de cinquante histoires de revenants. Le sort avait rassemblé pour moi les plus sottes des servantes. »¹³³ Nul doute que ces gouvernantes avaient sûrement transmis à la jeune fille le goût des contes et du folklore. Au décès de sa mère à l'âge de 11 ans, et dans un climat d'endettement progressif pour les Leprince, Jeanne-Marie et sa jeune sœur décident de se réfugier dans la congrégation de religieuses d'Ernemont, qui avait la particularité de former les maîtresses d'école.

Cette congrégation assure donc la formation de la future célèbre préceptrice. Ernemont a un rôle majeur dans l'éducation des jeunes filles les plus modestes du diocèse, faisant nettement reculer l'illettrisme. Celles qu'on surnommait les « sœurs capotes » à cause de leurs tenues assuraient donc bénévolement l'éducation de ces jeunes filles délaissées comme un acte de charité chrétienne. Les sœurs Leprince prononcent des vœux provisoires, s'engageant donc à instruire ces jeunes filles par la lumière de la foi, en leur apprenant à lire, écrire, compter. Jeanne-Marie y apprend une pédagogie basée sur la patience, le refus de violence physique qui figurait dans le règlement et l'équité. En se positionnant d'égale à égale avec ses élèves, elle parvint à acquérir le respect auprès des élèves les plus difficiles. Malgré ses talents naturels et son attachement à la congrégation, Jeanne-Marie Leprince décide de quitter la congrégation pour des raisons que l'on ignore.

Recommandée par une des sœurs de la congrégation, Jeanne-Marie fait son entrée dans la cour de Lunéville en tant que préceptrice de la jeune princesse Elisabeth-Thérèse, âgée de 14 ans, fille du duc de Lorraine Léopold Ier et nièce de Louis XIV. Ce premier contact avec ce milieu princier annonce la destinée de cette préceptrice auprès des jeunes filles de la plus haute aristocratie. Cette jeune princesse est bien différente des jeunes filles qu'elle avait jusqu'à présent éduquées et nécessite un tout autre enseignement. Il ne s'agit plus que de parfaire l'éducation de la princesse déjà fort savante, et Jeanne-Marie se contenta d'assister à des cours de danse, de chant, et d'innombrables spectacles. On sait par la suite dans ses écrits que la préceptrice condamnera sévèrement cette éducation faite de mondanités réservée aux jeunes filles de la cour. Le 15 février 1737, Louis XV attribue le Duché

¹³³ Mme Leprince de Beaumont, *Mémoire de Mme Batteville*, à Leyde, chez P. H. Jacqueau, 1766.

de Lorraine au roi de Pologne, et Elisabeth-Thérèse est alors chassée de Lunéville avec sa famille. Retrouvée sans emploi, le nouveau duc accepta de conserver la gouvernante à Lunéville. Elle y demeura cinq ans durant lesquels elle publia ses premiers écrits et contracta son premier mariage

A trente-deux ans, cette femme au parcours atypique n'était toujours pas mariée. Elle épouse Antoine Grimard de Beaumont en 1743, dans des conditions assez étranges : le père n'est pas convié à ce mariage et n'apporte donc pas sa bénédiction. Pourtant, la préceptrice enseignait sans cesse la sacralité et l'importance du mariage dans la vie chrétienne. Mais comme nous le verrons par la suite, la préceptrice n'en est pas à une contradiction près. Comme Mme de Villeneuve, il ne s'agit pas d'un mariage heureux, et entraînée par un mari endetté à cause de son addiction au jeu, elle menait une vie décousue :

« se coucher quand le soleil se lève, se lever quand il se couche ; passer six heures à table pour satisfaire aux besoins d'une demi-heure ; se clouer sur un tapis vert pour déranger en une nuit les affaires d'une année ; y éprouver la crainte ou l'espérance, la joie ou le désespoir ; soutenir une conversation de trois heures où l'on emploie un jargon vide de sens... »¹³⁴

Comme Mme de Villeneuve, Mme Leprince de Beaumont se sépare de son mari. Avec l'appui d'un jésuite, elle parvient à justifier quelque peu cette séparation qui n'était pas coutumière : « Il m'assura que je pouvais en conscience, poursuivre la dissolution et que je serais très libre après l'arrêt qui ne casserait pas mon mariage, mais qui déclarerait qu'il n'y en avait jamais eu. »¹³⁵ Malgré cela, elle ne préféra pas ébruiter l'affaire et conserva le nom de son premier mari.

Au même moment, la préceptrice publiait son premier roman : *Triomphe de la Vérité ou Mémoires de Monsieur de la Villette* (1748). Dans ce premier écrit, on retrouve déjà la préoccupation de la préceptrice à délivrer sa méthode pédagogique par l'amusement :

¹³⁴ Mme Leprince de Beaumont, *Lettres à Madame du Montier*, Lyon, P. Bruyset-Ponthus, 1780.

¹³⁵ Lettre à Tyrrell.

« Il faut les [les jeunes filles] amuser si on veut les instruire, ne dire que des choses à leur portée, les amener par degrés et imperceptiblement à des connaissances plus relevées. »¹³⁶

Ce premier ouvrage, novateur, est un succès. Mais ce ne sera pas le cas de la publication de sa correspondance avec Madame du Montier, dans laquelle elle révèle ce qu'elle pense véritablement du monde de la cour :

« Vous allez donc être exposés sur le grand Théâtre de la Cour, vous allez habiter ce pays où règnent la duplicité, la fourberie, la trahison, l'ambition, l'envie, la jalousie... »¹³⁷

Suite à ce premier échec éditorial mais surtout à l'échec de son mariage, Mme Leprince de Beaumont quitte Lunéville, laissant derrière elle sa fille, pour l'Angleterre, pays de l'*Enlightment* où les lumières de la foi se mêlent avec celles de la raison, et où la langue française est à l'honneur dans les cours.

Départ pour l'Angleterre : une préceptrice pour la plus haute aristocratie anglaise et une écrivaine prolifique

Arrivée à Londres, Mme Leprince de Beaumont est rapidement introduite au milieu mondain par James Edward Oglethorpe qui lui présente Lady Pomphret, ancienne dame d'honneur de la Reine, qui cherchait justement une préceptrice pour l'éducation de sa petite fille. Sophie Carteret, fille de l'ancien Premier Ministre John Carteret, avait été confiée à des gouvernantes qui avaient flatté en elle une vanité que Mme Leprince de Beaumont s'empressera de chasser. Elle sera sa plus grande réussite pédagogique : non seulement elle fait d'elle une jeune femme vertueuse, mais elle devient même « l'enfant de son cœur », développant toute sa vie avec elle une longue correspondance. Cet épisode inspirera la rédaction de son *Magasin des enfants*, dans lequel Sophie est sa meilleure élève. Après elle, elle s'occupera d'autres filles de premiers ministres comme Charlotte et Mary Hillsborough. Son éducation novatrice et l'apprentissage de la langue française qu'elle propose explique ce succès.

Ainsi intégrée dans le milieu mondain londonien et entourée de femmes lettrées, Mme Leprince de Beaumont enchaîne les publications et les succès. Elle se

¹³⁶ Mme Leprince de Beaumont, *Triomphe de la Vérité*, Nancy, Henry Thomas, 1748.

¹³⁷ *Lettre à Madame du Montier*, op. cit.

lance dans la publication d'un périodique, *Le nouveau Magasin français* (1750), qui a pour ambition de faire état des avancées scientifiques dans les pays francophones. Elle y publie des articles de Mme de Graffigny qu'elle avait rencontré à la cour de Lunéville, et qui se retrouvera plus tard au cœur de la querelle du *Loup* avec Mme de Villeneuve. Elle publie également d'autres ouvrages comme *L'Education complète à l'usage de la famille royale de la Princesse de Galles*, en 1753, puis, plus surprenant dans sa bibliographie, un roman exotique : *Civan, roi de Bungo* en 1754. Enfin, elle publie son œuvre qui rencontrera le plus grand succès en 1756 : *Le Magasin des enfants*, dans lequel elle délivre sa méthode d'enseignement à travers le dialogue entre une gouvernante et ses jeunes élèves. S'en suivra la publication du *Magasin des adolescentes* en 1760, *Instructions pour les jeunes dames qui entrent dans le monde et se marient* en 1768 et le *Mentor moderne* en 1772. C'est également à ce moment-là qu'elle rencontre celui qui sera son second mari, Thomas Tyrrell, libertin notoire qui parvient à duper l'innocente préceptrice, qui effectuera alors avec lui un mariage secret.¹³⁸ Les rumeurs qui vont naître suite à cette union peu traditionnelle et le mariage de sa fille, Elisabeth de Beaumont, avec Nicolas Joseph Moreau, la décide à retourner en France.

Retour en France et dernières publications

L'auteure s'installe à Annecy avec sa fille et son gendre. Elle y vit alors les plus douces années de sa vie, elle qui prêchait depuis longtemps une vie saine et en retrait à la campagne, loin des futilités de la mondanité urbaine. Pour autant, cela ne l'empêche pas de voyager à Paris, à Berlin, à Vienne, entretenant à chaque fois de nouvelles amitiés par une correspondance et faisant d'elle une figure reconnue à travers toute l'Europe. Le succès de ses œuvres se témoigne d'ailleurs à travers sa diffusion dans toute l'Europe, et le *Magasin des enfants*, est traduit dans de nombreuses langues, et le conte de *La Belle et la Bête* avec lui. Pour autant, le succès rencontré ne garantit pas une fortune littéraire dans les milieux mondains. Peut-être à cause de sa retraite, elle est fortement critiquée à Londres, comme le lui confie son amie Lady Mayne :

« Je suis bien fâchée de vous dire que vos derniers ouvrages ne feront pas fortune ici. Dans le tourbillon des plaisirs d'une ville comme celle-ci, il n'est

¹³⁸ Même son frère François Simon, décorateur à la cour de Russie, lui adresse une lettre dans laquelle il charge Marie d'embrasser « Monsieur de Beaumont, son cher époux ».

pas possible que de telles vérités ne choquent point. Les femmes les plus sages parmi nous sont si éloignées de cette perfection que vous exigez qu'elles s'en moquent et disent que vos règles sont impraticables et au-delà de la nature. C'est pourtant une preuve qu'elles vous lisent, et peut-être en murmurant, quelques-unes d'elles s'en trouveront mieux. »¹³⁹

Comme Mme de Villeneuve, Mme Leprince de Beaumont semble sans cesse devoir se justifier de ne pas prétendre à être une grande écrivaine, malgré le succès de ses ouvrages. Elle souligne avant tout l'aspect utilitaire de ses productions, qui ont toutes une visée pédagogique. Contrairement donc à Mme de Villeneuve, elle se différencie contre l'aspect frivole de sa fiction, qui ne servait qu'à amuser. Mme Leprince de Beaumont n'a pas pour simple objet d'amuser les enfants, mais avant tout de les éduquer et de les mettre sur le droit chemin de la vertu morale. Ce public enfantin, qui plus est féminin, et la dimension utilitaire, seraient alors un facteur amoindrissant de qualité littéraire. Ainsi introduit-elle ses *Contes moraux*, publiés en 1773 :

« Encore des ouvrages de Madame de Beaumont, des histoires morales, des lettres ! Cette femme ne finira-t-elle donc jamais ? [...] Encore si son style compensait l'ennuyeux des leçons qu'elle débite, on pourrait les lui passer, mais ce style est maudit. [...] Eh ! Pourquoi me lisez-vous ? Qui vous en prie ? »¹⁴⁰

Pour ce qui est des attaques envers son sexe, qui serait peu disposé à écrire des grandes œuvres, Mme Leprince de Beaumont ne tient pas à s'excuser comme Mme de Villeneuve dans sa préface de *La Jeune Américaine* mais au contraire, dénoncer ce préjugé par l'ironie :

« De quoi vous avisez-vous, étant femme, de faire un *Magasin* ? Faites des coiffures, arrangez des pompons, des aigrettes. [...] Sachez que j'aimerais mieux composer un livre, y compris la préface et même, à la rigueur, l'épître dédicatoire que de placer un ruban. »¹⁴¹

¹³⁹ Voir les lettres révélées par Jean Marie Robain, *op. cit.*

¹⁴⁰ Mme Leprince de Beaumont, *Contes Moraux*, Maestricht, 1774.

¹⁴¹ Mme Leprince de Beaumont, *Le Nouveau Magasin Français*, n°1, Londres, décembre 1750.

Celle qui essaie de prôner que les jeunes filles méritent la même éducation que leurs frères ne saurait s'excuser d'écrire des ouvrages. Malgré cette modernité pédagogique et les engagements sociaux que l'on trouve dans ses derniers écrits comme le *Journal de Manon* et le *Journal de William*, dans lesquels elle dénonce le mauvais traitement des soldats et les couvents mondains, elle ne sera jamais incluse parmi les Lumières, tout particulièrement par Voltaire qui semble la mépriser. Alors qu'il apprend que *Le Magasin des enfants* est publié sous la protection de l'Impératrice de Russie, pour qui le frère de la préceptrice travaille, celui-ci écrit dans une lettre adressée à Jacob Vernes :

« On me mande aussi qu'elle [l'Impératrice de Russie] a fait un présent considérable à Madame de Beaumont, mais ce n'est pas la vôtre : c'est une Madame de Beaumont-Le-Prince qui fait des espèces de catéchismes pour les jeunes demoiselles. »¹⁴²

Comme Mme de Villeneuve, Mme Leprince de Beaumont semble rejetée de ce milieu littéraire malgré le succès de ses ouvrages. Pour autant, cette dernière se garde bien de chercher à leur plaire, étant opposée à leur anticléricisme :

« Madame Mayne ne sait pas que, même en France, il reste beaucoup plus de religion qu'en Angleterre. Voltaire etc... qui cherchent à la détruire, vivent dans des frayeurs qui prouvent bien qu'ils ne peuvent rien mettre à la place de ce qu'ils veulent ôter. »¹⁴³

Dans un de ses derniers ouvrages, Mme Leprince de Beaumont s'en prend directement aux Lumières :

« On a profané le nom de Philosophie dans ces derniers temps, en l'accordant à des gens qui n'avaient pas les premières notions de ce que ce beau nom signifie. Il suffit, pour l'acquérir, de joindre à des lumières superficielles une forte dose d'impudence à nier les vérités les plus salutaires et les plus solidement prouvées. »¹⁴⁴

¹⁴² Voir les lettres révélées par Jean Marie Robain, *op. cit.*

¹⁴³ Lettre adressée à Thomas Tyrrell, avec qui elle continuait à entretenir une importante correspondance, espérant le voir aménager en France. *Ibidem.*

¹⁴⁴ Mme Leprince de Beaumont, *La Dévotion éclairée, ou Magasin des Dévotes*, Pierre Bruyset-Ponthus, Bibliothèque de Saint-Vincent, Mâcon, 1781.

Mme Leprince de Beaumont suit sa famille à Avallon, en Bourgogne, en 1773. Elle y est reçue par Mme Berthier de Sauvigny. Elle y finit ses jours en 1780, laissant derrière elle une œuvre qui continuera à être lue bien des générations après la sienne.

Le Magasin des enfants, une révolution pédagogique

Une pionnière de la littérature jeunesse

Le titre complet du *Magasin* qui regroupe *La Belle et la Bête* parmi d'autres contes est *Magasin des enfants ou Dialogue d'une sage gouvernante avec ses élèves, dans lesquels on fait penser, agir les jeunes gens suivant le génie, le tempérament et les inclinaisons de chacun. On y représente les défauts de leur âge ; l'on y montre de quelle manière on peut les corriger ; on s'applique autant à leur former le cœur, qu'à leur éclairer l'esprit. On y donne un abrégé de l'Histoire Sacrée, de la Fable, de la Géographie etc... Le tout rempli de réflexions utiles, de Contes moraux pour les amuser agréablement ; et écrit d'un style simple et proportionné à la tendresse de leurs années.* Le titre programmeur s'adresse aux mères de famille et aux préceptrices, mais aussi aux enfants directement. La longueur du titre nous annonce un ouvrage à l'ambition encyclopédique, un véritable livre-monde, où le terme de « Magasin » nous avertit que l'univers peint à travers cet ouvrage sera exhaustif. Mlle Bonne, la gouvernante, enseigne à ses élèves l'Ancien Testament, l'Histoire, la géographie, les sciences, et la littérature par les contes. Enseigner de telles matières à des jeunes filles est particulièrement ambitieux, mais passe aussi par une dimension ludique afin de délivrer les enseignements de la manière la plus efficace qui soit. Cet ouvrage est donc un véritable ouvrage de pédagogie mais aussi un témoignage historique précieux, car il correspond aux leçons que donnaient Mme Leprince de Beaumont à ses jeunes élèves dans l'oralité. Le style s'adapte particulièrement au jeune lectorat, puisqu'il est « simple et proportionné à la tendresse de leurs années ». Il est simplifié pour de jeunes élèves anglaises qui apprennent le français. Si les critiques de son temps retiennent de ces ouvrages un style pauvre, il faut plutôt voir dans cette œuvre l'art de s'adresser à la jeunesse. C'est pour cette raison en particulier que *Le Magasin des enfants* est considéré comme le premier livre pour la jeunesse.

Mme Leprince de Beaumont publie son ouvrage pour la première fois en 1756 dans le Strand à Londres chez l'imprimeur-libraire John Nourse. Un lectorat anglais, issu de la *middle-class* urbaine, était demandeur de ce genre de littérature

pédagogique pour les enfants. Le libraire John Newbery ouvre une librairie spécialisée dans les livres pour la jeunesse dans les années 1760, une floraison d'institutions charitables comme *The Foundling Hospital* (l'Hôpital des Enfants Trouvés) ouvre leur porte, et le nombre de portraits d'enfants se multiplie. Il faut dire que l'œuvre du philosophe John Locke aura une influence grandissante pour la pédagogie et la conception de l'enfance durant tout le XVIII^e siècle, à travers ses écrits *Some Thoughts Concerning Education* (1693) et *Essay Concerning Human Understanding* (1690). Il considère l'enfant comme une feuille de papier vierge sur laquelle l'expérience s'imprime, ce qui est bien loin de la vision pessimiste traditionnelle. Il recommande des lectures faciles et des ouvrages illustrés pour qu'il puisse apprendre en s'amusant, et s'oppose aux punitions injustes qui ne peuvent que nuire à l'éducation. En France, les traités de pédagogie abondent et les liens avec l'enfant se resserrent, à l'image de la maison moderne plus fermée sur l'extérieur. Rousseau fait naître chez ses lecteurs l'amour, voire l'idéalisation, de l'enfance, en défendant la thèse selon laquelle l'enfant est foncièrement bon, et il faut empêcher la société de le corrompre :

« Chaque âge, chaque état de la vie a sa perfection convenable et une sorte de maturité qui lui est propre, nous avons ouï parlé d'un homme fait, mais considérons un enfant fait. Ce spectacle sera plus nouveau pour nous, et ne sera peut-être pas moins agréable. »¹⁴⁵

Mme Leprince de Beaumont s'inscrit tout à fait dans ce courant de pensée. Elle prend à Locke les leçons pédagogiques, mais conteste sûrement chez Rousseau une idéalisation de l'enfance dont il ne faudrait contester les élans naturels, foncièrement bons. Mme Leprince de Beaumont s'emploie plutôt à les corriger par une morale édifiante et l'instruction.

En plus de s'adresser aux enfants pour la première fois, qui n'avaient jusqu'alors de littérature spécifique, Mme Leprince de Beaumont s'adresse aux différents âges de la vie :

« Une fille de quinze ans, qui commence à apprendre le français, a besoin d'un style aussi simple qu'une autre de cinq ans, qui lit dans sa langue maternelle. Qu'on juge par-là de l'ennui que doivent donner aux pauvres

¹⁴⁵ *Œuvres complètes de J.J. Rousseau*, Paris, Hachette, 1898, Tome premier, *Emile*, Livre II, p. 130.

enfants la lecture et la traduction de *Télémaque* et de *Gilblas*, auxquels on borne d'ordinaire toutes leurs lectures dans les écoles. »¹⁴⁶

En écrivant ainsi son ouvrage, elle répond à un besoin non assouvi dans le domaine pédagogique. Le style de Fénelon et Lesage, qui faisait autorité pour l'éducation, est jugé trop complexe pour ses jeunes élèves anglaises. La préceptrice va donc innover par une écriture qui se situe à la portée de ses lectrices, non seulement pour des questions de langue, mais aussi et surtout pour les plus jeunes de ses élèves. Ainsi, elle pousse l'innovation à nuancer, par le style, les registres de langage selon l'âge de l'élève qui s'exprime au sein des dialogues. Julia¹⁴⁷, élève principale de Mlle Bonne, est âgée de 12 ans, tout comme Eugénie, son amie savante et arrogante. Elles ont toutes deux atteint une certaine majorité intellectuelle par leur âge et leur bonne éducation, et servent de « sous-maîtresses » à Mlle Bonne. Cela correspond également à l'âge de la jeune américaine dans l'œuvre de Mme de Villeneuve, qui considère également cette adolescence comme une période charnière¹⁴⁸. Ce qui différencie les deux élèves, c'est la sagesse de l'une et l'arrogance de l'autre, qui goûte à la connaissance dans la démesure. Augustine, elle, est seulement âgée de sept ans, tout comme Charlotte et Sidonie. Ces trois jeunes enfants disposent de l'âge parfait pour l'enseignement de Mlle Bonne, car ces jeunes esprits sont tout à fait malléables. Les jeunes filles développent des traits de caractère beaucoup plus facilement corrigibles par Mlle Bonne, au contraire de Léonie, la cousine de Julia, que la gouvernante ne reçoit qu'à partir du Dialogue XXIII, âgée de 13 ans, dont les vices sont bien plus implantés. Pour autant, Mme Leprince de Beaumont montre par son talent qu'il n'y a pas de cas incurable :

« Je puis les [les personnes chargées du soin de l'éducation] assurer avec vérité que, depuis ce grand nombre d'années, je n'ai pas trouvé un seul enfant incurable, soit du côté du génie, soit du côté des mœurs ; cependant j'ai employé vingt de ces années aux écoles gratuites, c'est à dire, que j'ai vécu parmi les enfants des pauvres, dont l'éducation grossière m'offrait moins de ressources. »¹⁴⁹

¹⁴⁶ Mme Leprince de Beaumont, *op. cit.*, Avertissement, p. 15.

¹⁴⁷ Les noms francisés viennent de l'édition de Paris, Delarue, revue par Mme J.J. Lambert, 1859.

¹⁴⁸ Comme nous l'avons vu, le conte de *La Belle et la Bête* sert bien à préparer son mariage pour quitter l'enfance et le cocon familial.

¹⁴⁹ Mme Leprince de Beaumont, *op. cit.*, Avertissement, p. 46-47.

Le parler des jeunes filles correspond donc au vocabulaire de leurs jeunes années et de leur milieu social. Augustine, sept ans, récite ainsi l'Histoire Sainte :

« Le bon Dieu, mesdemoiselles, peut faire tout ce qu'il veut. Hé bien ! Tout d'un coup il dit qu'il voulait qu'il y eût le ciel, la terre [...] ; à mesure qu'il disait : je veux cela, tout cela venait. »¹⁵⁰

Pour autant Mme Leprince de Beaumont ne veut pas complaire ses élèves dans ce jargon enfantin. Subtilement, par la conversation, elle élève le niveau de langue en servant de modèle, grâce à une langue claire, précise, tout en restant simple. C'est donc bien dans ce langage que sera rédigé cette version de *La Belle et la Bête*, narrée par Mlle Bonne.¹⁵¹

Du conte de fées au conte moral

Les contes racontés par la gouvernante à ses élèves après une séance de travail, qui correspond à un dialogue, comme récompenses, s'inscrivent bien dans la tradition littéraire du conte de fées de la moitié du XVII^e siècle. C'est en effet chez Perrault, père de l'écriture féerique, qu'elle puise son inspiration et même ses réécritures. Cette réécriture, qui n'a en soit rien de surprenant dans le travail de conteuse, s'inscrit pourtant dans une direction nouvelle que prend le conte de fées à la fin du XVIII^e siècle. Raymonde Robert fait le constat suivant : « aux récits féeriques qui prétendent distraire en éduquant, vont se succéder, dix-sept ans plus tard, des *Contes moraux* laborieusement édifiants. »¹⁵² Annonciatrice d'un genre nouveau qui se développera au début du XIX^e siècle, ce conte, qui se veut adapté aux enfants, sacrifie de plus en plus le merveilleux au profit de la morale. Tout comme les élèves du *Magasin* grandissent spirituellement du début à la fin du dialogue, les personnages du conte moral parviennent à s'affranchir d'eux-mêmes de l'aide systématique de l'auxiliaire, pédagogue dans le cas des contes de Mme Leprince de Beaumont. Dans le premier conte, *Le Prince Chéri*, une bague vient piquer le doigt de Chéri à chaque fois qu'il commet une faute morale, et la fée Candide le reprend à plusieurs reprises. Le merveilleux est invoqué par la métamorphose que subit Chéri suite à l'emprisonnement injuste qu'il impose à Zélie

¹⁵⁰ Mme Leprince de Beaumont, *op. cit.*, Dialogue III, p. 33.

¹⁵¹ Une étude plus développée du *Magasin*, sur lequel nous ne pouvons nous attarder ici, se trouve dans mon premier mémoire de recherche cité précédemment.

¹⁵² Raymonde Robert, *op. cit.*, p. 337.

qui refuse de l'épouser, du monstre hybride au chien, puis du chien au pigeon, avant de recevoir enfin le pardon et l'amour de Zélie grâce à ses bonnes actions et à retrouver sa forme humaine. Cette variante du conte-type de l'« époux-monstrueux » met ici l'époux à l'épreuve pour le rendre digne de son épouse, et annonce *La Belle et la Bête* qui sera conté quelques dialogues plus loin. On peut faire le même constat dans le conte du *Prince Charmant*, jeune protégé corrigé de ses vices qui le rendent si illégitime à gouverner, par son gouverneur Sincère. Sophie Latapie constate une évolution pour les contes des derniers dialogues :

« Cependant, les derniers contes montrent de jeunes héros triomphant des épreuves davantage grâce à leurs qualités que grâce aux pouvoirs magiques et aux sages conseils des pédagogues. »¹⁵³

En effet, dans *Le Prince Spirituel*, le prince, malgré sa laideur, parvient à se faire aimer grâce à son esprit et sa sagesse. Seule la fée qui lui attribue la laideur à sa naissance est un élément féérique ; pour le reste, si on supprime cet élément qui joue comme un opposant dans la vie du prince rejeté par sa cour, le conte ne possède que des caractéristiques « réalistes ». Le héros, affranchi des fées ou des gouverneurs, s'affranchit également du merveilleux pour parvenir à une édification morale.

Les contes se comprennent donc dans la structure des dialogues, de par l'évolution des personnages en même temps que le lecteur s'instruit. Plus attentif aux contes dans un premier temps, qui comporte tous ces éléments merveilleux, il devrait, au fur à mesure des dialogues, porter plus d'attention aux enseignements scientifiques ou bibliques par identification aux jeunes élèves qui vivent elles-mêmes cette évolution. Le choix des éditeurs modernes, qui isolent les contes du reste des dialogues, et surtout *La Belle et la Bête* comme nous le verrons, est donc contradictoire avec la volonté de son auteure. Pour elle, les contes ne sont qu'une porte d'entrée à une littérature plus élevée. De plus, insérer ces contes au sein des dialogues rappelle la tradition orale occultée par le conte littéraire. Mme de Villeneuve use du même procédé par son récit-cadre. Le statut de la conteuse est ainsi renforcé : Mlle Bonne suspend son auditoire par son talent narratif. Ainsi les contes comportent de nombreuses interactions avec son auditoire, comme on peut le

¹⁵³ Sophie Latapie, « Un dispositif intégré. Le conte dans *Le Magasin des enfants* de Mme Leprince de Beaumont », Revue *Féeries* n°1, Université Stendhal Grenoble 3, 2003, p. 125-144.

relever dans *La Belle et la Bête* : « La Belle, car c'était le nom de la plus jeune, la Belle, dis-je [...] »¹⁵⁴. Comme cela se passait probablement dans la tradition orale, les contes provoquent des commentaires de l'auditoire : ainsi, après la lecture de *La Belle et la Bête*, Sidonie apprend la leçon de tolérance du conte en se comparant à la Belle :

« Je crois que je me serais accoutumée à la voir [la Bête] tout comme la Belle. Quand mon père prit un petit garçon tout noir pour être son laquais, j'avais peur de ce domestique. Eh bien, petit à petit je m'y suis accoutumée ; il me porte, quand je monte dans la calèche, et je ne pense plus à son visage. »¹⁵⁵

La leçon pédagogique découle alors de la morale du conte :

« Remarquez aussi, mes enfants, qu'on est toujours récompensé quand on fait son devoir. Si Belle avait refusé de mourir à la place de son père, si elle avait été ingrate avec la pauvre bête, la jeune fille n'aurait pas été ensuite une grande reine. »¹⁵⁶

Plusieurs niveaux de lecture se distinguent alors, que Sophie Latapie liste en trois niveaux :

- « - le couple du pédagogue auteur avec le lecteur dans la réalité
- le couple pédagogique de la gouvernante Mlle Bonne avec ses jeunes élèves intratextuelles dans les dialogues du *Magasin*
- le couple pédagogique des gouverneurs et des fées avec les jeunes protégés, dans les contes de ce même *Magasin*. »¹⁵⁷

Ainsi, Mme Leprince de Beaumont, Mlle Bonne et la fée parlent d'une seule et même voix. De même, chaque élève a son double dans les contes : Bellote, dans *Bellote et Laidronette*, n'a, comme Léonie « jamais pu souffrir la lecture »¹⁵⁸, mais elle montre l'exemple à la jeune fille qui s'identifie à elle en s'améliorant à la fin. Laidronette, au contraire, serait un double de Julia, par sa sagesse et son goût des bons livres. L'héroïne du conte l'encourage à rester sur cette bonne voie. Enfin

¹⁵⁴ Mme Leprince de Beaumont, *op. cit.*, Dialogue V, p. 35.

¹⁵⁵ *Ibidem*, Dialogue V, p. 49.

¹⁵⁶ *Ibidem*, Dialogue V, p. 49-50.

¹⁵⁷ Sophie Latapie, *art. cit.*

¹⁵⁸ Mme Leprince de Beaumont, *op. cit.*, Dialogue XXVIII, p. 405.

Eugénie trouve bien son double avec le personnage de Joliette qui, rendue muette, ne peut s'empêcher de rapporter par écrit tout ce qu'elle entend. Lorsque le miroir magique lui rapporte les conséquences de ses ragots, Juliette se suicide. Cette fin morbide effraie Eugénie particulièrement :

« Mon Dieu ! Ma bonne amie, vous me faites trembler : j'ai de la vanité comme Joliette, je veux montrer de l'esprit en toutes sortes d'occasions, et je suis fort étourdie : si j'allais comme elle causer de si grands malheurs ! »¹⁵⁹

En plus d'être une leçon de vie, le conte s'applique même dans les lois naturelles. En effet, Mlle Bonne utilise le conte de *La Belle et la Bête* afin de mieux expliquer la mue de la chenille en papillon : ainsi, elle montre que la métamorphose est un phénomène naturel.

La Belle et la Bête, une version édulcorée pour les enfants

En s'inscrivant dans le projet pédagogique du *Magasin des enfants*, le conte se doit d'être moral. Aussi, la version baroque et touffue de Mme de Villeneuve a été élaguée par la préceptrice afin d'en ôter tous les éléments qui pourraient porter à confusion dans un jeune esprit. Le niveau de langue, l'intrigue et les digressions sont simplifiés au maximum jusqu'à obtenir la version du conte sous sa forme la plus pure. Cette version fera la postérité de son œuvre, mais aussi du conte lui-même qu'on lui attribue désormais, car cette version plus simple a pu mieux voyager dans le temps. Dans son analyse du conte, Jacques Barchilon considère le texte simplifié comme beaucoup plus efficace que celui de Mme de Villeneuve :

« Tout est beaucoup plus soudain et moins circonstancié chez Mme Leprince de Beaumont : elle laisse quelque chose à imaginer ; car c'est en imagination que se fait une partie du travail poétique. »¹⁶⁰

Son travail invite à la réécriture, en laissant place chez le lecteur à une grande part d'interprétation. Il s'inscrit ainsi sur différents points dans une forme de modernité littéraire.

¹⁵⁹ Mme Leprince de Beaumont, *op. cit.*, Dialogue XVII, p. 220-221.

¹⁶⁰ Jacques Barchilon, « Le Conte merveilleux français de 1690 à 1790. Cent ans de féerie et de poésie ignorées de l'histoire littéraire. », *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, 1983, p. 730.

Réécriture du conte par Mme Leprince de Beaumont : entre fidélité et simplification

La version de Mme Leprince de Beaumont, réduite à une quinzaine de pages, s'ouvre ainsi :

« Il y avait une fois un marchand qui était extrêmement riche ; il avait six enfants, trois garçons, et trois filles, auxquels il donna toutes sortes de maîtres. »¹⁶¹

Contrairement à Mme de Villeneuve, Mme Leprince de Beaumont n'ouvre donc pas son conte sur un ailleurs lointain et intemporel. C'est dans un contexte très réaliste, et un cadre bourgeois, qu'évolue cette famille réduite à 6 frères et sœurs, contrairement aux 12 de la version précédente. Cela contrastera encore plus nettement avec le déclassé social et la vie à la campagne, mais aussi avec l'entrée dans le monde du merveilleux dans le château de la Bête. Alors que Mme de Villeneuve décrivait, par une accumulation romanesque, la ruine du marchand, Mme Leprince de Beaumont s'en tient à une phrase expéditive : « Tout d'un coup, le marchand perdit son bien, il ne lui resta qu'une petite maison de campagne bien loin de la ville. »¹⁶² Dans les deux versions, les conteuses louent cette vie bucolique, qui, loin de la vanité et de la paresse des citadins, révèlent les belles qualités de la plus jeune des sœurs : « 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. »¹⁶³ Mais encore plus que la Belle de Villeneuve, celle-ci s'épanouit particulièrement loin des activités mondaines que la préceptrice condamne fermement. D'ailleurs, nous ne trouverons pas dans le château de la Bête de salles de spectacle ou de galerie aux miroirs ; mais principalement de « bons livres ». En effet, dans de nombreux contes du *Magasin*, les héroïnes des contes s'épanouissent par la lecture, donnant ainsi le goût de la lecture aux jeunes élèves : c'est le cas de Laidronette, lorsqu'elle découvre la bibliothèque de son père, mais aussi de la Belle dans le château de la Bête : « mais ce qui frappa le plus sa vue, fut une grande bibliothèque »¹⁶⁴. Contrairement à Laidronette, qui parvient à toutes ses qualités par absence de beauté, la Belle ne cède pas aux tentations de la vanité qui guette son

¹⁶¹ Mme Leprince de Beaumont, *op. cit.*, p. 34.

¹⁶² *Ibidem*, p. 35.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 38.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 42.

physique avantageux. La Belle, comme chez Mme de Villeneuve, est une beauté éponyme :

« 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. »¹⁶⁵

Dans les deux versions, l'absence de noms propres assure la figure universelle que prennent les personnages types comme « les sœurs », jalouses, qui parlent d'une seule et même voix ; « le marchand », et bien sûr « La Belle » et « La Bête », qui tous deux deviennent des archétypes de la beauté et de la monstruosité. Cet effet est encore renforcé chez Mme Leprince de Beaumont par l'absence de toute description physique, ce qui emblématise toujours plus ces notions et laisse la représentation à l'imagination des lecteurs.

Lorsque le marchand part avec l'espoir de retrouver sa fortune, Mme Leprince de Beaumont ne s'embarrasse pas, une fois de plus, avec les détails, et se contente d'une formule expéditive.¹⁶⁶ Mais, comme chez Mme de Villeneuve, c'est par un temps affreux que le bonhomme se retrouve perdu dans une forêt qui le mènera au château de la Bête. La description du château, équivoque de Versailles dans la première version, se réduit ici à l'adjectif « lumineux » pour éblouir le lecteur :

« Tout d'un coup, en regardant au bout d'une longue allée d'arbres, il aperçut une 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. »¹⁶⁷

Là encore, l'absence de description de l'intérieur du château laisse au lecteur le soin d'en imaginer les détails. Libre à lui, par ailleurs, d'en voir le caractère merveilleux, en dehors de cette lumière intense ; là où la description de Mme de Villeneuve annonçait déjà que le personnage venait d'entrer dans le merveilleux, bien qu'il ne s'en aperçoive. Le caractère étrange du merveilleux intervient chez Mme Leprince de Beaumont dans la solitude du marchand : « il ne rencontra personne », « dans une grande salle, il trouve un bon feu et une table chargée de

¹⁶⁵ Mme Leprince de Beaumont, *op. cit.*, p. 34.

¹⁶⁶ « Le bonhomme partit ; mais quand il fut arrivé, on lui fit un procès pour ses marchandises, et après avoir eu beaucoup de peine, il revient aussi pauvre qu'il l'était auparavant. », *Ibidem*, p. 36.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 37.

viandes, où il n'y avait qu'un couvert. »¹⁶⁸. Ce « bon feu » et ces plats de viandes minimisent également le faste du banquet de la version précédente. Dans le conte moral, Mme Leprince de Beaumont s'affranchit donc de la démesure et du luxe auxquels on associe souvent la féerie. Elle s'inscrit dans des valeurs plus bourgeoises de confort, que l'on obtient par la vertu et par l'effort. Cette modestie et cette absence de faste se transcrivent de même manière dans l'écriture, l'allègement du style et des intrigues. La Bête réserve le même accueil à la Belle, bien plus sobre que celui de Mme de Villeneuve : le château est « illuminé comme la première fois » ; un banquet plus conséquent l'attend cependant et fait dire à la Belle : « la Bête veut m'engraisser avant de me manger, puisqu'elle me fait faire si bonne chère. »¹⁶⁹ Après sa première journée au château, Mme Leprince de Beaumont fait une ellipse de trois mois, là où Mme de Villeneuve décrit les nombreuses activités « mondaines » qui occupent l'heureuse captive : « Belle passa trois mois dans le palais avec assez de tranquillité ». ¹⁷⁰ Contrairement à la première version, la Belle est encore plus attachée à sa famille et tout particulièrement à son père. Elle ne plonge pas dans des rêves amoureux, mais dans l'angoisse de la séparation. Sitôt son père parti,

« La fille du marchand vit un livre où il y avait écrit en lettres d'or : *Souhaitez, commandez : vous êtes ici la reine et la maîtresse*. Hélas ! murmura-t-elle en soupirant, je ne souhaite rien que de voir mon pauvre père, et de savoir ce qu'il fait à présent. »¹⁷¹

La galerie de miroirs est donc réduite à un miroir magique, seul élément véritablement magique composant le château, qui lui permet d'observer sa famille. Pour ce qui est des rêves, ils se limitent au nombre de deux, et sont tous deux indispensables à l'avancée de l'intrigue. Le premier présente la dame féerique qui vient insuffler à la Belle la marche à suivre :

¹⁶⁸ Mme Leprince de Beaumont, *op. cit.*, p. 37.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 40.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 43.

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 42.

« Pendant son sommeil, la Belle vit une dame qui lui dit : je suis contente de votre cœur, la Belle ; la bonne action que vous faites, en donnant votre vie pour sauver celle de votre père, ne demeurera pas sans récompense. »¹⁷²

Le deuxième rêve, alors qu'elle est de retour chez son père et que le délai donné par la Bête est expiré, lui montre à voir celle-ci agonisante, comme dans la version précédente. Ces rêves servent en définitive à installer la triade scudérienne de l'inclinaison – amour, l'estime et la reconnaissance ; déjà mise à contribution par Mme de Villeneuve et qui explique le « Oui » final de la Belle à la Bête :

« Je n'ai point d'amour pour elle, mais j'ai de l'estime, de l'amitié et de la reconnaissance. »¹⁷³

En ôtant toute passion interdite et licencieuse, mais aussi les scènes d'épouvante liées à la Bête, cette union paraît moins monstrueuse. Pour autant, elle paraît également moins justifiable pour le lecteur, comme le remarque Eugénie à la fin du conte :

« J'aime cette Belle à la folie, mais il me semble, si j'avais été à sa place, je n'aurais pas voulu épouser la Bête : elle était trop horrible. [...] J'aurais dit, comme Belle dans le commencement : *Je serai votre bonne amie, mais je ne veux pas être votre femme.* »¹⁷⁴

Moralisation du conte : absence de l'horreur et de l'érotisme

Adaptant le conte pour les jeunes filles qu'elle éduque, et ce au sein d'un ouvrage qui s'efforce de transmettre les vertus chrétiennes, la préceptrice ne pouvait se permettre de conserver les nombreuses allusions sexuelles dans sa version, qui auraient inculquées des idées dangereuses dans ces jeunes esprits. De même, l'horreur que renvoie la Bête est atténuée, pour ne pas trop effrayer ses lectrices et la tendresse de leurs années.

Le mariage monstrueux revêt alors les dimensions du mariage catholique, lorsque la Bête demande solennellement à la Belle :

¹⁷² Mme Leprince de Beaumont, *op. cit.*, p. 41.

¹⁷³ *Ibidem*, p. 46.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 50.

« Venez-vous ici volontairement, et consentez-vous à laisser partir votre père sans le suivre ? [Quand la Belle a répondu affirmativement, la Bête insiste :] Et que croyez-vous que vous deviendrez après son départ ? [A quoi la Belle répond en scellant en quelque sorte cette union monstrueuse :] Ma vie est en votre disposition et je me soumetts aveuglément à ce que vous ordonnez de mon sort. »¹⁷⁵

Alors que Mme de Villeneuve installe un rituel où, chaque soir, la Bête pose la question terrible *voulez-vous que je couche avec vous*, la Belle de Mme Leprince de Beaumont ne subit qu'une fois cet entretien, dans lequel il est plus clairement question du mariage : *voulez-vous être ma femme*. Toute la tension qui réside entre les deux protagonistes dans la première version, par les rêves que fait la Belle et qu'elle mêle petit à petit à sa captivité auprès de la Bête, est effacée dans cette adaptation où le couple est empreint de bons sentiments. La bonté de la Belle et celle de la Bête se réfléchissant sans cesse inspirent une forme d'amitié qui évacue tout érotisme. Ce dialogue entre la Belle et la Bête l'illustre tout à fait :

« 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 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 serai 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. »¹⁷⁶

Là où Mme de Villeneuve insistait sur le manque d'esprit¹⁷⁷ de la Bête, qui la rendait encore plus répulsive, Mme Leprince de Beaumont insiste surtout sur sa bonté pour la rendre sympathique. L'horreur des premières rencontres est atténuée par l'absence totale de description physique. La Bête est décrite par des adjectifs « horrible », « terrible », « épouvantable », « vilain ». Mais malgré cette précaution,

¹⁷⁵ Mme Leprince de Beaumont, *op. cit.*, p. 38.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 40.

¹⁷⁷ Par ailleurs, Mme Leprince de Beaumont apprend à ses jeunes élèves à se méfier de l'esprit. Eugénie, qui incarne ce trait de caractère, le montre de manière trop ostentatoire et blesse ainsi son entourage. La sagesse de Julia est bien plus souhaitable.

ces termes vagues peuvent laisser imaginer les pires représentations. Cette Bête qui échappe aux descriptions devient alors incontrôlable dans l’imaginaire des jeunes lecteurs, de même que l’amour que peut éprouver la Belle à son égard. Pourtant, Mme Leprince de Beaumont place tous ses efforts à inspirer la pitié, et donne à voir la Bête comme une victime de son sort :

« 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 si 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 complaisance, et la Bête a toutes ces bonnes qualités. [...] Allons, il ne faut pas la rendre malheureuse ; je me reprocherais toute ma vie mon ingratitude. »¹⁷⁸

Après la vision de la Bête agonisante, la Belle accourt pour sauver sa Bête. En la trouvant, elle entreprend de lui jeter l’eau d’un canal sur la figure : cette séquence, qui évoque le baptême et la renaissance, précède la métamorphose de la Bête en jeune prince après que la Belle ait prononcé ses vœux d’engagements : « dès ce moment, je vous donne ma main, et je jure que je ne serai qu’à vous. »¹⁷⁹ Pourtant, contrairement à la version précédente, la Belle semble presque déçue lorsqu’elle trouve ce prince inconnu à ses pieds : « Quoique ce prince méritât toute son attention, elle ne put s’empêcher de lui demander où était la Bête. »¹⁸⁰ Tout se passe comme si, cette Bête qui portait toutes les qualités du mari idéal, que la jeune lectrice ne doit pas chercher dans la beauté ou l’esprit, donne à voir ce prince comme un inconnu auquel il faut se méfier. La Belle accepte cette union lorsqu’elle comprend qu’il s’agit de la même personne. Mais cette première réaction est très équivoque et, comme dans la tradition folklorique, et ce malgré les efforts de « moralisation » par le christianisme, on ne peut s’empêcher d’imaginer une fascination étrange de la Belle pour ce fiancé bestial.

¹⁷⁸ Mme Leprince de Beaumont, *op. cit.*, p. 47.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 48.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 48.

La Belle, un modèle pour les jeunes filles

Là où la Belle de cette seconde version se distingue de la première, c'est bien dans son caractère particulièrement héroïque. En effet, dans *Le Magasin des enfants*, l'héroïne se passe d'auxiliaires merveilleux pour arriver à ses fins, et parvient par sa vertu seule à défaire l'enchantement. Puisque la Bête inspire bien plus la pitié que la crainte, le seul adjuvant véritable est atténué. La dame féerique n'intervient que lors d'un rêve sans incidence dans le choix final, et le père de la Belle ne lui sert pas même de conseiller lors de son retour. En effet, dans cette version, le père extrêmement peureux n'assure pas sa fonction :

« 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, repartit la Belle avec fermeté, vous partirez d'ici demain matin, vous m'abandonnez au secours du ciel ; peut-être aura-t-il pitié de moi. »¹⁸¹

La Belle, ferme et résolue, est maîtresse de ses choix. Lorsqu'elle demande cette rose fatale à son père, s'affirmant ainsi par contraste contre ses sœurs particulièrement cruelles dans cette version, elle formule son désir par le discours direct : « Puisque vous avez la bonté de penser à moi, je vous prie de m'apporter une rose, car il n'en vient point ici. »¹⁸² De même, c'est bien elle qui décide de se livrer à la Bête et sa décision est irrévocable :

« Puisque le monstre veut bien accepter une de nous, je désire me livrer à toute sa furie, et je me trouve fort heureuse, puisqu'en mourant, j'aurai la joie de sauver mon père, et de lui prouver ma tendresse. »¹⁸³

La Belle est un être désirant, sans la connotation sexuelle qu'instaure Mme de Villeneuve. Par son indépendance, elle gagne le respect de la Bête qui fait d'elle la *maîtresse* de ses lieux. Comme la jeune femme sait précisément ce qu'elle veut, ses sentiments sont largement simplifiés par rapport à la version précédente, aussi elle se perd moins entre l'apparence et la réalité. La sagesse de la Belle se retrouve dans son langage, qui s'exprime à travers des maximes. Dès son premier entretien avec la Bête, celle-ci lui délivre la morale du conte :

¹⁸¹ Mme Leprince de Beaumont, *op. cit.*, p. 41.

¹⁸² *Ibidem*, p. 36.

¹⁸³ *Ibidem*, p. 40.

« On n'est pas bête, reprit la Belle, quand on croit n'avoir point d'esprit. Un sot n'a jamais su cela. [...] Il y a bien des hommes qui sont plus monstres que vous, et je vous aime mieux avec votre figure, que ceux qui, avec la figure d'homme, cachent un cœur faux, corrompu, ingrat. »¹⁸⁴

La Belle, figure morale absolue, rend le conte beaucoup moins ambigu avec une morale bien plus explicite. Mme Leprince de Beaumont renoue ainsi avec la tradition folklorique par un schéma plus linéaire, avec une vision du bien et du mal manichéenne. Ainsi, les sœurs servent de contre-exemple à l'attitude de la Belle et sont les véritables adjouvants ; aussi, elles sont punies à la fin, changées en statues et condamnées à observer le bonheur de la Belle tout en méditant sur leurs actes. Le merveilleux intervient pour punir et récompenser, mais n'altère pas les choix des personnages. La bonté de l'action de la Belle découle bien plus de sa démarche que du résultat.

Enfin, les intentions de Mme Leprince de Beaumont sont bien claires : préparer ses lectrices au mariage, souvent forcé dans ce milieu aristocratique. L'attitude de la Belle est une ligne de conduite pour ses lectrices : en allant au-delà du dégoût que peut inspirer un mari plus âgé, et en passant outre son absence de beauté ou d'esprit que peuvent dépeindre les contes de fées avec la figure du prince charmant, l'amour devient possible et le mariage heureux. La mariée devient maîtresse de son foyer et de ses désirs par une forme de résignation. Elle peut même parvenir à voir en cet homme, autrefois craint et redouté, un véritable prince charmant. Par *La Belle et la Bête*, Mme Leprince de Beaumont donne à ses lectrices les clés d'un mariage réussi.

¹⁸⁴ Mme Leprince de Beaumont, *op. cit.*, p. 43.

LE CONTE MIS EN SCÈNE : TROIS ADAPTATIONS DU CONTE AU THÉÂTRE

Comme nous l'avons vu à travers les deux versions précédentes, *La Belle et la Bête*, conte aujourd'hui si universellement connu et qui semble de tous temps et de tous lieux, est pourtant relativement récent et véritablement ancré au XVIII^e siècle. Déjà, la réécriture faite par Mme Leprince de Beaumont dans son *Magasin des enfants*, véritable compilation de contes qui lui semblent adaptés aux enfants, témoigne du succès de la version de Mme de Villeneuve dans *La Jeune Américaine et les contes marins*. Mais avant même Mme Leprince de Beaumont, un dramaturge, Nivelles de la Chaussée, propose en 1742 une pièce qui s'inspire largement du conte et qui reprend les codes de la galanterie, *Amour pour amour*. Cette première pièce en inspirera une autre, bien plus spectaculaire, l'Opéra-Comique de Marmontel et Grétry présenté à Fontainebleau en 1771 pour les fiançailles de Marie-Antoinette et du Dauphin de France : *Zémire et Azor*. Enfin, Mme de Genlis propose dans son théâtre pédagogique à destination des enfants *La Belle et la Bête*, assumant bien plus son emprunt au conte par le titre, en 1779. Ces trois versions sont extrêmement intéressantes pour comprendre la lecture du conte par les contemporains, et le lien tenu entre féerie et théâtre. Aussi, outre la version de Nivelles de la Chaussée antérieure à celle de Mme Leprince de Beaumont, il est intéressant de noter à quel point les dramaturges empruntent à l'une ou l'autre version du conte ; plaçant ainsi sans les nommer les deux conteuses comme les tutrices du conte si propice à la réécriture. Pour toutes ces raisons, l'ouvrage *La Belle et la Bête, Quatre métamorphoses*¹⁸⁵, co-dirigé par Sophie Allera et Denis Reynaud, propose un corpus regroupant ces trois pièces afin d'illustrer à quel point ce conte est ancré dans le XVIII^e siècle.

***Amour pour amour* de Nivelles de la Chaussée : une comédie larmoyante (1742)**

Cette première représentation théâtrale peut être considérée comme une adaptation presque immédiate de la version de Mme de Villeneuve de par sa date. Pour autant, seulement quelques éléments sont conservés, et il est plus juste de parler d'une inspiration que d'une adaptation véritable. Il est pourtant essentiel de lire cette

¹⁸⁵ Sophie Allera, Denis Reynaud, *op. cit.*

première pièce pour comprendre les deux autres – celle de Marmontel et Genlis – qui reprennent de nombreuses thématiques développées par la Chaussée, comme l’orientalisation du conte, ou tout simplement la mise en scène de la féerie. Les contemporains ne font pas le lien avec l’œuvre de Mme de Villeneuve. Lanson, qui répertorie les sources d’une pièce qu’il juge peu originale, place simplement *Amour pour amour* dans la lignée de Molière, La Motte et Marivaux :

« On n’y trouve que tous les lieux communs du XVIII^e siècle sur le dépit, la jalousie, la tendresse, et les mouvements de cet amour qui n’a d’ingénu que le nom. Une scène d’*Arlequin poli par l’amour* ou de *L’Epreuve* en dit plus sur le premier amour que toutes les tirades de La Chaussée. »¹⁸⁶

Ces thèmes, que l’on trouve dans le conte de Mme de Villeneuve, sont des lieux communs du XVIII^e siècle qui n’ont plus rien d’original. Lanson critique sûrement une absence de prise de risque en donnant au public ce qu’il attend. *L’Arlequin* cité par le critique fait référence au premier succès dramatique de Marivaux en 1720 : recouvert d’un masque noir poilu et affligé de manières grossières, le héros préfère l’amour d’une bergère ingénue à celui d’une fée dépitée. Comme cette pièce, celle de la Chaussée est une féerie, genre mieux reçu par les Italiens qu’au Théâtre-Français. Mais il s’agit surtout d’une comédie larmoyante, genre spécifique dont la Chaussée fut le principal initiateur :

« Le Poète se propose moins de faire rire que d’intéresser ; moins de combattre nos ridicules vices ; et de représenter plutôt des modèles de vertu que des caractères comiques. Ce sont en un mot des Romains mis en action et assujettis aux règles du théâtre. »¹⁸⁷

Si on trouve une évacuation du comique dans la version de Mme de Genlis, qui s’inspire directement de Mme Leprince de Beaumont, Nivelles de la Chaussée tente de trouver un équilibre délicat entre le rire et les larmes.

La comédie, en vers et en trois actes, est représentée pour la première fois au Théâtre de la Comédie Française le 16 février 1742. S’en succédera treize représentations à la même Comédie Française, du 16 février au 4 mars, « parfaitement reçue » selon le *Mercure*¹⁸⁸. Malgré son succès, et peut-être à cause

¹⁸⁶ Gustave Lanson, *Nivelles de la Chaussée et la comédie larmoyante*, Genève, Slatkine reprints, 1970, p. 63-64.

¹⁸⁷ Chamfort et Laporte, *Dictionnaire dramatique*, 1776, t. 1, p. 282.

¹⁸⁸ *Mercure*, juin 1742, p. 1428.

de son titre peu évocateur, la pièce sombre dans l'oubli critique, finalement au même titre que son inspiratrice, éclipsé par le majestueux *Zémire et Azor* de Marmontel.

Un décor oriental et féerique

La Bibliothèque Municipale de Lyon conserve une édition originale¹⁸⁹ imprimée chez Prault fils en 1747 dans laquelle on peut lire un Prologue du critique Damis. Celui-ci reproche au dramaturge de ne pas avoir pris la peine « de nous représenter des Persans tels qu'ils sont » et d'avoir « cru faire un chef d'œuvre en mettant la féerie en œuvre ». L'Orient est souvent associé à un ailleurs exotique et magique dans lequel le féerique se mêle naturellement. La traduction par Antoine Galland des *Mille et une nuits* en français en 1704 a eu une influence majeure dans l'univers littéraire du siècle. Sur les cinq personnages de la pièce, seule Zémire, nouvelle Belle orientalisée, et sa conseillère Nadine, ne sont pas des figures merveilleuses. Azor, nouvelle Bête, est un génie, accompagné de son conseiller le génie Zaleg, qui tente de séduire Nadine en double du couple principal. Enfin, une fée, sous les traits d'Assan, un Prince Persan, est le rival d'Azor. Ce dernier personnage, en plus de reprendre les codes du travestissement si commun au théâtre, incarne tout à la fois la dame féerique et le bel inconnu du conte de Mme de Villeneuve. Si ces figures sont à la fois rivales et adjuvantes dans le conte, Assan n'est ici qu'un rival d'Azor qui tente d'empêcher l'amour entre les deux protagonistes à cause d'un rejet subi par ce dernier. La scène se situe dans un hameau voisin de Bagdad. La transposition du féerique dans un cadre géographique précis n'est pas la seule modification que fait subir la Chaussée au conte : Zémire n'est pas entourée par sa famille mais par une conseillère qui lui donne la réplique, elle ne subit aucune perte de fortune ou déclassement social, et semble appartenir à un rang noble. En fait, le point de vue se fait bien plus du côté d'Azor qui ouvre la pièce avec son conseiller et qui expose l'enchantement que lui fait subir la fée.

Les deux génies sont donc incarnés sur Terre en deux hommes âgés, qui ne peuvent user d'un langage galant et qui doivent pourtant parvenir à faire avouer par l'être aimé son amour réciproque. Le féerique se trouve donc coincé dans le réel, mêlé à lui et sur le devant de la scène théâtrale.

¹⁸⁹ Nivelle de la Chaussée, *Œuvres de Théâtre de Monsieur Nivelle de La Chaussée de l'Académie française*, Paris, 1747, tome III, p. 23-107.

« Zaleg : Pour des Êtres tels que nous sommes, Il est fort amusant de vivre avec des hommes ; Pour peu qu'on les connaisse, on en est bientôt las. Notre exil eut d'abord pour moi quelques appas ; Et je regrettais moins le séjour des Génies.»¹⁹⁰

Azor et son double sont affublés d'un langage qui ne doit laisser transparaître leur « génie », comme la Bête, mais d'une apparence bien moins repoussante. Il est intéressant de noter que la Chaussée avait bien lu dans *La Belle et la Bête* l'histoire d'un mariage forcé entre une jeune femme et un homme plus âgé, situation assez commune au XVIII^e siècle. Lanson pense que l'idée d'un amour qui doit obtenir l'amour sans se déclarer vient d'une féerie orientale de Sainte-Foix, *L'Oracle* (1740), mais cet obstacle est bien le fondement du conte de Mme de Villeneuve. De plus, comme dans le conte, le merveilleux sert à éclairer le monde des hommes : les génies, qui ne viennent pas de ce monde, ont quelque part un regard neuf sur les mœurs sociétales. Montesquieu utilise le même procédé pour décrire le monde occidental, au sein d'une correspondance entre deux étrangers dont l'un voyage en France, dans *Les Lettres Persanes*. Bien que l'action se déroule ici en Orient, elle décrit bien plus la société galante des salons européens que celle des Persans, comme l'avait fait remarquer Damis. Par la réflexion que propose Nivelles de la Chaussée autour de l'amour galant, il se pose bien dans les questionnements propres à cette société, qu'Azor semble pleinement incarner en apparaissant dans tout l'éclat de sa beauté, dans un mode pastoral : « ornée galamment avec des fleurs »¹⁹¹.

Le merveilleux intervient également dans le monde onirique, comme chez Mme de Villeneuve. La seule fois où la fée use de ses pouvoirs sur Terre, c'est pour plonger Zémire dans un sommeil irrésistible et lui montrer l'apparence véritable d'Azor, afin de semer le trouble dans son cœur amoureux : « Assan : Dans un songe enchanteur faisons que mon ingrat apparaisse à Zémire dans tout son éclat. Opposons Azor à lui-même. »¹⁹². Comme la Belle de Mme de Villeneuve, le sentiment devient confus entre la Bête et le Bel Inconnu. Tout le déchiffrement de ce sentiment amoureux chez Zémire devient le deuxième enjeu de la pièce.

¹⁹⁰ Sophie Allera, Denis Reynaud, Nivelles de la Chaussée, *op. cit.*, Acte I scène 1, p. 21.

¹⁹¹ *Ibidem*, Acte I scène 6, p. 39.

¹⁹² *Ibidem*, Acte II, scène 4, p. 59.

Enfin, lorsque la résolution finale apparaît Acte III scène 3, et que Zémire exprime enfin son amour, le charme est rompu et les deux génies décident de rester sur Terre. L'amour serait donc une forme de merveilleux terrestre : « demeurons plutôt dans ces aimables lieux, Où notre amour a pris naissance » proclame Zémire, « Etablissons ici notre heureuse puissance. Habitant, jouissez d'un sort délicieux » ajoute Azor¹⁹³. Cet amour idéalisé passe donc du monde des génies au monde des hommes, et du théâtre au public.

Une pièce placée sous le signe de l'amour galant

Amour pour amour est un exercice de style pour Nivelles de la Chaussée : Azor doit parvenir à faire comprendre son amour sans utiliser le langage galant, et Zémire doit l'exprimer alors même qu'elle ignore le sentiment qui l'habite. La pièce s'ouvre sous le signe de l'amour : le dramaturge adresse une dédicace fictive à Zémire, muse inspiratrice de ces vers :

« O toi qui m'a prêté tes talents enchanteurs
Assemblage parfait des dons les plus flatteurs,
Elève et modèle des Grâces ;
Aimable et cher objet, que Thalie et ses Sœurs
Ne peuvent couronner que de ces mêmes fleurs
Que tu fais naître sur tes traces ;
Si je n'ai point encore essuyé de revers,
Je n'en dois qu'à toi seule un éternel hommage ;
Tes charmes et ta voix sont l'âme de mes vers. »¹⁹⁴

Par cet éloge, la Chaussée laisse éclater ce langage galant qui sera par la suite proscrit. Dans le *Mercur*, on peut lire : « L'Auteur a eu assez de modestie pour attribuer tout le succès [de sa pièce] à la Dlle Gaussin, à qui il l'a dédiée sous le nom de Zémire. »¹⁹⁵ La comédienne, qui interprète Zémire, est donc la muse inspiratrice du poète, et l'incarnation de la beauté.

Dans la scène d'exposition, les deux génies, face à leur sort, exposent deux visions de l'amour. Zaleg, incarnation du libertin, ne comprend pas pourquoi l'enchantement perdure, alors même qu'il a déjà connu de nombreuses aventures

¹⁹³ Sophie Allera, Denis Reynaud, Nivelles de la Chaussée, *op. cit.*, Acte III scène 4, p. 80.

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 19.

¹⁹⁵ *Mercur*, juin 1742, p. 1420.

dans ce monde terrestre : « A tout prendre, il est vrai, que chez le genre humain, On peut rencontrer sous la main Des mortelles assez jolies. »¹⁹⁶ Le confident, qui a la majorité des répliques dans cette scène, parle de la séduction comme d'une conquête et de l'amour comme d'une jouissance immédiate. Tourné en ridicule, le libertin est ici bien l'élément comique de la pièce. Azor s'affirme, au contraire, comme un amant galant : pour lui, la tâche n'est pas accomplie, « Nous n'avons inspiré qu'un goût faible et volage. »¹⁹⁷ Cette distinction entre goût et amour est développée dans *La Nuit et le Moment* de Crébillon fils dans la bouche de Clitandre :

« On sait aujourd'hui que le goût seul existe ; et si l'on dit encore qu'on s'aime, c'est bien moins parce qu'on le croit que parce que c'est une façon plus polie de se demander réciproquement ce dont on sent qu'on a besoin. »¹⁹⁸

La lecture de romans pastorales et galants, et le libertinage courant dans le milieu mondain, ont créé une utilisation trop fréquente du langage amoureux, et à mauvais escient. Il semblerait que Nivelles de la Chaussée, en s'en affranchissant, donne à son public des clés de séduction qui vont au-delà de ce langage trop employé et désormais vide de sens. Azor porte le même amour idéalisé pour Zémire que l'on retrouve dans l'œuvre de Mme de Villeneuve, et cet amour est piqué par un rival, ce « fat » qui « ne s'en tiendra pas à l'amour pastoral »¹⁹⁹. La seule arme de séduction qu'a Azor, comme la Bête, c'est la lenteur de sa séduction, et l'accoutumance que prend la belle Zémire à le voir tous les jours :

« Elle s'accoutume à m'entendre. La sincère amitié qu'elle me laisse voir, Se changera bientôt en amour le plus tendre : Ce moment n'est pas si loin ; Il viendra ; je l'attends. »²⁰⁰

Zaleg, lui, n'a pas cette patience et veut forcer cet amour. Il envisage donc un stratagème pour faire dire par des perroquets, et non par lui-même, son amour pour Nadine. Cela rappelle évidemment les perroquets que la Belle côtoyait dans le jardin de la Bête, pâles imitations du langage humain. Ces perroquets sont le reflet des

¹⁹⁶ Sophie Allera, Denis Reynaud, Nivelles de la Chaussée, *op. cit.*, Acte I scène 1, p. 20.

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 22.

¹⁹⁸ Claude-Prosper Jolyot de Crébillon, *La Nuit et le Moment*, J. H. Schneider, 1756, p. 27.

¹⁹⁹ Sophie Allera, Denis Reynaud, Nivelles de la Chaussée *op. cit.*, p. 25.

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 26.

amants de son temps que la Chaussée dénonce, de même que Crébillon fils, qui répètent les mots qu'ils tirent de la littérature galante.

La deuxième scène, en miroir de la première, met en scène un débat sur la beauté et l'amour entre Zémire et Nadine. Les deux jeunes femmes, âgées de seize ans, comme la Jeune Américaine et la Belle de Mme de Villeneuve, ressentent cet âge comme un moment charnière de leur vie. Tandis que l'une, dans tout l'éclat de sa beauté, s'épanouit dans le printemps de ses jeunes années, l'autre ressent une forme de mélancolie à l'idée de quitter le monde de l'enfance pour rentrer dans celui des adultes. « Il semble que j'habite une terre inconnue »²⁰¹, dit Zémire, pleine de mélancolie. Comme la Belle, elle est séquestrée dans un monde nouveau, mais les changements sont d'ordre purement psychologique. Elle ne parvient à définir le sentiment qui naît en elle, et qui est l'amour le plus absolu pour Azor. Nadine, comme Zaleg dans la scène précédente, se pose en désaccord avec son interlocutrice : « profitons de la saison courante. Dans les plaisirs du temps coulons notre destin »²⁰². Pour elle, cette mélancolie est une insulte envers sa beauté :

« Vous ne méritez pas l'âge où vous êtes ; Ni même les faveurs que le ciel vous a faites. Peut-on s'en soucier si peu ? Ce qui parmi les fleurs est la rose nouvelle, Vous l'êtes parmi nous ; et d'un commun aveu, Nous vous cédon l'honneur d'en être la plus belle ; Encor faut-il y prendre un peu de part. Quelque riche qu'on soit des dons de la nature, Il ne faut pas laisser que d'y joindre un peu d'art : La beauté même a besoin de parure. »²⁰³

Le poète, à travers Nadine, prône une beauté naturelle, pastorale, comme un don du ciel, et l'image de la rose se réfère évidemment au conte de Mme de Villeneuve, ou à celle de Ronsard. Mais la beauté se pare également, comme la Belle dans la version de Mme de Villeneuve, et elle se pare aussi par le lyrisme du poète galant. Pour autant, elle s'illusionne : alors qu'elle tente de repousser Azor, alors qu'il vient donner une leçon à sa jeune protégée, pensant qu'il est le fruit des malheurs de sa confidente, elle tient le discours suivant :

« Quoi qu'on dise en faveur du sexe dont nous sommes, Les éloges sont faux, ou du moins trop flatteurs. Le ciel ne nous fit point pour être des

²⁰¹ Sophie Allera, Denis Reynaud, *Nivelle de la Chaussée*, *op. cit.*, Acte I scène 2, p. 33.

²⁰² *Ibidem*, p. 30.

²⁰³ *Ibidem*, p. 31.

Docteurs : C'est un métier qu'il faut abandonner aux hommes, Par forme, comme on dit, de dédommagement. Chacun a son talent. L'art de plaire est le nôtre ; Celui de raisonner, bien ou mal, est le vôtre. »²⁰⁴

Nivelle de la Chaussée caricature le rôle de la femme dans les rapports de séduction que l'on peut lire dans la littérature galante. Azor s'y oppose fermement, en affirmant « Nadine, la beauté ne se contrefait pas. »²⁰⁵ Les deux amants, sans langage poétique, sans artifice, détiennent la véritable définition de l'amour et de la beauté féminine.

La fée vengeresse, sous les traits d'Assan, introduit pourtant le langage galant pour séduire Zémire. Malgré elle, elle pose des mots sur les sentiments que Zémire ressent pour Azor : « Il semble, mot à mot, lire au fond de mon cœur. »²⁰⁶ En ce sens, tous les efforts d'Assan sont vains, et comme le souligne Lanson, ce dénouement vient de Molière :

« Le dernier effort d'Assan pour toucher Zémire, ses instances qui ne réussissent qu'à lui faire dire qu'elle aime Azor, rappelle fort l'admirable scène (Ecole des femmes, V) où l'ingénue Agnès torture si bien le pauvre Arnolphe. »²⁰⁷

Zémire, comme la Belle, souffre dans un premier temps de ce trouble dont elle ne sait s'il est réciproque chez Azor et qu'elle ne peut que fuir chez Assan.

« Ah ! trop funeste jour, Où l'on m'a fait savoir ce que c'est que l'amour ! J'étais bien moins à plaindre avant que d'être instruite ; Mon ignorance était paisiblement séduite. Mon malheur, ce me semble, avait moins de rigueur. Ah ! qu'il m'est douloureux de connaître mon cœur ! »²⁰⁸ se lamente Zémire dans un monologue.

Celle-ci refuse le trône, la jeunesse et le langage galant que lui offre Assan. Pourtant, celui-ci tente d'effacer le problème des différences sociales, au contraire de la version de Mme de Villeneuve où la fin heureuse n'était possible qu'en découvrant les origines nobles de la Belle : « C'est la beauté qui fait les rangs ; Et

²⁰⁴ Sophie Allera, Denis Reynaud, Nivelle de la Chaussée, *op. cit.*, Acte I scène 5, p. 36.

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 37.

²⁰⁶ *Ibidem*, Acte I, scène 9, p. 46.

²⁰⁷ Gustave Lanson, *op. cit.*, p. 193.

²⁰⁸ Sophie Allera, Denis Reynaud, Nivelle de la Chaussée *op. cit.*, Acte III scène 2, p. 72.

je n'en connais point que l'Amour me rapproche. »²⁰⁹ Zémire dévoile enfin son amour pour Azor et le charme est rompu. La pièce se conclut, comme elle a commencé, sous l'égide de l'amour, sous la forme d'un « Divertissement » et d'un « Vaudeville » mis en chanson. Les habitants du village chantent le refrain en cœur : « Je pense assez de même, Où peut-on être mieux, que dans l'heureux séjour Où l'on trouve amour pour amour. »²¹⁰ Lanson note à ce propos : « Granval, père de l'acteur qui faisait Azor, fit la musique ; Dangeville régla le ballet. »²¹¹ Peut-être que cette fin musicale inspirera la comédie-ballet de Marmontel et Grétry.

***Zémire et Azor* de Marmontel et Grétry : un Opéra-Comique spectaculaire (1771)**

Comme nous l'avons vu, l'immense succès de *Zémire et Azor*, qui reprend les noms des deux protagonistes dans *Amour pour amour*, éclipse cette première pièce, tout comme *La Belle et la Bête* de Mme Leprince de Beaumont avait pris le pas sur la version de Mme de Villeneuve. Le triomphe de la pièce, et ce jusqu'à la fin du siècle, n'empêche pas la critique de se montrer sévère envers le dramaturge :

« C'est par l'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. »²¹²

Plus nuancé, Grimm reconnaît l'influence de *La Belle et la Bête* et rend hommage à la composition musicale par Grétry : « Zémire est la Belle, et Azor la Bête. De mauvais plaisants ont dit que la Belle était la musique, et la Bête les paroles. »²¹³ Pour Grimm, Grétry incarne le triomphe en France de la musique italienne, contre l'austère Rameau et son *Castor et Pollux* que donnait le théâtre français au même moment. Pourtant, le succès de la pièce ne tient pas seulement de sa musique et de son compositeur de renom. Si la pièce porte le titre de *Comédie-*

²⁰⁹ Sophie Allera, Denis Reynaud, Nivelles de la Chaussée, *op. cit.*, Acte III scène 3, p. 74.

²¹⁰ *Ibidem*, Acte III scène 4, p. 81.

²¹¹ Gustave Lanson, *op. cit.*, p. 194.

²¹² Fréron, *Année littéraire*, 1772, p. 145.

²¹³ Sophie Allera, Denis Reynaud, *op. cit.*, cité p. 11.

ballet, la pièce n'a pas grand-chose à voir avec le genre tel qu'il est développé sous Louis XIV. Il s'agit plutôt d'un Opéra-Comique, genre de théâtre lyrique français abandonné aux italiens. L'Opéra-Comique était à l'origine des parodies, dans des « Pièces à Ariettes », d'airs italiens auxquels on appliquait des paroles françaises. Mais comme le soulignent Sophie Allera et Denis Reynaud, « Les poètes français rencontrèrent là des difficultés spécifiques qui tenaient moins à la nature de la langue qu'aux attentes du public parisien. »²¹⁴ Cette remarque, dans le dictionnaire dramatique, témoigne parfaitement de ce goût spécifique :

« Les Italiens qui ne font attention qu'à la musique ne sont pas choqués du retour des mêmes paroles : pour nous qui aimons la variété, et dont l'esprit veut être occupé, tandis que l'oreille est amusée agréablement, nous sommes blessés de toutes les répétitions vides de sens. »²¹⁵

Choix périlleux donc de la part de Marmontel. Mais cette prise de risque convient tout à fait à l'homme de lettres qui, homme de son siècle (mort en 1799), poussa toujours la nouveauté plus loin, et dans des voies diverses : journalisme, encyclopédie, conte moral et opéra. En dehors des critiques exigeants, des témoignages, de Restif de la Bretonne en passant par Mme de Staël, prouvent que les contemporains furent émerveillés par la musique et la mise en scène. Ce succès immense fait même admettre au spécialiste des contes : « sans M. Marmontel, je n'aurais jamais lu ce beau conte. »²¹⁶ Les dimensions spectaculaires et comiques, évacués par Mme Leprince de Beaumont, expliquent l'engouement autour de ce conte auquel Marmontel semblait se référer. Ni Mme de Villeneuve, ni Nivelles de la Chaussée ne sont pourtant cités.

L'Opéra-Comique à la cour de Louis XVI

En 1771, alors que l'Opéra-Comique est à son apogée, *Zémire et Azor* est représenté à la cour de Fontainebleau pour les fiançailles de Marie-Antoinette et du Dauphin de France. Pourtant, ce genre n'était pas destiné à occuper les planches d'un théâtre aussi prestigieux : héritier du spectacle de foire au début des années 1760, le duc d'Aulmont aurait dit à Marmontel pour cette raison : « Il m'est impossible [...] de donner ce spectacle au mariage du dauphin ; on prendrait cela

²¹⁴ Sophie Allera, Denis Reynaud, *op. cit.*, p. 12.

²¹⁵ Joseph de La Porte, *Dictionnaire dramatique*, Paris, Lacombe, 1776, p. 342-343.

²¹⁶ Grimm, cité dans Sophie Allera, Denis Reynaud, *op. cit.*, p. 13.

pour une épigramme. »²¹⁷ Pourtant, ce spectacle, dans la contrainte de l’alternance entre le parlé et le chanté, se veut particulièrement ambitieux, avec une distribution entièrement assurée par la Comédie-Italienne, un dispositif scénique inédit, des décors multiples et des costumes raffinés.

L’Opéra-Comique désigne donc ce mélange de parlé et de chanté sur des airs connus à la manière des vaudevilles. Dans son article²¹⁸ paru dans la revue *Dix-Huitième Siècle*, Corinne Pré souligne que les goûts de la Cour varient selon les membres de la famille royale, donnant ainsi le bon ton des représentations scéniques. Si Louis XVI est assez indifférent à la musique, il est amateur de gaietés, pièces burlesques et parodies en vaudeville, Desfontaines et Barré sont ses protégés. Le Comte d’Artois affectionnait tout particulièrement les opéras-comiques à ariettes tels que *Rose et Colas* ou *La Colonie*, il jouait parfois même dans la troupe des Seigneurs. La Comtesse d’Artois, sensible à la musique de Grétry, le rendait très présent à la cour :

« Plutôt portée vers le sentimental, le frivole et l’amusement, elle donnait volontiers la préférence au genre léger et facile de l’Opéra-Comique à ariettes et plus particulièrement aux œuvres de Grétry. Le répertoire est éloquent sur ce point : sur 27 pièces mêlées d’ariettes ayant été jouées plus de 6 fois à la Cour pendant le règne, on en trouve 13 de Grétry, 5 de Monsigny, 3 de Duni, 2 de Martini et Piccini ; quant aux livrets de ces opéras-comiques, 8 sont de Sedaine, 4 de Marmontel, 3 d’Hèle. »²¹⁹

On comprend que par ces goûts, Marmontel et Grétry avaient bien leurs places à la Cour. Le goût de la Cour n’est pas celui de la ville : les représentations y sont plus fastueuses qu’à la Comédie-Italienne ou Française, et les dépenses de mise en scène incombaient à l’Etat des Comédies et Concerts. Les inventaires signalent le financement de décors de théâtre complets. Pour Fontainebleau, par exemple, où l’on représentait tout à la fois opéra, tragédie, comédie ou opéra-comique, on trouve dans l’inventaire le salon d’Azor et la chambre de Sander, père de la Belle Zémire. Ce décor oriental est facilement adaptable et pouvait servir à n’importe quelle « turquerie ». L’article note également l’importance des accessoires que l’on pouvait

²¹⁷ Jean-François Marmontel, *Mémoires*, Paris, Mercure de France, 1999, p. 307.

²¹⁸ Corinne Pré : « L’opéra-comique à la cour de Louis XVI », *Dix-Huitième Siècle*, 1985, n°17, p. 221-228.

²¹⁹ *Ibidem*, p. 222-223.

voir sur scène. L'inventaire compte 15 aunes (17,7m) de guirlande pour *Zémire et Azor*. Pour ce qui est des habits, une différence notable se pose entre les costumes de ville fournis par les acteurs et ceux de la Cour prêtés par la Comédie-Italienne : sur un registre de prêt, on peut voir que les costumes de Zémire et Azor ont été prêtés au duc d'Orléans le 20 janvier 1778. Le caractère fastueux et décoratif se retrouve dans la somptuosité des fournitures en taffetas, satin et tuile destinés aux danseurs et comédiens. Les ballets sont par ailleurs dansés par les meilleurs sujets de l'Opéra, et non ceux de la Comédie-Italienne. Pour autant, l'Opéra et la Comédie-Française développent un véritable mépris pour l'Opéra-Comique. Il faut dire qu'à la Cour, les pièces, jouées par des nobles eux-mêmes, délivraient un jeu d'acteur bien amateur. Corinne Pré ajoute :

« La Reine y jouait les ingénues, Diane de Polignac les rôles de caractère, les mères, la vieille Bobi de *Rose et Colas* ; pour éviter les médisances, les rôles de jeune premier étaient tenus par M. d'Adhémar, âgé et à la voix chevrotante, le comte d'Artois se cantonnait dans les seconds rôles [...] La valeur de cette troupe est très difficile à estimer. [...] Mme Campan l'estime « bonne pour une troupe de société » mais ajoute qu'en sortant on « critiquait tout haut » (*Mémoires*, t. 1, p. 166) »²²⁰

Le spectacle de la cour n'est donc pas synonyme de qualité, sur le plan littéraire ou musical, mais il est bien gage de faste et de divertissement. Si *Zémire et Azor* éblouit la Cour pour les fiançailles du Dauphin et de Marie-Antoinette, les critiques n'en demeurent pas moins sévères comme nous l'avons vu.

Le féérique mis en scène : la dimension spectaculaire

Contrairement à Nivelles de la Chaussée, l'emprunt au conte de *La Belle et la Bête*, et tout particulièrement à la version de Mme Leprince de Beaumont, est particulièrement assumée par la reprise des axes majeurs de l'intrigue. Fréron y voit même une forme de plagiat, bien que ce terme soit anachronique et peu applicable au cas de Mme Leprince de Beaumont, qui elle-même reprend le conte de Mme de Villeneuve :

« Il se contente de mettre en dialogues un petit conte qui n'est même pas de son invention... C'est le *Magasin des Enfants* qu'il a pillé... Il n'y a pas

²²⁰ Corinne Pré, *art. cit.*, p. 227-228.

une idée dans sa comédie-ballet qui ne se trouve dans ce conte ; pas une scène qui n'y soit, je ne dis pas indiquée, mais presque faite. »²²¹

On ne peut que nuancer cette critique par les nombreuses variations que propose Marmontel au conte de Mme Leprince de Beaumont, à commencer par l'ajout d'un valet qui accompagne le père de la belle Zémire, et qui le décharge ainsi du léger ridicule qu'on lui trouve dans sa version contée. Cet élément comique donne un ton particulièrement léger à la scène d'exposition, qui situe directement Sander et son esclave Ali dans le château du monstrueux Azor. Ali, effrayé dans un premier temps, s'enhardit promptement après le premier verre de vin qu'il trouve parmi le fastueux banquet :

« Ah, Monseigneur ! cette liqueur vermeille N'est peut-être qu'un poison lent. Mais n'importe. (Il boit.) Il est excellent ; Et dussé-je en mourir, j'en boirai ma bouteille. »²²²

La mise en scène du féérique participe à la dimension spectaculaire que Marmontel souhaite donner à son Opéra-Comique. Cela n'a rien d'étonnant pour Raymonde Robert, qui souligne à quel point le goût « rococo » que l'on retrouve dans les contes est lié au caractère ostentatoire que donne à voir la Cour et, plus largement, la vie mondaine :

« Or il existe un domaine privilégié dans lequel l'exhibition satisfaite de sa propre splendeur et de ses mérites, à laquelle se livre le groupe social des privilégiés, trouve une expression symbolique hors de pair : l'opéra. »²²³

Féerie et spectacle se mêlent donc parfaitement. Le merveilleux est même renforcé, au-delà d'une esthétique du décor et des costumes, par l'emploi des machines qui permet d'introduire le surnaturel dans la représentation. Marmontel et Grétry sont donc dans l'héritage du spectacle très goûté depuis Lully, et qui continue à charmer la Cour du XVIII^e siècle. Ainsi, Marmontel fait le choix d'ouvrir sa pièce dans l'élément merveilleux, à savoir le château d'Azor, le tout teinté d'un orientalisme qui, comme chez Nivelles de la Chaussée, renforce le caractère féérique. Les personnages ne sont pas dupes, et multiplient les références : Ali soupçonne

²²¹ Fréron, *Année littéraire*, février 1772, p. 145.

²²² Sophie Allera, Denis Reynaud, Marmontel, *op. cit.*, Acte I scène 1, p. 109.

²²³ Raymonde Robert, *op. cit.*, p. 389.

« Que tout ceci ne soit qu'un enchantement » et interroge la nature de son hôte : « Et si c'est un Génie ? »²²⁴ Ainsi le public, peut-être déjà sûrement familier avec le conte grâce au succès du *Magasin*, sait d'emblée dans quel registre il se situe. Grimm critique fortement cette mise en scène :

« Il ne s'agissait pas de suivre le conte platement pas à pas. » commente-t-il. Il imagine comment Sedaine aurait traité le sujet : « il y a à parier qu'il n'aurait pas permis au décorateur de remplir de rosiers tout le salon du palais enchanté. Quelle bêtise ! Il n'en fallait qu'un. Il aurait peut-être commencé la pièce, comme M. Marmontel, par l'orage ; mais au milieu du bruit excité par le vent, la pluie et le tonnerre, il nous aurait premièrement montré la Bête, elle aurait examiné le rosier ; vraisemblablement elle aurait dit : On n'a pas encore touché à ces roses... et aurait passé : car il est essentiel de fixer à nos yeux dès le commencement sur ce rosier, puisqu'une rose cueillie devait décider du sort de tous les acteurs de la pièce. »²²⁵

Restif de la Bretonne, probablement moins sensible à ce genre de détails, se laisse prendre au jeu du merveilleux et semble véritablement ébloui :

« Quelle scène charmante, que celle qui ouvre *Zémire et Azor*, pour une âme jeune, naïve. La féerie et tous ses charmes passèrent dans l'imagination neuve d'Henriette. »²²⁶

Henriette Kircher, jeune épouse anglaise de Restif de la Bretonne, semble être la cible idéale du dramaturge, qui ne cherche pas à charmer un public exigeant. Contrairement à Mme Leprince de Beaumont, Marmontel ne souhaite pas éclipser le caractère effrayant de la Bête, mais le sublime plutôt en rendant cette monstruosité presque fascinante, de par la richesse de sa parure. Dans le *Dramatis personae*, Azor est décrit ainsi :

« Azor, jeune prince Persan, sous une forme effrayante, mais non pas hideuse : de noirs sourcils, une barbe touffue, une épaisse crinière, les bras et les jambes nus et couverts d'une peau tigrée, mais le reste du corps vêtu d'une

²²⁴ Sophie Allera, Denis Reynaud, Marmontel, *op. cit.*, Acte I scène 1, p. 106.

²²⁵ Grimm, *Correspondance littéraire*, 1^{er} février 1772.

²²⁶ Restif de la Bretonne, *Le Nouvel Abeilard*, t. II, p. 457.

veste et d'un doliman avec une riche ceinture : dans l'attitude et dans l'action toute la noblesse possible. »²²⁷

Plus précisément, on peut lire une description détaillée de ce costume dans les *Mémoires* de Marmontel :

« un pantalon tigré, la chaussure et les gants de même, un doliman de satin pourpre, une crinière noire ondée et pittoresquement éparse, un masque effrayant, mais point difforme, ni ressemblant à un museau. » Il ajoute : « Le lendemain matin, je fis essayer à Clairval [comédien jouant Azor] ce vêtement ; et, en se regardant au miroir, il le trouva imposant et noble. A présent, mon ami, lui dis-je, votre succès dépend de la manière dont vous entrez sur le théâtre. Si l'on vous voit confus, timide, embarrassé, nous sommes perdus ; mais, si vous vous montrez fièrement, avec assurance, en vous dessinant bien, vous en imposerez ; et, ce moment passez, je vous répons du reste. »²²⁸



Marmontel ne reprend pas la description de Mme de Villeneuve, mais interprète surtout l'absence de description chez Mme Leprince de Beaumont. En insistant sur la dimension hybride du monstre, à la fois paré des plus nobles matières mais bariolé, aux attributs animaux mais à l'allure noble, le dramaturge cherche à impressionner son public. De même que la rose ultime se cachait parmi les abondants rosiers de la scène d'exposition, Azor cache sa véritable nature derrière de nombreux attributs. Dans les *Costumes et annales des grands théâtres de Paris*, on trouve le costume de Mr Clairval, qui constitue sûrement la première illustration de la Bête.

Clairval, rôle et costume d'Azor, dans la Comédie Féerie de *Zémire et Azor*, l'habitude de la fantaisie – lavis coloré, *Costumes et annales des grands théâtres de Paris*, Paris, Janinet, 1786-1789.

²²⁷ Sophie Allera, Denis Reynaud, Marmontel, *op. cit.*, p. 104.

²²⁸ Marmontel, *Mémoires*, p. 311.

Azor, malgré son aspect physique, inspire la pitié des spectateurs en dévoilant le sort auquel il est assujéti dès l'Acte III scène 1, avant même la rencontre avec Zémire :

« Cruelle Fée, abrège ou ma vie, ou ma peine. Tu m'avais donné la beauté : De ce donc je fus trop flatté ; Mais hélas ! est-ce un crime à mériter ta haine ? Qu'exige de moi ta rigueur ? Sous ces traits tu veux que l'on m'aime ; Et le charme est détruit, si malgré ma laideur, Je pus toucher un jeune cœur. »²²⁹

En ce sens, Azor inspire le même sentiment de pitié que la Bête de Mme Leprince de Beaumont. En cherchant à émouvoir le spectateur, Marmontel expose bien la moralité du conte si chère à la préceptrice. Ceci ne surprend guère, lorsque l'on sait que Marmontel compila en 1761 dans *Le Mercure de France* douze contes moraux. Le dramaturge dote ainsi sa Bête d'une intelligence et fait d'Azor un homme des Lumières.

Ainsi, le féérique est habilement dosé par le réalisme de la pièce, incarné par le décor du foyer de la Belle et sa famille. Si, d'une part, dans le *Dramatis personae*, on trouve bien une fée, une troupe de génie et un monstre ; la Belle et ses trois sœurs, attendant patiemment leur père Acte II scène 1, s'ouvre sur un cadre domestique :

« Le trio qui commence le second acte, entre les trois sœurs travaillant à la lumière d'une lampe en attendant le retour de leur père, ce trio est un chef-d'œuvre de sentiment et de délicatesse ; les paroles que Marmontel a fournies sont faites à ravir. »²³⁰

Marmontel emprunte ici chez Nivelles de la Chaussée le genre de la comédie larmoyante, où les bons sentiments de la belle Zémire et les retrouvailles avec son père ne peuvent qu'émouvoir le public. Aussi son père, avant d'annoncer la triste nouvelle, s'exclame :

« La pauvre enfant ! Qu'elle est touchante ! Sa raison, sa bonté, sa tendresse m'enchante. », et à Zémire de reprendre en écho : « C'est à moi que

²²⁹ Sophie Allera, Denis Reynaud, Marmontel, *op. cit.*, Acte III scène 1, p. 130.

²³⁰ Grimm, *op. cit.*

s'adresse Cet amour, cet excès de tendresse ! Bonté touchante Soins qui m'enchante. »²³¹

Ce mariage subtil, entre réalisme et merveilleux, trouve son apogée dans l'Acte III scène 6, scène de théâtre dans le théâtre, qui impressionna unanimement les contemporains. Comme dans le conte de Mme Leprince de Beaumont, Zémire parvient à voir sa famille à travers un tableau magique. Tous les personnages se trouvent alors sur scène, le père entouré de ses deux filles dans le tableau, et Zémire et Azor comme spectateurs. La mise en scène de ce tableau ne peut qu'émouvoir le



Jacques Louis Touzé, « Tableau magique de Zémire et Azor », inspiré de André-Modeste Grétry et Jean-François Marmontel, Bibliothèque de Versailles, artistes série G, Touzé.

spectateur, en même temps que Zémire et Azor, avec ce père, dans son trouble intérieur, son costume oriental, entouré de ses deux filles, et tendant le bras vers sa fille absente qui l'observe sans pouvoir lui parler. « Il a pris au *Magasin* jusqu'à ce miroir magique qui réellement est très ingénieux et qui fait tant d'effet. », commente Fréron²³² ; « Enfin à la mise en scène du Tableau magique, la meilleure peut-être de toutes les scènes possibles, Henriette, suffoquée par le plaisir et la douleur, laissa échapper un profond soupir, qui marquait une agitation bien trop vive. » s'émerveille Restif de la Bretonne²³³. C'est Diderot, pourtant extrêmement critique envers cette pièce, qui sera le plus élogieux :

« C'est le troisième acte qui a fait la fortune de *Zémire et Azor*, et dans ce troisième acte, le trio du tableau magique entre le père et les deux filles qui lui

restent. Ce morceau n'est accompagné que de clarinettes, cors et bassons placés derrière le tableau magique, et l'orchestre se tait ; cela est d'un grand charme et a fait le plus grand effet. Il faut pour satisfaire ma vanité que je rapporte une anecdote au sujet de ce tableau. Grétry, voulant savoir mon opinion sur son travail, me pria, l'été dernier, d'entendre les principaux airs de *Zémire et Azor*. Le jour fut pris ; et ils se mit à son clavecin, et chanta sans

²³¹ Sophie Allera, Denis Reynaud, Marmontel, *op. cit.*, Acte II scène 3, p. 124.

²³² Fréron, *op. cit.*

²³³ Restif de la Bretonne, *op. cit.*, p. 458.

voix, en maître de chapelle, c'est-à-dire comme un ange. Il s'aperçut aisément du plaisir que me faisaient la plupart de ses morceaux : à l'air du tableau magique je dis, comme aux précédents : Cela est charmant, mais je le dis d'un ton très différent, plutôt de politesse que de sentiment. J'attribuai d'abord à quelque distraction de ma part le peu d'effet que m'avait fait ce morceau ; mais réfléchissant ensuite le soir chez moi sur ce phénomène, je crus avoir découvert la cause ; et comme le succès de cet air me paraissait de la plus grande importance pour le succès de la pièce, j'allais voir l'auteur le lendemain matin pour lui faire part de mes réflexions. Grétry me laisse dire et me répond : 'Je me suis bien aperçu hier que mon trio ne vous plaisait pas, que vous ne l'aviez loué que par politesse ; cela m'a tracassé toute la nuit, et j'ai employé la matinée à le refaire.' En même temps il se mit à son clavecin, et me chanta le morceau composé un moment auparavant ; il avait choisi mon ton et fait usage de mes observations avant de les avoir entendues. Je l'embrassai et lui dis en sortant 'je vois bien qu'avec vous les conseillers se lèvent trop tard ; ne touchez plus à ce diamant, il fera la fortune de votre ouvrage.' C'est le morceau du tableau magique qui a eu un si grand succès, et que vous trouverez dans la partition ; il est fait avec rien. »²³⁴

La musique de Grétry : un élément dramaturgique indispensable

Suite à l'anecdote de Diderot, on le comprend, le succès de l'Opéra vient également de son compositeur. La musique joue un rôle essentiel dans la compréhension et l'esthétique de la pièce. Les différentes voix qui composent la pièce sont associées à un certain registre musical. Ainsi Zémire est un éloge de la simplicité, comme la rose cueillie par son père, ou « l'oiseau des bois » qu'elle évoque au début de l'Acte II : « Le jour il chante, et la nuit il se repose Il n'a qu'un nid ; que le manque-t-il ? Rien. »²³⁵ . Cet oiseau est annonciateur de l'air de la fauvette qui parviendra à séduire Azor. Comme dans les contes, c'est la voix qui permet la séduction entre la Belle et la Bête. Celle d'Azor est si mélodieuse qu'elle trahit sa véritable nature :

« Azor : Ne me regardez pas Zémire, écoutez-moi.

Zémire : Comme il a l'air craintif ! quelle voix douce et tendre !

²³⁴ Diderot, *Correspondance Littéraire*, février 1722.

²³⁵ Sophie Allera, Denis Reynaud, Marmontel, *op. cit.*, Acte II scène 2, p. 120.

Hélas ! j'oublie à vous entendre
 La peur que j'avais à vous voir. »²³⁶

C'est bien la voix d'Azor qui rassure Zémire, et au-delà de son timbre, les propos qu'il tient, écrits par Marmontel : « Quelle figure horrible, Mais quel charmant langage ! »²³⁷. Cet amour se fait par la musique dans les deux sens : « On dirait qu'il a su que j'aime la musique. » dit Zémire lorsqu'elle découvre le clavecin. Tout se passe comme si la voix chantée, qui ne saurait cacher la véritable nature de l'âme, faisait tomber tous les masques ; aussi bien celui de la laideur et de la beauté trompeuse. Azor demande à Zémire de chanter et tombe amoureux de son air de Fauvette. Dans leur article²³⁸, Patrick Taïeb et Judith Leblanc analysent la microstructure de l'air et y perçoivent la variation des sentiments convoqués pour provoquer l'amour. Trois parties sont distinguées dans la partition : la première (A) plus ludique, présente des registres extrêmes de la voix, cet ambitus étant destiné à séduire Azor ; la seconde (B), plus touchante, cherche à l'attendrir ; et enfin la troisième (C) plus triste sur « Mais par malheur », cherchant ainsi à apitoyer Azor sur sa condition de captive. Si l'air comporte une autonomie certaine, l'effet dramaturgique est certain. C'est bien par la voix chantée que Zémire ressuscite Azor « Azor, en vain ma voix t'appelle [...] Je t'aime Azor, je t'aime. »²³⁹. « Finalement, ce que Zémire et Azor consacre, c'est le triomphe de l'amour à travers le triomphe de la voix, et de la voix dans toute la justesse de son expression. »²⁴⁰ Cette recherche de justesse de la parole se rapproche de la version de Mme Leprince de Beaumont, bien que le faste du spectacle rappelle bien plus la version de son prédécesseur.

Par *Zémire et Azor*, Grétry se positionne également dans la modernité. Alors que Diderot vient de publier *Discours sur la poésie dramatique*, la question se pose entre la musique italienne et française pour accompagner au mieux le ton de la dramaturgie. Diderot préfère la musique italienne, qui permet pour lui une meilleure imitation du ton naturel. La déclamation doit faire vrai :

²³⁶ Sophie Allera, Denis Reynaud, Marmontel, *op. cit.*, Acte III scène 5, p. 136.

²³⁷ *Ibidem*, p. 136.

²³⁸ Patrick Taïeb, Judith Leblanc, « Merveilleux et réalisme dans *Zémire et Azor* : un échange entre Diderot et Grétry », dans *Dix-Huitième siècle*, 2011, n°43, p. 185-201.

²³⁹ Sophie Allera, Denis Reynaud, Marmontel, *op. cit.*, Acte IV, scène 4, p. 154.

²⁴⁰ Patrick Taïeb, Judith Leblanc, *art. cit.*

« Quand on entend, *Je suis un pauvre diable*²⁴¹, on croit reconnaître la plainte d'un avare ; s'il ne chantait pas, c'est sur les mêmes tons qu'il parlerait à la terre, quand il lui confie son or et qu'il lui dit, *O terre, reçois mon trésor*. Et cette petite fille qui sent palpiter son cœur, qui rougit, qui se trouble et qui supplie monseigneur de la laisser partir, s'exprimerait-elle autrement. Cela est sublime ; c'est moi qui vous le dis. Allez, allez entendre ce morceau où le jeune homme qui se sent mourir, s'écrit : *Mon cœur s'en va*²⁴². Ecoutez le chant ; écoutez la symphonie, et vous verrez si la ligne de la mélodie ne coïncide pas toute entière avec la ligne de la déclamation. [...] Je ne voudrais pas assurer que celui qui récite bien, chantera bien ; mais je serais surpris que celui qui ne chante bien, ne sût réciter. »²⁴³

On sait que Grétry partage cet avis, puisqu'il partage la thèse rousseauiste dans ses *Mémoires* selon laquelle la voix chantée exprimerait au mieux la nature profonde des êtres. Cette esthétique sera appliquée pour la fameuse scène du Tableau magique, suite à un échange entre Diderot et le compositeur, que nous avons déjà cité précédemment. Grétry notera dans ses *Mémoires* :

« Je fis de trois manières le trio *Ah ! laissez-moi la pleurer* [III, Sander, Fatmé et Lisbé]. J'avais fait ce morceau deux fois, lorsque Diderot vint chez moi : il ne fut pas content, sans doute, car, sans approuver ni blâmer, il se mit à déclamer ainsi :



Détail de la partition pris dans *Zémire et Azor*, Paris, Houbault, 1722, p. 147.

Je substituai des sons au bruit déclamé de ce début, et le reste du morceau alla de suite. Il ne fallait pas toujours écouter ni Diderot, ni l'abbé Arnaud, lorsqu'ils donnaient carrière à leur imagination : mais le premier élan de ces deux hommes brûlants, était d'inspiration divine. »²⁴⁴

²⁴¹ Cet incipit et le suivant sont ceux de deux airs de Duni dans *L'Isle des fous*, 1760.

²⁴² Incipit d'un air de Philidor dans *Le Maréchal ferrant*, 1761.

²⁴³ Denis Diderot, *Le Neveu de Rameau*, Jacques Proust, Paris, Livre de poche, 1972, p. 91-92.

²⁴⁴ Grétry, *Mémoires ou essais sur la musique*, Paris, Imprimerie de la République, an V [1797], t. 1, p. 225-226.

***La Belle et la Bête* de Mme de Genlis, le théâtre pédagogique (1779)**

Cette troisième représentation théâtrale que nous allons étudier s'inspire très ouvertement de la version de Mme Leprince de Beaumont. Si les deux versions précédentes oscillent entre les deux versions, celle de la préceptrice et celle de Mme de Villeneuve, Mme de Genlis, préceptrice des enfants du duc de Chartres, a exactement le même dessein que Mme Leprince de Beaumont, lorsqu'elle décide d'écrire des pièces de théâtre pédagogique pour ses prestigieux élèves. Pour elle, Mme Leprince de Beaumont est un véritable modèle à suivre. Les versions de Mme de Villeneuve, Nivelles de la Chaussée et Marmontel s'adressent à des publics d'adultes lettrés (lecteurs de romans pastoraux, noblesse de la Cour, salons littéraires...). Mme de Genlis, comme Mme Leprince de Beaumont, s'adressent toutes deux aux enfants. Et il semblerait que ces premières formes de littérature, exclusivement destinées pour eux, soit toujours emprunte de pédagogie, de moralité, chassant ainsi toute trace d'érotisme mais aussi d'humour ou de fantaisie, afin de délivrer un discours qui se comprenne au premier degré de compréhension. Paul Hazard, dans son étude sur la littérature jeunesse, notera même à propos de ces préceptrices des Lumières :

« La part de l'agrément diminuait jusqu'à disparaître, la part de la pédagogie augmentait jusqu'à tout envahir. Plus elle devenait pédante et plus elle était contente d'elle-même : son contentement n'eut plus de bornes, à la fin. »²⁴⁵

Pour nuancer ce jugement, on peut souligner que la forme du théâtre, comme celle du conte, malgré leur moralisation inhérente à la pédagogie enfantine, avait tout de même comme fonction d'instruire en amusant. Mme de Genlis avait sûrement été spectatrice de l'Opéra-Comique de Marmontel et Grétry, qui dans sa spectacularité, avait enthousiasmé toute une génération et popularisé le conte. Elle propose pourtant une version plus simplifiée et plus fidèle, dans l'esprit, à celle de Mme Leprince de Beaumont. Cette dernière adaptation du siècle aura un succès certain, à en juger la rapide traduction anglaise, et la large diffusion de la pièce dans l'Europe post révolutionnaire.

²⁴⁵ Paul Hazard, *Les Livres, les Enfants et la Hommes*, 1932, Nouvelle édition, Paris, Hatier, 1967, p. 25.

Dans une édition de 1785 conservée à la Bibliothèque Municipale²⁴⁶, on peut lire la préface de l'éditeur qui semble particulièrement louer les intentions de Mme de Genlis :

« On doit accorder à l'Auteur de ce petit Théâtre, le mérite d'avoir créé un genre de Pièces dont personne n'avait encore conçu l'idée : ce genre peut sans doute être perfectionné ; mais pourrait-on réfuter de l'indulgence aux premiers essais ? Il fallait vaincre de grandes difficultés, pour faire des Drames intéressants, sans le secours de l'intrigue, des passions violentes, des contrastes, des vices et des vertus ; enfin, quand on s'est imposé la loi de ne point faire paraître d'hommes, et de ne pas dire un seul mot qui ne soit ou qui n'amène une leçon. Ces pièces ne sont que des Traités de morale mis en action, et l'on a pensé que les jeunes personnes pourraient y trouver les leçons intéressantes et persuasives. »²⁴⁷

L'éditeur reprend l'expression « Traité de morale mis en action » utilisée par Mme du Deffand et Diderot pour décrire les romans de Richardson. Mme de Genlis s'applique donc à mettre cette morale en action, dans cette préoccupation propre aux premières années du règne de Louis XVI, placées sous le signe de la bienfaisance :

« Comme dans la *Partie de Chasse de Henri IV* de Charles Collé, le grand succès de l'époque, ou dans d'autres comédies de Genlis, comme *La Rosière de Salency*, le théâtre est moins le lieu de résolution de conflits moraux que d'une surenchère de vertu et de générosité. »²⁴⁸

Sur le plan dramatique donc, peu de tension se noue autour d'une intrigue. Les problématiques qui se présentent aux héros sont une occasion d'appliquer une morale à toute épreuve. Cette ligne de conduite peut s'appliquer comme un mode d'emploi pour le jeune public.

La Bête, renommée Phanor, dans l'héritage orientalisant de Marmontel et la Chaussée, apparaît peu contraignante et semble respecter la lettre et l'esprit des « étiquettes » chères à celle qui, selon les termes de Chantal Thomas, « n'a jamais

²⁴⁶ Stéphanie-Félicité du Crest, *Théâtre à l'usage des jeunes personnes Tome Premier*, Paris, Lambert, 1785, Préface, p. 7-11. Version numérisée sur Google Books : https://books.google.fr/books?id=V4ZRzJh_UnsC&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

²⁴⁷ *Ibidem*.

²⁴⁸ Sophie Allera, Denis Reynaud, *op. cit.*, p. 14.

cru qu'au règne des apparences »²⁴⁹. « Si vous l'ordonnez... »²⁵⁰, s'empresse d'ajouter Phanor pour répondre aux souhaits de la belle Zirphée, qui est véritablement maîtresse de ces lieux. Ainsi, tout en prétendant signaler le triomphe des qualités vraies, la pièce reste une célébration des codes mondains. Pour autant, Phanor n'en demeure pas moins une bête effrayante : « O Ciel ! vous tremblez... »²⁵¹ se lamente-t-elle à la rencontre de Zirphée. Mais bien qu'elle ait une figure « affreuse », « épouvantable », « horrible », « bizarre », sa « difformité » n'est pas à proprement parler bestiale. On sait même que M. de Genlis lui-même était défiguré par des blessures de guerre, servant ainsi d'inspiration à la dramaturge. Comme dans la version de la Chaussée ou de Marmontel, la belle Zirphée n'est pas dupe de la véritable nature de Phanor, cachée derrière ce terrible visage : « Que sa voix est touchante ! »²⁵². Constante de l'adaptation du conte au théâtre, la séduction de la Bête semble passer par la parole. L'enjeu, réduit à la séduction entre Phanor et Zirphée, semble même à moitié résolu dès le premier acte, alors que Zirphée avoue à demi-mot, sous forme de litote, son affection : « Mais... je ne vous hais point. »²⁵³

Finalement, Zirphée semble être le seul obstacle posé à elle-même. Son hésitation paraît presque anormale, tandis que sa confidente Phédime, tente de la persuader de la bonté de Phanor. En effet, si le monstre a enlevé les deux jeunes femmes dans cette version, Phédime n'y voit qu'un acte vertueux : « Orpheline et tyrannisée par des parents injustes et cruels, elle allait être sacrifiée à leur ambition, quand vous nous avez heureusement enlevées. »²⁵⁴ dit-elle à Phanor, reconnaissante. Contrairement à la Belle des autres versions, Zirphée ne quitte pas une situation de bonheur auprès d'un père aimant. Celle-ci ne peut que, légitimement, accepter l'amour de ce bienfaiteur. Cette résistance de Zirphée fait son imperfection, et sûrement l'originalité de la pièce, permettant ainsi à l'héroïne de s'amender au cœur de la pièce, et inviter l'enfant à faire de même sur ses fautes précédents la correction.

²⁴⁹ Chantal Thomas, *De l'esprit des étiquettes*, Mercure de France, 1996.

²⁵⁰ Sophie Allera, Denis Reynaud, Mme de Genlis, *op. cit.*, Acte I scène 1, p. 161.

²⁵¹ *Ibidem*, p. 161.

²⁵² *Ibidem*, p. 162.

²⁵³ *Ibidem*, p. 162.

²⁵⁴ *Ibidem*, Acte I scène 3, p. 164.

Dans la scène 4 de l'Acte I, les deux jeunes femmes font une découverte sur cet endroit étrange, sorte « d'asile sacré » où viennent se réfugier les âmes perdues, par une porte sur laquelle est inscrit *A tous les malheureux* :

« Zirphée : Un jardin assez grand nous sépare du reste de ce vaste Palais ; après l'avoir traversé, je me suis trouvée dans une immense galerie. Jugez ma surprise, en voyant alors une foule prodigieuse d'hommes, de femmes, d'enfants, tous vêtus différemment. [...] ce ne sont que des Voyageurs. »²⁵⁵

Contrairement à la version de Mme de Villeneuve, la galerie qui occupe le Palais de la Bête n'est pas remplie de miroirs qui renvoient à la Belle son propre reflet, ni peuplée par des animaux qui offrent à celle-ci toutes formes de divertissements. Le Palais est occupé par des nécessiteux, de tous les âges et de toutes les conditions. La bienfaisance est désormais « le spectacle le plus doux », qui remue doucement le cœur à la manière d'un drame. La pièce, probablement jouée à Belle-Chasse où, à partir de 1777, Mme de Genlis consacra huit mois par an à l'éducation du futur duc d'Orléans, se déroulait dans ce décor décrit dans ses *Mémoires* :

« Je fis bâtir une véritable salle de comédie ; le théâtre était d'une jolie proportion ; le fond s'ouvrait et laissait voir, quand on le voulait, une longue allée du jardin tout illuminée et ornée de guirlande de fleurs. Durant les cours de l'éducation, nous avons joué successivement dans cette salle toutes les pièces de mon théâtre. »²⁵⁶

Le sentiment qui naît chez Zirphée à l'égard de Phanor tient plus de la charité que de l'amour passionné. Phédime parvient à provoquer un rapprochement physique en convainquant son amie de prendre son hôte par le bras, tandis qu'il la conduit à la Comédie. Phédime conclut alors : « Grâce au ciel, Zirphée commence à s'appriivoiser. »²⁵⁷. Les rôles semblent véritablement inversés. On retrouvera ce geste de timide audace féminine dans un roman de Mme de Genlis : « Le soir, à la promenade elle pria le duc de Melun de lui donner le bras ; cette distinction parut le surprendre. »²⁵⁸ Dans ce roman on retrouve l'idée bien genlisienne selon laquelle

²⁵⁵ Sophie Allera, Denis Reynaud, Mme de Genlis, *op. cit.*, Acte I scène 4, p. 168.

²⁵⁶ Mme de Genlis, *Mémoires*, Firmin-Didot, 1885, p 194.

²⁵⁷ Sophie Allera, Denis Reynaud, Mme de Genlis, *op. cit.*, Acte I scène 5, p. 175

²⁵⁸ Mme de Genlis, *Mademoiselle de Clermont*, 1802.

l'amour véritable n'est autre chose qu'une amitié exaltée. Phédime parvient particulièrement à convaincre Zirphée par ses provocations, créant alors chez la belle héroïne une forme de culpabilité :

« Je suis sensible, il est reconnaissant, mon amitié le dédommagerait de votre ingratitude ; et de cette manière, ma chère Zirphée, je réparerais vos torts ; aussi ne vous contraignez point avec lui. »²⁵⁹

L'envie de Zirphée de quitter Phanor est d'autant plus cruelle que contrairement aux autres Belles, celle-ci n'a aucune raison familiale de quitter ce palais. En acceptant ce départ, Phanor n'en apparaît que toujours plus vertueux :

« Je vous entends, je ne me plains pas la rigueur du sort que j'envisage. Ce Palais ouvert à tous les malheureux, est un asile, et non une prison ; non seulement vous y êtes libre, mais vous y réglez ; je n'y suis qu'un infortuné soumis à vos lois, et prêt à m'en exiler pour vous plaire ; rendez donc justice à mes sentiments, et du moins ne me regardez ni comme un tyran, ni comme un ravisseur. »²⁶⁰

En proposant de quitter lui-même les lieux, la Bête apparaît comme la victime de la Belle, et, plus que jamais, la morale semble forcée. Alors que celle-ci le croit mort, elle déclame, à l'imparfait, la formule magique (seul élément véritablement merveilleux de l'adaptation) : « Oui, Phanor, je t'aimais ». Alors « *Le Théâtre change, Phanor paraît dans le fond sous sa figure naturelle, assis sur un trône de fleurs.* »²⁶¹. Cette inversion des rôles permet à Phédime, sorte de porte-parole de la dramaturge, d'apporter la morale édifiante finale :

« Soyez toujours heureux, et tous mes vœux seront remplis. (*Elle s'adresse au public.*) Cœurs sensibles et vertueux, ne vous plaignez jamais du sort ; et que cet exemple vous apprenne que la bienfaisance et la bonté sont les plus sûrs moyens de plaire, et les seuls droits pour être aimé. »²⁶²

²⁵⁹ Sophie Allera, Denis Reynaud, Mme de Genlis, *op. cit.*, Acte II scène 1, p. 178.

²⁶⁰ *Ibidem*, Acte II scène 3, p. 181.

²⁶¹ *Ibidem*, Acte II scène 4, p. 185.

²⁶² *Ibidem*, p. 185.

Une double morale est en réalité délivrée : l'homme, dans la séduction, se doit d'être charitable ; et la femme a tout intérêt à être résignée puisque c'est la meilleure façon d'obtenir ce qu'elle désire.

« Mme de Genlis ne se soucie pas de résoudre dans sa pièce le paradoxe déjà présent dans la moralité des contes de Villeneuve et de Beaumont : qui aura su voir que la vraie beauté est morale, sera récompensé par la beauté physique. » concluent Denis Reynaud et Sophie Allera sur leur analyse des adaptations de *La Belle et la Bête* au XVIII^e siècle.²⁶³

²⁶³ Sophie Allera, Denis Reynaud, *op. cit.*, p. 212.

LA BELLE ET LA BÊTE DANS LA MODERNITÉ : CONSECRATION D'UN CLASSIQUE POUR LA JEUNESSE (XIXE-1946)

Comme nous l'avons vu, *La Belle et la Bête* est bien une œuvre du XVIII^e siècle. Qu'il s'agisse de la version de Mme de Villeneuve, de Mme Leprince de Beaumont, de Nivelles de la Chaussée, de Marmontel ou de Mme de Genlis ; ces œuvres, pas toujours saluées par la critique, sont un plaisir coupable pour le lectorat mondain, reprenant tantôt les codes de la galanterie, de l'Opéra-Comique, les préoccupations pédagogiques et morales de la seconde moitié du siècle... Mais la version de Mme Leprince de Beaumont, tout particulièrement, se distingue. Si l'adaptation du conte par la préceptrice se comprend bien en son temps, il est avant tout précurseur, et annonce une esthétique du XIX^e siècle. La modernité de ce conte, adressé aux enfants, séduit le lectorat du siècle suivant. Sa brièveté engage les éditeurs de ce nouveau marché florissant, à savoir la littérature jeunesse ; sa moralité apparente rassure parents et enseignants qui mettent l'ouvrage entre les mains de leurs chers enfants ; son retour apparent aux traditions folkloriques, qui s'affranchit des sophistications littéraires du Grand Siècle, fascine les romantiques. Ces derniers, dans un mouvement de réaction, opposent la Raison triomphante des Lumières à l'imaginaire, au rêve, au monde lointain de l'enfance et aux temps oubliés du Moyen-Âge. Partout en Europe, des « chasseurs de contes » se mettent à la recherche de cette tradition orale qui a traversé les générations sans jamais se figer dans l'écrit, exprimant ainsi le véritable esprit des peuples composant les différentes nations²⁶⁴. C'est par ce sentiment nationaliste naissant que les frères Grimm se mettent en quête des contes de l'Allemagne des chaumières en 1812. Dans ce contexte, l'œuvre de Mme Leprince de Beaumont s'inscrit parfaitement dans la modernité, subissant pour cela quelques adaptations.

²⁶⁴ Anne-Marie Thiesse expose cette thèse dans *La création des identités nationales*, Editions du Seuil, 1999.

LE SUCCES DE LA VERSION DE MME LEPRINCE DE BEAUMONT

Le Magasin des enfants, une référence européenne

Une référence du livre pour enfants dans l'Europe de Metternich

Le Magasin des enfants, publié en 1756, connaîtra un succès immédiat après sa publication, et ce jusqu'à la fin du siècle. Traduit dans plusieurs langues, il s'inscrit partout en Europe comme une référence pour la littérature jeunesse, nouveau marché très prometteur pour les maisons d'édition. Tout d'abord, il ne faut pas oublier que Mme Leprince de Beaumont publie sa première édition à Londres, sous le titre *The young misses magazine*, mais cet ouvrage est bien en français : il a pour mission première d'apprendre la langue aux jeunes élèves anglaises. *Le Magasin*, et avec lui, *La Belle et la Bête*, s'exporte donc dans un premier temps dans sa langue maternelle, soulignant l'hégémonie de la langue française dans les milieux lettrés de toute l'Europe. *Le Magasin des enfants* est un ancêtre du manuel scolaire qui permet d'apprendre le français. La première édition anglaise de John Nourse est rééditée en 1776, 1783 et 1793 à Londres, puis en 1796 à Edinburgh ; on trouve une édition parisienne chez le libraire allemand F. Esslinger à Francfort, en 1788 ; Jean-Pierre Heubach en publie une à Lausanne en 1772 ; Pierre Gosse Junior aux Pays-Bas en 1768²⁶⁵. Les traductions plus tardives de l'œuvre sont les premiers signes d'une appropriation par les différents pays, en modifiant les noms des protagonistes par exemple : c'est le cas notamment de cette traduction espagnole de 1778, où Mlle Bonne se nomme La Señora Aya, et ses élèves Serafina, Estefania, Maria ou Carlota²⁶⁶. On peut également noter une édition traduite en allemand en 1758, *Lehren der Tugend und Weuheit für die Jugend*²⁶⁷, ou encore une traduction polonaise en 1774, *Magazyn Dziecinny*²⁶⁸.

Dans l'imaginaire collectif, *La Belle et la Bête* s'inscrit donc comme un conte français du XVIII^e siècle, malgré le ton universel et intemporel que souhaite insuffler Mme Leprince de Beaumont aux contes narrés par l'intermédiaire de Mlle Bonne. Malgré cela, le conte s'illustre bien dans le contexte temporel et

²⁶⁵ Pour entrer plus en détail sur les publications du *Magasin*, voir mon premier Mémoire de recherche.

²⁶⁶ Mme Leprince de Beaumont, Mathias Guitet (trad.) *Almacen y biblioteca completa de los niños*, Madrid, imprenta de Manuel Martin, 1778.

²⁶⁷ Mme Leprince de Beaumont, *Lehren der Tugend und Weuheit für die Jugend*, Burgdorf, Kupferschmid, 1758.

²⁶⁸ Mme Leprince de Beaumont, Michal Gröl (trad.), *Magazyn Dziecinny*, Varsovie, Eustachy Debicki, 1774.

géographique du *Magasin*, à savoir ces jeunes élèves anglaises mais francophones, d'un milieu aristocratique de la société du XVIII^e. Les contes, comme nous l'avons vu, sont liés au reste du *Magasin*, et que les personnages sont des reflets des jeunes élèves, on ne peut s'empêcher de se figurer une Belle portant les plus beaux costumes de son temps, dans un château proche de celui de Versailles. Ainsi, malgré les efforts de la préceptrice, les versions très dix-huitiémistes de Mme de Villeneuve ou des adaptations théâtrales continuent à occuper l'imaginaire du lecteur, comme nous le verrons plus tard avec les illustrations.

Durant la première moitié du XIX^e siècle, *Le Magasin des enfants* continue à être publié sans modifications notables du texte original. On comprend donc que le *Magasin* a encore bien sa place dans le marché encore naissant du livre jeunesse, bien que de plus en plus de femmes, indépendantes financièrement, se mettent à produire ce genre de littérature. Beaucoup se consacrent à la littérature jeunesse comme gagne-pain, dans la lignée des deux poétesses hollandaises Petronella Moens et Franciithe de Boer. Ces auteures s'adressent surtout à des jeunes filles, dans un ton moralisateur et sévère, dans lequel le livre pour enfants semble s'être défini. On comprend à quel point la figure de Mme Leprince de Beaumont sert à ses femmes de modèle, et à quel point son œuvre sert alors de référence. Ce ton particulièrement moralisateur à l'égard des jeunes filles s'inscrit dans un bouleversement social bien particulier, où l'industrialisation grandissante conduit de plus en plus de femmes et de jeunes garçons à l'usine, et donc les jeunes filles à devenir responsables du foyer de plus en plus jeunes. La soumission à l'autorité, le respect de la hiérarchie et de l'ordre social ; toutes ces données se retrouvent dans la littérature jeunesse, idéalisant même l'image du pauvre, résigné et même heureux de sa condition. L'image de la Belle, heureuse à la campagne, après avoir perdu toute sa fortune, en est une illustration parfaite. En ce début de siècle, le conte de fées ne doit pas donner des rêves démesurés de luxe et de grandeur par un merveilleux *rococo*, tel qu'on le trouve chez Mme de Villeneuve, mais une morale qui prône la même résignation que la Belle prisonnière de la Bête. De même, on retient principalement des contes du folklore des figures aussi pauvres, jeunes et faibles comme *Le Petit Poucet* ; et on atténue la fascination que l'on retrouve pour la monarchie et l'aristocratie. Ainsi, la Belle de Mme Leprince de Beaumont, inscrite dans la bourgeoisie déclassée, semble bien moins dangereuse que celle de Mme de Villeneuve, qui découvre ses origines princières à la fin du conte. On comprend pourquoi le conte, de même que toute

l'œuvre de Mme Leprince de Beaumont, s'inscrit particulièrement dans ces problématiques modernes.

Mais c'est également le ton très religieux que donne la préceptrice au conte, et à l'ensemble de son *Magasin*, qui garantit son succès jusqu'en 1830. En effet, la littérature jeunesse est alors exclusivement religieuse, dans une forme de surenchère entre le protestantisme et le catholicisme qui cherchent à avoir la mainmise sur l'éducation religieuse des enfants. *Evenings at home* de Mrs Barbauld, publié en 1792, et *The Fairchild Family* de Mrs Shewood, publié en 1815, servent de formation religieuse calviniste pour les enfants, et seront réédités durant tout le XIX^e siècle. Si l'on observe les écrivaines pour la littérature jeunesse en Europe de cette période, on constate le même attachement religieux : Mrs Timmer est une propagandiste de l'église anglicane, les sœurs Taylor sont les filles d'un pasteur non-conformiste... Dans son ouvrage sur la littérature jeunesse, Ganna Ottevaere-van Praag²⁶⁹ souligne à quel point le livre jeunesse, à ses débuts, proscrit toute forme d'imagination ou de fantaisie. A l'exception d'adaptation d'œuvres célèbres, comme les drames shakespeariens mis en images, ou des légendes antiques²⁷⁰ ; ou encore l'humour et l'esprit décalé que l'on retrouve dans les images d'Epinal en France, les auteurs pour la jeunesse ne cherchent pas à faire preuve d'originalité. Mme Guizot s'en fait la porte-parole, dans la Préface des *Contes à l'usage de la jeunesse* :

« J'ai donc cherché à fonder principalement l'intérêt de mes contes sur la vraisemblance des faits et des détails, autant que sur la vérité des principes. Je ne ferai point un mérite d'y avoir évité les fictions romanesques ; je me sens peu de talent pour inventer et m'en servir ; mais j'ai cru qu'on pouvait trouver une source d'intérêt plus réelle et plus utile dans des affections et des sentiments naturels, dans plusieurs mouvements du cœur déjà développés à l'âge auquel je m'adresse ; j'ai pensé qu'on pouvait tirer parti de l'amour du devoir, du besoin de l'estime, de la crainte, de la honte et des remords, sentiments déjà très puissants à cet âge sur un enfant bien né, et capables de

²⁶⁹ Ganna Ottevaere-van Praag, *op. cit.*

²⁷⁰ *The Children in the Wood, Whittington and his cat*, publiés en 1825 chez John Harris à Londres, successeur de Newbery, le premier éditeur jeunesse.

lui faire éprouver des émotions aussi fortes que la plupart de celles qu'il rencontrera dans le courant de sa vie. »²⁷¹

Le livre pour enfants, qui peut se substituer à l'éducation par l'école ou les parents, doit donc servir à créer un sentiment de culpabilité et de honte à l'égard des mauvaises actions ou pensées, ce qui permettra de devenir un adulte docile et obéissant. Les auteures citées plus tôt, principalement anglaises, prouvent que la production pour la jeunesse en ce début de siècle n'était pas très importante en France. La littérature jeunesse, alors peu fertile en terme d'innovation littéraire, n'attirait pas les écrivains français. On continuait à lire les œuvres de Mme de Genlis, Bouilly, et bien évidemment Mme Leprince de Beaumont.

Renouveau littéraire et fascination romantique pour l'enfance

Autour des années 1840, presque un siècle après la publication originale, des éditeurs commencent enfin à modifier le texte du *Magasin*, pour le rendre plus attractif ; preuve que le goût du lectorat commence à évoluer. A. Bédelet le réduit en un petit in-16 de 64 pages en 1843, convaincu que le lectorat enfantin sera plus séduit par un ouvrage bref qui retiendra plus facilement son attention, et le nomme : *Le Petit Magasin des enfants, extraits de l'ouvrage de Madame Leprince de Beaumont*²⁷². Le nom de Mme Leprince de Beaumont fait toujours vendre, mais il s'agit de donner à l'ouvrage une réactualisation, comme le fait également Lebigre en 1839 avec la *Nouvelle édition dans laquelle se trouvent les changements que nécessitaient les nouvelles divisions géographiques et les révolutions survenues en Europe*²⁷³. Ces changements ne dénaturent pas l'œuvre de l'auteure, et les contes sont inchangés. En fait, les éditeurs ne font que suivre les instructions de la préceptrice qui invitait à poursuivre son œuvre pour la faire perdurer dans le temps. Deux versions, en particulier, contribueront à renouveler le succès de l'œuvre déjà

²⁷¹ Mme Guizot, *Les enfants, contes à l'usage de la jeunesse*, Bruxelles, Hauman, Cattoir et Cie, 1837, Tome Premier, Préface, p. 8.

²⁷² Mme Leprince de Beaumont, *Le Petit Magasin des enfants, extraits de l'ouvrage de Madame Leprince de Beaumont*, Paris, A. Bédelet, 1846

²⁷³ Mme Leprince de Beaumont, *Le Magasin des enfants [...]*, Paris, Lebigre, 1839.

bien installé, celles de Eugénie Foa²⁷⁴ et de Louise Swanton Belloc²⁷⁵. Loin de dénaturer l'œuvre, elles rendent un hommage précieux à une Mme Leprince de Beaumont qu'elles considèrent comme une véritable tutrice, en se contentant de quelques corrections scientifiques, quelques ajustements au niveau du style, mais surtout des ajouts aux dialogues originaux. Dans une démarche différente de Bédélet, les romancières augmentent le *Magasin* plutôt que de le diminuer. Le conte de *La Belle et la Bête* demeure inchangé, mais partage à présent sa place avec de nouveaux contes, entourés de nouveaux dialogues, comme la *Dernière des Fées*, que Louise Swanton Belloc feint ne pas être de sa plume :

« Dans un recueil de morceaux détachés que madame Leprince de Beaumont fit paraître à diverses époques pendant son séjour à Londres, et qui, réunis en six volumes, furent publiés à Maestricht en 1775, j'ai découvert un conte, inédit en France, intitulé la *Dernière des Fées*. Je l'ai joint à cette nouvelle édition, à laquelle il se rattache par l'élévation des sentiments, la pureté de la morale, et son application aux épreuves de la vie. Sur la demande des éditeurs, et pour compléter le volume, les dialogues 30, 31, 32 et 33 ont été ajoutés à cette nouvelle édition ; puissent-ils être jugés dignes de faire suite au *Magasin* ! »²⁷⁶

Cette prétendue dernière fée, qui serait le conte posthume de Mme Leprince de Beaumont, et qui appartiendrait au siècle dernier, marque en réalité une renaissance de la féerie. Les fées n'avaient pas disparu, elles sont toujours dans l'esprit de cette génération de lecteurs ayant grandi avec Perrault et Leprince de Beaumont, mais elles ne faisaient plus l'objet d'un renouveau littéraire. Louise Swanton Belloc l'exprime avec toute la nostalgie propre à son temps, en plein mal du siècle, et associée à sa propre enfance :

²⁷⁴ Deux éditions notables : celle de Warée, Paris, en 1843, illustrée par Th. Guérin ; et celle de la Librairie pittoresque de la jeunesse, Paris, en 1846, qui ajoute aux illustrations de Th. Guérin celles de Paul Gavarni, Mouilleron, E. Watier, etc.

²⁷⁵ Mme Leprince de Beaumont, Louis Swanton Belloc, *Nouvelle édition, revue et corrigée par Louise Swanton Belloc d'après les plus anciennes et meilleures éditions, augmentée d'un conte du même auteur et précédée d'une notice, illustré par Gustave Staal*, Paris, Garnier, 1860.

²⁷⁶ *Ibidem*, p. 19.

« *Le Magasin des enfants*, titre magique ! Que de souvenirs heureux n'éveille-t-il pas ! Il rayonne de tout le soleil de notre enfance ; à sa bénigne clarté défilent les visions qui nous charmèrent jadis... »²⁷⁷

La Belle et la Bête, en particulier, est très évocateur pour la romancière, dont elle attribue l'invention à Mme Leprince de Beaumont, elle-même seule inspiratrice du grandiose *Zémire et Azor* :

« La mode s'en mêla : Grétry emprunta au conte de *la Belle et la Bête* le sujet de l'opéra de *Zémire et Azor*, dont les suaves mélodies attendrirent jeunes et vieux qui y retrouvaient un écho de leurs plus fraîches et plus naïves sensations. »²⁷⁸

Il est intéressant de noter que Louis Swanton Belloc réunisse ainsi âge adulte et jeunesse. La littérature jeunesse, loin de repousser le poète, doit au contraire être le lieu de l'imagination, aussi débordante que celle que l'on possède dans ses jeunes années. Le poète doit même parvenir à renouer avec cette enfance intérieure, ce paradis perdu qui, au fond, ne le quitte jamais. Posture romantique, elle signe cet essor nouveau de la féerie. Un éditeur français, nommé Jules Hetzel, poussera ainsi toute une nouvelle génération d'écrivains à la littérature jeunesse :

« Grand ami des enfants et grand amateur de contes de fées, Hetzel, de bonne heure, rêve d'écrire et de faire écrire pour les petits. Ce goût du merveilleux, cette ambition d'ajouter au trésor laissé par Charles Perrault, Mme d'Aulnoy et Mme Leprince de Beaumont, il sut les communiquer à Charles Nodier, à Alexandre Dumas, à Georges Sand, à Paul de Musset, à Alphonse Karr, à Léon Gozlan, puis à Arsène Houssaye, Edouard Ourliac, Octave Feuillet, à d'autres encore. Des jolis contes que ces écrivains lui apportèrent et qu'il fit illustrer de vignettes par T. Johannot, Bertall, G. Seguin, Lorentz, Meissonnier et Maurice Sand, il compose une collection de petits in-8 anglais, tous gracieusement cartonnés ou reliés en toile mosaïquée, que recherchent les bibliophiles et qui n'ont pas fini d'enchanter les lecteurs. Car des générations d'enfants se sont passionnés pour le Chien de Brisquet, Trésor des Fèves et Fleurs des Bois, La Bouillie de la comtesse Berthe, l'Histoire d'un

²⁷⁷ Mme Leprince de Beaumont, Louise Swanton Belloc, *op. cit.*, p. 9.

²⁷⁸ *Ibidem*, p. 14.

Casse-Noisette, les Aventures du prince Chénevis, les Fées de la Mer, Monsieur le Vent et Madame la Pluie, l'Histoire du véritable Gribouille, la Vie de Polichinelle, Tome Pouce, etc. »²⁷⁹

Dans ce nouvel âge d'or, le conte de fées, s'il est surtout un exercice de style pour tous les grands écrivains français, revêt des dimensions politiques nationalistes en Allemagne. Herder, persuadé que le langage du peuple s'exprime dans sa langue populaire, et que sa mythologie repose dans le folklore, prône alors la fantaisie, l'imagination et le rêve pour enchanter cette nouvelle génération. On est alors bien loin des livres moraux et raisonnés imposés jusqu'alors. Hegel, considérant les quatre âges de la vie, idéalise l'enfance dans l'héritage de Rousseau : on ne saurait punir des pulsions aussi bonnes que sont celles des enfants, vierges de tous péchés. En Italie, également en pleine prise de conscience nationaliste, un poète comme Vico établit un parallèle entre le poète et l'enfant : au fur et à mesure que celui-ci grandit, il gagne en raison et perd ses qualités innées de créateur. Tout cela découle d'une démarche commune : renouer avec son passé afin de forger une identité nationale qui unie un même peuple, et pour cela collecter les contes populaires et merveilleux, les légendes folkloriques, la littérature de colportage et les chansons, jusqu'alors méprisés par la classe dominante. Le conte perd alors toute forme de réalisme et de moralisme. Les personnages des contes de Musset sont des forces naturelles : *Monsieur le Vent*, *Madame la Pluie*, de même que le Vent du Sud-Ouest et le Roi du Fleuve d'or dans *The king of the golden river* de Ruskin. Le caractère immuable des éléments naturels dépasse la temporalité des hommes, et plus que jamais, le *Il était une fois* est une invitation à l'évasion.

Dickens et Hugo font également de l'enfance un thème social. Cosette, Gravoche et Oliver Twist sont les premiers héros enfants, victimes de la société, opposés au monde adulte brutal et par contraste, figure de l'innocence absolue. Cette esthétique du contraste, si chère à celui qui théorise l'esthétique du Sublime et du Grotesque pour définir le romantisme, se prête parfaitement au conte de *La Belle et la Bête*. Toujours dans cette héroïsation de l'enfance, l'enfant pauvre et démuné est particulièrement loué chez la comtesse de Ségur, alors que l'enfant bourgeois,

²⁷⁹ A. Parménie et C. Bonnier de la Chapelle, *P.-J. Hetzel : histoire d'un éditeur et de ses auteurs*, Paris, Albin Michel, 1985, p. 69.

méchamment et trop gâté, ne trouve grâce dans ses écrits. Ces préoccupations sociales se comprennent bien dans le contexte industriel dans lequel l'enfant travaille :

« La grande industrie, en ses débuts, s'emparait des plus faibles et des plus petits avec d'autant d'acharnement qu'ils coutaient moins chers et montraient moins d'exigence. »²⁸⁰

Cette situation s'améliore au milieu du XIX^e siècle, avec la première législation en faveur des enfants, qui ne peuvent plus être embauchés avant 8 ans, ni employés plus de 8h sur 24 entre 8 et 12 ans (loi du 22 mars 1841). La loi Guizot, en 1833, organise l'enseignement primaire, abandonné par Napoléon aux Frères des Ecoles Chrétiennes. Mais il ne faut pas être dupe : l'école de la République, qui vient certes contrer la misère infantine, est dans un premier temps pensée pour former une main d'œuvre docile, superficiellement éduquée, est emprunte des valeurs de la République. Pour ce qui est de la littérature, si elle abonde désormais, pour des raisons esthétiques et politiques, reste à savoir si elle s'adresse véritablement à l'enfance en premier lieu.

Ce tournant en 1830, qui remet la littérature jeunesse à l'honneur, donne au *Magasin des enfants* ses véritables lettres de noblesse. Tout d'abord loué pour sa portée morale et religieuse au début du siècle, c'est plutôt les contes qui seront retenus dans la deuxième moitié du XIX^e. Cet isolement des contes par rapport au reste du dialogue contredit pourtant l'ambition initiale de la préceptrice, qui n'en usait que pour amener par la suite ses lectrices à des études plus sérieuses. L'appropriation de l'œuvre par les modernes en ce sens explique que l'on publie alors de plus en plus les contes affranchis de leurs dialogues moralisants, et notamment son plus célèbre, *La Belle et la Bête*.

La Belle et la Bête hors de la tutelle du Magasin

Eclatement des contes au sein de recueils

Les versions d'Eugénie Foa et Louise Swaton Belloc, qui viennent rendre un dernier hommage au *Magasin des enfants*, avec toute sa portée pédagogique et encyclopédique, permettront à l'œuvre dans son intégralité à perdurer dans les étagères des librairies jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Le remaniement d'Eugénie Foa,

²⁸⁰ P. Louis, *La condition ouvrière en France depuis 100 ans*, Paris, P.U.F, « Que sais-je ? », 1950, p. 10.

publié par la Librairie pittoresque de la jeunesse, est réédité en 1847 et 1865 ; repris à Leipzig par Brockhaus en 1851, et par Belin-Leprieure et Morizot en 1851 et 1860. Pour Louise Swanton Belloc, la maison d'édition Garnier réédite l'œuvre en 1865 et 1883. Après cela, *Le Magasin* cesse d'être édité, jusqu'à 1960 où La Guilde des Jeunes propose *Le vrai magasin des enfants* à Lausanne, comme pour revenir à la version originale longtemps oubliée. On trouve enfin la version la plus récente, en 1995 chez Picquier Poche à Arles, qui ne fait que reprendre les contes et l'incontournable *Belle et la Bête*. Cette œuvre incontournable du XIX^e semble s'être épuisée dans sa forme originale à l'entrée du XX^e siècle. Seuls les contes résistent finalement au nouveau paradigme de la littérature pour enfants.

Avec la redécouverte de la féerie, largement impulsée comme nous l'avons vu au XIX^e siècle par la collecte des contes nationaux par les frères Grimm, se constitue alors des recueils de contes où se mêlent les œuvres de Mme d'Aulnoy, Perrault et Mme Leprince de Beaumont. Cette pratique, qui consiste à compiler les contes emblématiques des XVII^e et XVIII^e siècles, intervient dès la fin du XVIII^e, alors que la féerie se fige dans le passé. En 1778, Lamy vend à Paris, quai des Augustins, *Histoire, ou Contes du temps passé : avec des moralités, savoir... Nouvelle édition, plus complète que les précédentes, & ornée de figures en taille-douce*. En un sens, ce recueil patrimonialise les contes de Perrault, Marie-Jeanne l'Héritier et Mme Leprince de Beaumont. Cette pratique se retrouve principalement à la deuxième moitié du XIX^e siècle, au sein du contexte de redécouverte des contes que nous avons étudié précédemment. Delarue, à Paris, publie en 1863 *Contes choisis* dans lesquels Mme Leprince de Beaumont tutoie toujours Perrault ; E. Ardant publie *Contes du « Magasin des enfants » par Mme Leprince de Beaumont [Le Petit Chaperon rouge ; par Perrault]* en 1886 à Limoges. Sont tirés du *Magasin* *Le prince Chéri*, *Les trois souhaits* ou encore *Bellotte et Laidronette*, mais c'est principalement *La Belle et la Bête* que l'on retrouve dans toutes ces compilations. Le conte, ancré dans l'imaginaire collectif, sur le même plan que *Le Chat botté* ou *Le Petit Chaperon rouge*, est toujours attribué à Mme Leprince de Beaumont, citant parfois même *Le Magasin* comme dans l'édition de E. Ardant. La version de Mme de Villeneuve n'apparaît qu'au tome XII du *Cabinet des fées*²⁸¹, aux côtés de *La Reine Fantasque*

²⁸¹ Charles-Joseph Mayer, Charles-Georges-Thomas Garnier, *Le cabinet des fées ; ou Collection choisie des contes de fées, et autres contes merveilleux, ornés de figures*, Amsterdam, Barde et compagnie, 1786. Disponible sur Gallica :

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7605d/f4.image>

par J.-J. Rousseau, et de l'*Histoire du Prince Titi* par S. Hyacinthe. Cette compilation en plusieurs volumes, à la fin du XVIII^e siècle, attribue les contes à leurs auteurs originaux. En effet, l'*Histoire du Prince Titi* a également été repris par Mme Leprince de Beaumont dans *Le Magasin des enfants*. Mais au-delà de cette date, la préceptrice apparaît comme la première auteure du conte. Friedrich Melchior Grimm, qui ne peut faire qu'autorité, attribue bien le conte à Mme Leprince de Beaumont :

« Il y a, à la vérité, de savants critiques qui réclament le conte de *La Belle et la Bête* comme appartenant à Mme de Villeneuve ; mais je ne connais pas cette Mme de Villeneuve ; je ne veux pas avoir à partager ma reconnaissance, et je la garde toute entière à Mme Leprince de Beaumont. »²⁸²

Peut-être est-ce son adresse au lectorat enfantin, et sa forme plus fidèle à la tradition folklorique, qui place Mme Leprince de Beaumont comme unique auteure, alors même que celle-ci signifiait bien ne pas en être l'auteure dans sa Préface. Mais la Préface cessant d'être éditée, et les Dialogues du *Magasin* de même, toute prise de recul à ce sujet a été progressivement oubliée. Au fond, c'est la forme bien plus

brève et accessible qui séduit, et son intérêt au sein du *Dialogue* perd tout son sens alors que le conte se patrimonialise.

Il devient à proprement parler une image d'Epinal, où le nom de Mme Leprince de Beaumont importe de moins en moins. Les contes, associés de plus en plus à l'idée du folklore, deviennent autonomes de leurs auteurs, et apparaissent dans l'imaginaire collectif de tous temps et de tous lieux. Quelle meilleure illustration que l'image d'Epinal, qui restitue le conte à une origine populaire, occultant la tradition du conte littéraire des salons des siècles précédents²⁸³ ?



La Belle et la Bête, partageant la page avec Le Chat-Botté. Réduit à sa forme la plus simple, le conte est résumé en quelques cases. Gravure du bois, fabrique de Pellerin, Imprimeur-libraire à Epinal, 1846. Source Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6938052w/f1.item.zoom>

²⁸² *Correspondance littéraire*, 1^{er} février 1772.

Adaptation d'Auguste Creuze de Lesser

Parmi les recueils de contes où l'on retrouve le célèbre conte de *La Belle et la Bête*, Auguste Creuze de Lesser propose une compilation très personnelle, sous le titre des *Contes de Fées mis en vers, imités de Perrault et autres*, dans une édition de 1838 que l'on trouve dans le fonds Chomarat de la Bibliothèque Municipale de Lyon²⁸⁴. Dans ce petit volume in-12 de 186 pages, l'on retrouve des contes de Perrault (*Le Chat-Botté, Le Petit Chaperon rouge, Le Petit Poucet, Riquet à la houppe, Peau d'âne, Cendrillon, Barbe-bleue, La Belle au bois dormant*), d'Aulnoy et Genlis, et *Le Prince Chéri* et *La Belle et la Bête* de Mme Leprince de Beaumont. Il dédie cet ouvrage à ses petits-enfants, dans la lignée de Victor Hugo, Diderot, Marmontel, Rousseau, ou encore Rétif de la Bretonne, dans l'expression des sentiments paternels.

« Mes chers enfants, c'est pour votre amusement, et même un peu pour votre instruction, que j'ai arrangé ces contes admirables d'un très-grand auteur, nommé Perrault, et de plusieurs belles dames qui aimaient beaucoup les petits enfants. J'ai voulu vous dire ces contes à ma manière, espérant que vous les aimeriez un peu plus comme cela, à cause de moi. »²⁸⁵

Ce grand-père s'approprie les contes de Perrault et de ces « belles dames » pour ses petits-enfants. Cet usage est symptomatique de la sympathie nouvelle pour l'enfance, et de l'adaptation des contes à leur usage. Pourtant, on le sait, Perrault n'écrivait pas pour les enfants. A la fin du petit recueil, dans un épilogue intitulé « Observations pour les grandes personnes », l'auteur retrace l'histoire de ces conteurs. Après un éloge grandiloquant pour Perrault, Creuze de Lesser accorde quelques lignes à Mme Leprince de Beaumont : « *Le Prince Chéri* est tiré du Magasin des enfants de madame le Prince de Beaumont que, dans mon enfance, je voulais absolument appeler madame leprincesse de Beaumont. »²⁸⁶ Ce lecteur du *Magasin* mentionne le nom de Mme de Villeneuve, mais prouve son attachement pour la version de Mme Leprince de Beaumont pour justifier le choix de son conte favori :

²⁸⁴ Auguste Creuze de Lesser, *Contes de Fées mis en vers, imités de Perrault et autres*, Paris, Henri Barba, Molard et Cie, Société reproductive de Bons livres, 8 rue Sainte-Hyacinthe-Saint-Michel, 1838.

²⁸⁵ *Ibidem*, p. 6.

²⁸⁶ *Ibidem*, p. 178.

« Enfin (et pour terminer par ce que j'avais de mieux à donner) la Belle et la Bête, conte trop long de madame de Villeneuve, abrégé par madame le Prince de Beaumont, l'a été encore plus par moi, malgré beaucoup de détails nouveaux que j'y ai ajoutés, et est encore par son étendue une espèce de petit poème. Ce conte charmant est le chef-d'œuvre du genre, et en quelque sorte l'Illiade des contes de fées. Il n'a pas tenu à moi qu'il ne conservât ici son rang. »²⁸⁷

La Belle et la Bête occupe donc une place toute particulière dans le recueil, à la fin de celui-ci. Si l'auteur se permet des ajouts, il reste fidèle à la version de Mme Leprince de Beaumont. Il reprend la formulation de la Belle lorsqu'elle demande une rose à son père :

« Et toi, la Belle, aussi demande quelque chose, Dit le père. – Pour moi je demande une rose. Il n'en vient point ici, j'en eus toujours le goût. Une rose n'est rien ; venant de vous, c'est tout : C'est tout ce que je veux, et je serai contente. »²⁸⁸

Les commentaires ajoutés par l'auteur sont finalement ceux qu'un père, lisant le conte à ses enfants, pourrait se permettre à l'oral, apportant quelques variantes personnelles au conte :

« Cette demande simple à la fois et touchante Peint le cœur de la Belle, et peint aussi trop bien Quel horrible séjour est devenu le sien. Hélas ! dans les exils que le ciel nous impose, Quel champ n'a son arbuste, et quel désert, sa rose ! »²⁸⁹

Pour la description de la Bête, si évasive dans la version de Leprince de Beaumont, le conteur se permet ici une description moins précise que celle de Mme de Villeneuve, et surtout plus personnelle :

« C'est un homme peut-être, un monstre assurément, Confondant tous les traits, sa terrible figure Fait épouvante aux yeux et honte à la nature. Avec

²⁸⁷ Auguste Creuze de Lesser, *op. cit.* p. 178.

²⁸⁸ *Ibidem*, p. 141.

²⁸⁹ *Ibidem*, p. 141.

horreur, en lui, vous eussiez vu briller Les griffes du lion, les dents du sanglier. »²⁹⁰

Ce monstre, mi-homme mi-bête, est presque esthétisé par ce contraste propre au romantisme : « Ciel ! est-il à leur trouble une épouvante égale ? C'est le monstre parfait, la laideur idéale. », « Quels traits ! et quel contraste ! D'un côté la laideur brille dans tout son faste. De l'autre, sans attrait de son doux incarnat, La timide beauté garde encor son éclat. »²⁹¹ Le point de vue de la Belle laisse paraître une fascination face à ce monstre, absente du conte de Mme Leprince de Beaumont. La Belle et la Bête sont mis sur un pied d'égalité, alors que la Belle est décrite du point de vue de la Bête :

« Plus rose que la fleur qu'elle avait demandée, Celle dont la fraîcheur fixait les regards ravis, N'offre plus désormais que la pâleur du lis. Sans regret cependant le regard se repose, Et sous le lis encor voit transpirer la rose. La victime aux beaux yeux, d'effroi le cœur saisi Tremblait ; mais par bonheur le monstre tremble aussi. »²⁹²

L'auteur reprend à Mme Leprince de Beaumont son « voulez-vous m'épouser ? », bien plus convenable pour ses enfants que le « voulez-vous couchez avec moi » de Mme de Villeneuve. Mais celui-ci prouve sa familiarité avec la première version du conte, qui transparait à travers l'usage du miroir magique de la Belle, qui lui permet d'assister à des comédies. Mais, bien plus fidèle à la préceptrice, la transformation de la Bête en prince est toute aussi décevante :

« Ciel ! il a disparu. Jetant un faible cri Elle voit à ses pieds un jeune homme attendri. Il n'était qu'assez bien : c'est rare au temps des fées ; Mais il était si doux que s'en fussent coiffées Bien des jeunes Beautés. Or elle “Y pensez-vous, Monsieur ! Où donc la Bête est-elle ? – A vos genoux.” Le prince en son palais accompagne la Belle, Qui voit sans trop d'humeur que, d'ailleurs accompli, Son prétendu se trouve être un peu plus joli. »²⁹³

Ce rejet du prince prouve le changement esthétique du XVIII^e au XIX^e siècle, où l'amant parfait de Mme de Villeneuve apparaît bien terne à côté de cette figure

²⁹⁰ Auguste Creuze de Lesser, *op. cit.*, p. 145.

²⁹¹ *Ibidem*, p. 155.

²⁹² *Ibidem*, p. 156.

²⁹³ *Ibidem*, p. 164.

complexe qu'est la Bête, représentante du Sublime et du Grotesque. Conscient cependant que ce choix puisse interloquer ces jeunes enfants, le conteur apporte une explication à cette attraction, de même que Mlle Bonne à la fin du dialogue : « Pour la Belle, je crois, vous êtes un peu confus. La Bête était bien bête, et bien laide de plus. Mais elle était si bonne ! et toujours attentive. »²⁹⁴ Finalement, le conte est aussi bien un plaisir pour les enfants que pour le conteur adulte. L'auteur s'en justifie dans son épilogue :

« On trouvera ailleurs des dissertations sur les fées. Mais ce qu'on n'y trouvera peut-être pas, c'est que les fées, dont le nom vient du mot latin fata, étaient dans l'origine les sombres ministres de l'inexorable destin ; que, plus tard, dans les littératures du nord, on en faisait des puissances cruelles et détestables, quelquefois même des sorcières, et que ce n'est que dans notre douce et aimable littérature française, la plus gracieuse de toutes, quoi que nous en disons, qu'on a présenté des fées jolies et quelquefois indulgentes, mais le plus souvent bienfaisantes et consolatrices [...]. »

Cette justification, qui s'adresse à ceux qui font plus de « 4 pieds 6 pouces », prouve que la conte de fées devient un sujet d'étude sérieux, qui gagne peu à peu ses lettres de noblesse. Il ajoute :

« Les contes de fées, genre difficile à force d'être facile, et pauvre à force d'être riche, où l'auteur, embarrassé de sa toute-puissance, est exposé à mourir de faim au milieu de montagnes de perles et de diamants, si cet enchanteur, qu'on appelle l'Imagination, ne vient à son secours ! »²⁹⁵

Par cette adaptation, on comprend à quel point *La Belle et la Bête* charme le lectorat du XIX^e siècle, et devient le chef-d'œuvre ultime de Mme Leprince de Beaumont.

²⁹⁴ Auguste Creuze de Lesser, *op. cit.*, p. 158.

²⁹⁵ *Ibidem*, p. 185.

IMAGERIE DE *LA BELLE ET LA BÊTE*

L'image, élément indispensable du livre jeunesse

De la rareté de l'image à sa profusion

Ancêtres des albums pour la jeunesse aujourd'hui si familiers, le texte *La Belle et la Bête*, dans sa brièveté, acquière une autonomie éditoriale lui permettant d'être publié seul, abondamment illustré. L'illustration empiète de plus en plus sur le texte, et devient une caractéristique incontournable du livre jeunesse. Déjà, dans *Some Thoughts Concerning Education* en 1693, John Locke insistait sur l'importance des livres illustrés pour la jeunesse. Au XVIII^e siècle, l'illustration est rare et chère : le défi de Mme Leprince de Beaumont est donc de capter l'attention de son jeune lectorat par un langage simple et clair. En Allemagne, le premier livre illustré pour les enfants est proposé par Johann Bernhard Basedow en 1774. Il s'agit d'un *Elementarwerk*, un ouvrage destiné aux écoles primaires, illustré par Daniel Chodowiecki et composé de cent gravures représentant la vie de famille, l'artisanat, la botanique, la zoologie...

« Les gravures de Chodowiecki font de ce livre, jusqu'à nos jours, le livre illustré le plus enchanteur et le plus divertissant qu'on puisse imaginer. On peut dire à juste titre que celui-ci est un des premiers livres d'images, sinon le premier, destiné à l'enfant et illustré par un véritable artiste. »²⁹⁶

Mais ce livre exceptionnel, très coûteux, n'est accessible que pour les enfants de familles aisées. La littérature jeunesse n'apparaissait pas comme un genre digne à abriter le travail des plus grands illustrateurs. Pour autant, c'est dans un cadre plus souterrain et populaire que se développe l'illustration pour la jeunesse : le dessinateur anglais Hogarth crée les premiers récits illustrés, concentrés sur un seul personnage, considérés comme les origines de la Bande Dessinée. L'imagerie populaire à partir de 1740 se développe avec Epinal. En Angleterre, les estampes historiques ou satiriques sont affichées dans les vitrines... En dehors d'une littérature officielle, l'art populaire propose aux enfants un univers plus coloré et plus propice à l'humour.

²⁹⁶ Cité par A. C. Baumgärtner dans *Deutsches Jugendbuch Heute*, traduit en français par Raphaël Brodure, Velber, Friedrich Verlag, 1974, p. 31.

Au XIX^e siècle, l'essor de nouvelles techniques typographiques et d'impression d'images permet une production plus importante, mais aussi moins qualitative que celle du siècle précédent. La lithographie permet, en particulier, la prolifération du nombre de livres illustrés. Ce procédé, mis au point par Senefelder vers 1796, est maîtrisé et couramment utilisé à partir des années 1830. En Allemagne, les *Kinderlied* apparaissent dans la première moitié du XIX^e siècle : la richesse iconographique inspirée des œuvres populaires marque un véritable tournant dans l'histoire de cette littérature. Des illustrateurs se spécialisent alors, et fascinent toute une génération au sein d'un monde complexe, où rêve et réalité se mêlent. Parmi eux, on peut mentionner Franz Graf Pocci, Otto Speckter, Ludwig Richter, Theodor Hoseman. Véritable précurseur de l'album illustré, H. Hoffmann propose *Stuwwelpeter* (Pierre l'Ebouriffé) en 1845, où l'image prend toute la place et le texte est très succinct. L'auteur comprend bien que pour le jeune lecteur, l'image est essentielle à la compréhension. Il n'hésite pas à présenter des images inquiétantes, pour préparer au monde qui l'entoure. Dans cette logique, la Bête explosera dans toute sa monstruosité dans l'image, alors même que Leprince de Beaumont voulait en gommer les traits. Le plus grand succès de livre illustré est le *Kinder-und Hausmärchen* des frères Grimm en 1812, œuvre incontournable de son temps. Renouveau littéraire et national en Allemagne, le livre illustré par Richter et Pocci est lu par les petits comme les grands dans tous les foyers. Ces images figeront donc les contes dans l'imaginaire collectif plus efficacement que toute forme d'écrit.

En France, Gustave Doré contribue à la magnificence désormais accordée aux contes de fées par son illustration des contes de Perrault. Dès le XVII^e siècle, les vignettes possèdent seulement une fonction de frontispice introduisant chaque conte, elles n'empiètent donc jamais sur le texte en lui-même. Cette pratique se poursuit jusqu'en 1840, où l'illustration des contes de Perrault est réduite à ses frontispice, et une vignette par conte. Cécile Pichon-Bonin en retrace l'historique avant la contribution de Gustave Doré :

« Se transmet ainsi une imagerie merveilleuse restreinte, fortement inspirée par les dessins ornant la copie manuscrite de 1695, et gravés ensuite pour l'édition de 1697. De là nous viennent le Prince au chevet de la Belle au bois dormant assoupie, le petit Poucet tirant les bottes de l'Ogre, ou la dévoration de la grand-mère du Petit chaperon rouge par le loup. [...] Ces

images opèrent sur le registre de l'essentiel, dégagant les temps forts du texte. »²⁹⁷

Aujourd'hui, la plus célèbre des éditions des contes de Perrault est bien celle parue en 1862 chez Hetzel, illustrée par Gustave Doré. Alors que les éditeurs privilégiaient les petits formats pour la littérature jeunesse, l'ouvrage se présente sous la forme d'un grand folio, et comporte 40 grandes compositions en pleine page, enrichissant ainsi considérablement l'iconographie des contes. Dans l'esthétique romantique, Doré donne une importance majeure au paysage et au décor. Les personnages présentent des gestes emphatiques propres au théâtre, et le format monumental de l'image absorbe l'enfant dans l'univers du conte. Cette mise en page révolutionne le format de l'édition jeunesse.

Premières illustrations de La Belle et la Bête dans Le Magasin

Dans cette effervescence de l'illustration dans le livre jeunesse, les premières illustrations de *La Belle et la Bête* voient le jour. Elles vont contribuer, dans notre imaginaire collectif, à fixer des images mentales du conte, et à le rendre emblématique. Ni les éditions de Mme de Villeneuve, ni celles de Mme Leprince de Beaumont, ne proposent d'illustrations dans un premier temps. Comme nous l'avons vu, la première illustration de la Bête est sûrement celle mise en scène par Marmontel, mais elle ne sert qu'à illustrer les *Costumes et annales des grands théâtres de Paris*.

Dès le XIX^e siècle, le livre pour enfants en plein essor commence à s'illustrer, mais ne dépasse pas le frontispice, qui sert, comme la page de titre, à annoncer le récit. Les frontispices que l'on trouve dans les éditions du *Magasin des enfants* demeurent allégoriques dans un premier temps, n'illustrant pas précisément un conte ou un dialogue, puisqu'ils servent à illustrer l'esprit général et la portée de l'ouvrage. Ainsi, dans l'édition de P.J. Voglet de 1811, que l'on trouve à la Bibliothèque Municipale de Lyon,



« Le génie de l'étude conduit à l'Immortalité. », gravure sur cuivre de Jean-Baptiste Compagnie, frontispice du *Magasin des enfants*, Tome 1, La Flèche, P.J. Voglet, 1811.

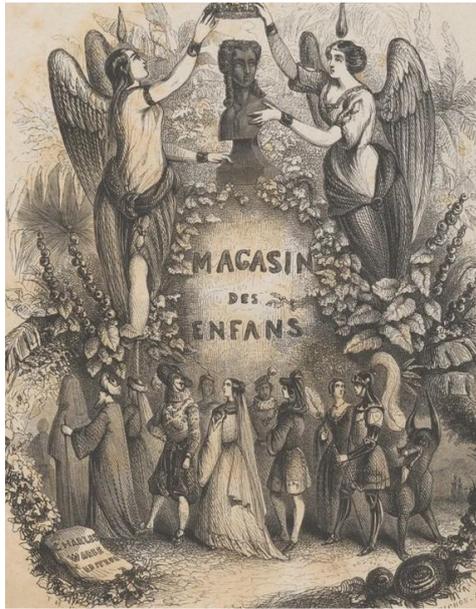
un ange qui représente le « génie de l'étude », conduit par la main trois enfants en habit d'écolier vers « l'Immortalité ».

²⁹⁷ Cécile Pichon-Bonin, « L'illustration du livre pour enfants : autour des Contes de Perrault », *Histoire par l'image* [en ligne], consulté le 25 juillet 2019. <http://www.histoire-image.org/fr/etudes/illustration-livre-enfants-autour-contes-perrault>

Il faut attendre les éditions d'Eugénie Foa et de Louise Swaton Belloc, richement illustrées, pour découvrir les premières illustrations du *Magasin*, et donc de *La Belle et la Bête* qui nous intéresse ici tout particulièrement. L'illustration ne se limite plus aux frontispices et aux pages de titre. Les images illustrent directement dialogues, histoire sainte, et contes. Les contes sont particulièrement mis en valeur,

et se prêtent à une esthétique féerique particulière. Sur le frontispice de la première édition qui présente le remaniement du texte par Eugénie Foa (Warée, 1843), Th. Guérin respecte la fonction allégorique du frontispice, mais le rend plus équivoque que celui utilisé dans l'édition de P. J. Voglet. Les personnages des contes sont représentés comme des acteurs de théâtre, entrant en scène dans le *Magasin* pour mieux divertir les jeunes lecteurs. On comprend alors que le conte, et l'image, auront une place majeure dans cette édition. En bas à droite, une feuille de parchemin avec le nom de l'éditeur, marque l'importance de l'éditeur jeunesse, qui propose désormais des livres aussi somptueux que les contes de Perrault illustrés par Doré. L'édition ultérieure de *La librairie pittoresque de la jeunesse* ajoute aux belles illustrations de Th. Guérin les

lithogravures de Gavarni²⁹⁸, célèbre caricaturiste, celles d'Adolphe Mouilleron²⁹⁹, ou encore celles d'Eric Charles Wattier, spécialisé dans la littérature jeunesse³⁰⁰. Ces trois illustrateurs collaborent régulièrement dans la presse qui, comme le livre jeunesse, devient le lieu d'expression des illustrateurs. La lithographie devient la technique de prédilection de l'univers de la caricature et de la féerie. Des vignettes illustrent directement le texte, en plus des gravures en pleine page séparées du reste du texte. Des lettrines ornent le début des dialogues et des contes, invitant au fameux « Il était une fois », aujourd'hui si familier, à la manière des livres d'heures du Moyen-Âge. L'ornement du livre n'est plus réservé qu'à une part infime de la littérature, et pour un lectorat bien défini. Ainsi, l'illustration se démocratise et



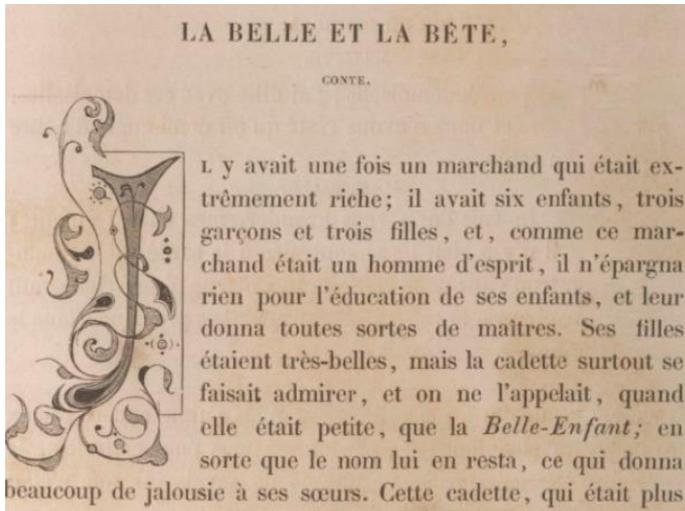
Frontispice. Gravure de Th. Guérin, *Le magasin des enfants*, Paris, Warée, 1843. Bibliothèque Diderot de Lyon.

²⁹⁸ Caricaturiste illustre, il travaille pour *Le Journal des dames et des modes*, *La Mode*, *L'Artiste* et *L'Illustration*. Ses lithographies en pleine page rencontrent un important succès en même temps que celles de Honoré Daumier.

²⁹⁹ « On ne voyait dans la lithographie qu'un moyen facile de reproduire en peu de temps l'aspect général d'un tableau ; on était loin de se douter qu'un jour viendrait où la lithographie rendrait le sentiment, la couleur du peintre, aussi bien, si ce n'est mieux, que le plus habile graveur. » M. Mouilleron, *La Revue de Belgique*, 1848, p. 374-375.

³⁰⁰ Le lithographe a notamment orné les pages des *Milles et une nuits*, *Gulliver*, et *Robin Crusoe*.

devient même une caractéristique majeure du livre, autrefois considéré comme peu digne d'intérêt, pour les plus jeunes.



La Belle découvre le prince qui se cachait sous les traits de la Bête. Lithogravure non signée, intégrée dans le texte. *Ibidem*.

Lettrine ouvrant le conte de *La Belle et la Bête*. Le *Magasin des enfants*, Paris, Librairie pittoresque de la jeunesse, 1846. Bibliothèque Nationale de France.



La Belle, toute de blanc vêtue, contraste avec la noirceur de cette Bête-loup et celle de la forêt en arrière-plan. Lithogravure non signée, qui occupe une page entière au milieu du conte. *Ibidem*.

La version remaniée par Louise Swanton Belloc, qui invitait le lecteur à la rêverie que permettent l'imaginaire enfantin et la féerie, parvient à renforcer cette idée par les illustrations oniriques de G. Staal. Le frontispice insufflé tout à fait la

portée onirique que l'auteure veut donner à ce texte. La figure de la conteuse, à la fois Mme Leprince de Beaumont et Mlle Bonne, est mise en avant. Elle présente son texte sur un parchemin déplié à un groupe d'enfants qui se pressent pour l'écouter. Cette invitation à la lecture est également faite par la fée qui se trouve à la droite de la conteuse, et qui distribue aux enfants des livres. Mme Leprince de Beaumont, Mlle Bonne et la bonne fée parlent d'une même voix pour divertir les enfants.



Eugénie plongée dans le rêve féerique. Gravure par G. Staal. *Le Magasin des enfants*, Paris, Garnier frères, 1865. Bibliothèque Nationale de France.

La Belle et la Bête est illustré, mais ne se distingue pas par rapport au traitement réservé aux autres contes, ou même au reste du Dialogue. Puisque la féerie semble empiéter sur le réel, comme l'illustre la fée qui vient se pencher sur le sommeil d'une des jeunes élèves, le conte lui-même semble emprunter au réel. L'illustration de la Belle face à son miroir magique ressemble à celle des petites filles du dialogue, dans un décor qui ne semble pas plus fastueux que celui des jeunes élèves. L'esthétique est cependant bien romantique : les cheveux lâchés, la robe

drapée qui laisse transparaître l'épaule ; la Belle se trouve dans un moment d'intimité légère peu appropriée à la version lissée de Mme Leprince de Beaumont.



Frontispice de l'édition de Louise Swanton Belloc. *Ibidem*.



Belle face au miroir magique lui reflétant son père, mourant de chagrin. *Ibidem*.

Les premiers albums illustrés

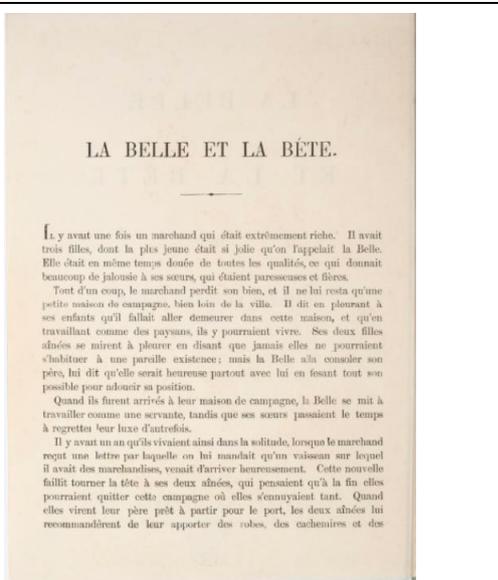


En dehors du *Magasin des enfants*, *La Belle et la Bête* s'illustre au sein des premiers albums illustrés. Cinq ans après la publication de l'édition de Louise Swanton Belloc, qui marquait les derniers succès du *Magasin*, Hachette publie *La belle et la bête*, conte illustré de six gravures colorisées en 1870³⁰¹. L'ouvrage, conservé aujourd'hui à la Bibliothèque de l'Heure joyeuse, présente les caractéristiques de l'album illustré moderne. Tout d'abord, la couverture : l'image

envahit même le plat supérieur du livre, et remplace le frontispice et la page de titre. L'illustration, en couleur, devient un appel de vente majeur du livre pour enfants. Pour autant, on peut constater que cette première de couverture reprend les caractéristiques du frontispice, en ne proposant qu'une illustration assez peu explicite du récit : en dehors de l'histoire d'amour, évoquée par un prince déjà métamorphosé au genou de la Belle ; les personnages qui composent l'arrière-plan, et ceux qui composent l'encadrement ornemental, semblent assez génériques et éloignés du récit. La scène annonce le dénouement du conte, connu de tous, et qui ne nécessite plus le ménagement de la surprise finale. On constate que le nom de Mme Leprince est gommé de la première de couverture, et que le conte prend le pas sur son auteure. L'éditeur est soigneusement placé en bas de l'illustration, mais surtout la collection du « Magasin des Petits Enfants » apparaît en haut de la première de couverture, remplaçant l'auteure, mais évoquant son œuvre. Cette collection de la Librairie Hachette prouve que ce géant éditorial se spécialise sur différentes publications. A la fin de l'ouvrage, on peut lire « Magasin des Petits Enfants, Nouvelle collection de contes avec un texte imprimé en gros caractères et de nombreuses illustrations en chromotypographie. » S'en suit alors une liste où *La*

³⁰¹ La version numérisée se trouve sur Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65663748/f7.image>.

Belle et la Bête se trouve avec d'autres classiques du genre, comme *Le Petit Chaperon Rouge*, *Le Petit Poucet*, *La Barbe Bleue*, ou, plus surprenant, *Robinson Crusoé*. On comprend que les éditeurs font de ces contes et récits des classiques pour la jeunesse. L'image permet de fixer d'autant plus ces récits dans l'imaginaire collectif. Ici, le conte n'est illustré que six fois, et la sélection des passages illustrés réduit le récit à sa forme la plus pure. Cependant, contrairement aux ouvrages plus modernes, l'image n'illustre pas directement un texte réduit. Les illustrations en pleine page cohabitent avec le texte dans son intégralité. Mais séparées du texte par deux pages blanches, elles créent une rupture avec le récit, ou un moment de pause qui procure aux images une existence propre, indépendante du texte.

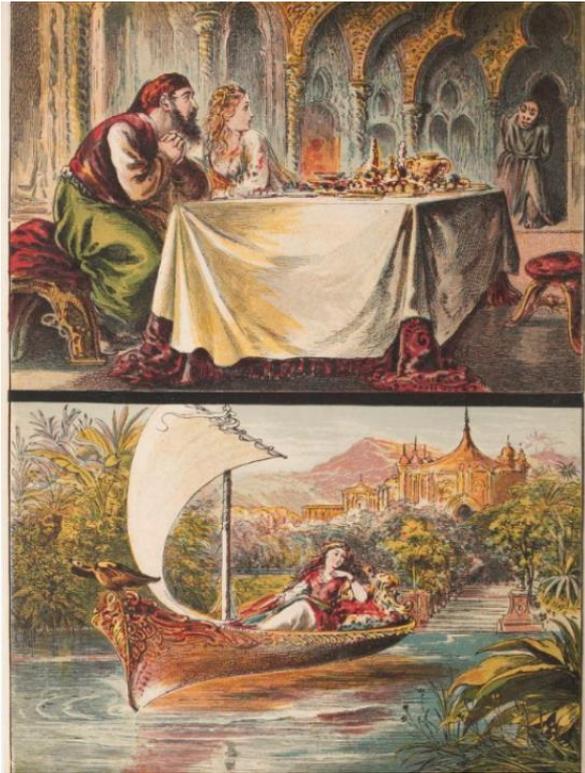


Le texte de *La Belle et la Bête*, repris de Mme Leprince de Beaumont, demeure inchangé.



La première illustration apparaît deux pages plus loin, mais ne correspond pas à la page précédente, et anticipe sur le récit. *Op. cit.*

Ce procédé donne moins de fluidité et de correspondance entre texte et image, par rapport aux illustrations qui se greffent directement dans le corps du texte, comme nous l'avons vu par exemple dans l'édition de Eugénie Foa. Malgré ce défaut, l'édition apporte la couleur au conte, en le magnifiant de décors orientaux, peut-être inspirés des représentations théâtrales du conte.



La Belle dans le château orientalisant de la Bête. *Op. cit.*

Il est intéressant de relever les passages illustrés dans cette édition, et de comparer les choix parfois similaires d'autres illustrateurs. Chez Hachette, les six gravures illustrent la perte du marchand dans la forêt, apercevant au loin le château lumineux de la Bête ; l'apparition de la Bête alors que le marchand cueille les roses interdites ; l'arrivée de la Belle (qui n'était pas illustrée jusqu'alors) au château ; la scène du miroir magique ; la Belle délivrant la Bête agonisante de son sort ; et l'union entre la Belle et son prince. Dans l'édition d'Eugénie Foa, on retrouve également

l'illustration du marchand perdu dans la forêt ; puis la Belle dans la bibliothèque du monstre (servant ainsi le propos de Mme Leprince de Beaumont qui invite ses élèves à la lecture) ; la rencontre de la Belle avec la Bête ; la Bête agonisante avec la Belle venue le sauver ; l'union entre la Belle et son prince. Enfin, dans l'édition de Louise Swanton Belloc, sont illustrées la Belle et ses sœurs jalouses dans leur résidence à la campagne ; la perte du père dans la forêt ; la rencontre entre le marchand et la Bête ; le départ de la Belle et son père pour le château de la Bête ; l'arrivée de la fille et de son père à destination ; la rencontre entre la Belle et la Bête ; la scène du miroir magique ; la Bête agonisante (il est intéressant de noter que le prince n'est pas illustré). Avec ces trois exemples, on constate une constance des scènes illustrées, qui sont les moments clés de l'intrigue. Les illustrateurs favorisent les scènes qui se déroulent dans le cadre merveilleux du château de la Bête, illustrant peu les scènes du quotidien prosaïque de la famille de la Belle, à l'exception de l'édition de Louise Swanton Belloc. Enfin, les scènes les plus illustrées sont celles qui unissent la Belle et la Bête, qu'il s'agisse de la rencontre, du premier tête-à-tête ou de la scène où la Belle sauve la vie de la Bête. C'est ce duo qui illustre au mieux le conte, et le synthétise en un coup d'œil.

Dans son étude *Beauty and the Beast, Visions and Revisions of an Old Tale*³⁰², Betsy Hearne ressource des albums illustrés anglosaxons reprenant le thème de *La Belle et la Bête* dès 1855. Naturellement, le pays d'accueil et de publication du *Magasin des enfants* de Mme Leprince de Beaumont est familier avec ce conte. Comme nous l'avons vu, l'édition jeunesse, particulièrement précoce en Angleterre, propose des albums illustrés de manière plus massive et antérieure par rapport aux maisons d'édition françaises. Au-delà de l'Angleterre, le conte s'exporte aux États-



Beauty and the Beast, Vol II Hewet's Household Series for Little Folks, New York, 1855.

Unis, où le marché du livre jeunesse est en pleine expansion. Si les livres s'illustrent avec une grande liberté d'expression dans ces pays anglo-saxons, le texte original, en plus d'une traduction, subit quelques fantaisies éditoriales. De manière globale, Betsy Hearne souligne que ces éditions anglo-saxonnes présentent un texte particulièrement édulcoré, afin de s'adapter à la candeur du lectorat. La collection proposée par

Miss Julia Corner et Alfred Crowquill en 1855 « Series for Little Folks » propose une version particulièrement féerique et attrayante pour les enfants de *Beauty and the Beast*, avec ces personnages illustrés aux figures de poupées et une Bête presque sympathique, dans un décor orientalisant³⁰³. De même, dans la version d'Aunt Mary de 1856³⁰⁴, les sœurs que Mme Leprince de Beaumont avait décidé de changer en statues à la fin du conte, sont libérées de leur sort suite à l'expiation de leurs péchés. On peut également citer la version de Laura E. Richard, illustrée par Gordon Browne en 1886, où un arbre conte l'histoire sur un ton amusant :

« Long, long ago, before there were railways or radishes, and when the moon was still made of green cheese, there lived in the Kingdom of Rigdom Funnidos a rich merchant who had three fair daughters. »³⁰⁵

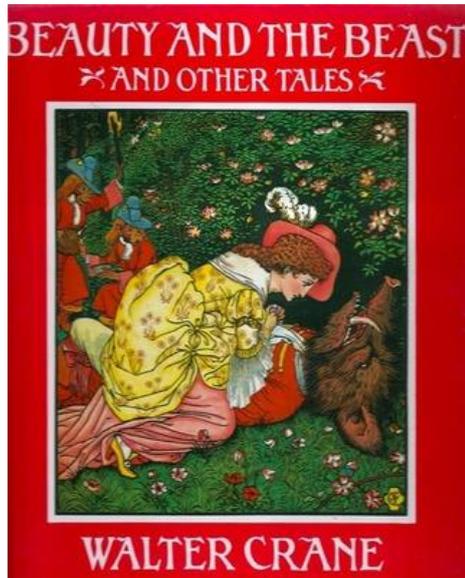
³⁰² Betsy Hearne, *Beauty and the Beast, Visions and Revisions of an Old Tale*, University of Chicago Press.

³⁰³ *Beauty and the Beast, Vol II Hewet's Household Series for Little Folks*, illustrator : W. H. Thwaite, New York, Hewet, 1855.

³⁰⁴ *Beauty and the Beast Aunt Mary's Series*, New York, McLoughlin Brothers and Co., 1856.

³⁰⁵ Laura E. Richard, *Gordon Browne's Series of Old Fairy Tales : Beauty and the Beast*, London, Black and Son, 1886.

Ces fantaisies du texte se retrouvent dans les illustrations. En 1874, Walter Crane illustre le conte en couleurs. Durant la décennie 1856-1875, Walter Crane et



Walter Crane, *Beauty and the Beast*, London, George Routledge and Sons, 1874.

son associé Edmund Evans révolutionnent le livre pour enfants en Angleterre. Ancien élève de Linton, véritable maître de la couleur, l'illustrateur est chargé à partir de 1865 d'illustrer les albums pour enfants, les *toy-books*. Le texte, réduit à de simples cartouches, laisse la place aux images à pleine page, voire pleine double pages, extrêmement colorées. Les vêtements et décors, inspirés de l'Antiquité ou de la Renaissance, témoignent de l'implication dans les arts décoratifs de celui qui promeut, aux côtés de William Morris, le mouvement Arts and Crafts. En observant la première de couverture ci-contre, on constate un effacement du nom de Mme Leprince de Beaumont,

au profit de l'illustrateur qui occupe désormais une place de premier rang dans l'édition jeunesse. L'image devient un argument marketing, et c'est désormais pour Walter Crane qu'on achète ces ouvrages. Finalement, le texte importe peu : le conte est connu de tous. C'est désormais l'interprétation de l'illustrateur, comme la forme singulière que prend la Bête, qui intéresse désormais.

Au-delà de l'image colorée qui empiète sur le texte, l'image se déplie, sort du cadre du livre et devient de plus en plus ludique. E. P. Dutton & co (New York) et Ernest Nister (Londres) s'associent pour publier un recueil illustré de contes, *The land of long ago, a visit to fairy land with Humpty*, où l'on retrouve *La Belle et la Bête* aux côtés de *Cendrillon*, *Le Petit Chaperon Rouge*, *La Belle aux bois dormants* et *Le Chat Botté*. En quelques scènes seulement, les contes sont mis en scène sur 28 pages qui s'ouvrent par le haut sur un décor en relief. Ce *scenic book*, dont un exemplaire se trouve conservé à la Bibliothèque Diderot de Lyon, est une preuve de l'innovation technique dont usent



Weedon L. L., Hardy E. Stuart, *The land of long ago*, Londres et New York, E. P. Dutton & Co (New York), Ernest Nister (Londres), 1898. Bibliothèque Diderot de Lyon.

désormais ces éditeurs, prêts à tout pour séduire leur jeune lectorat.

Illustrations de *La Belle et la Bête* : représentations de la monstruosité et de la beauté

Comme nous l'avons vu, c'est bien la version épurée de Mme Leprince de Beaumont qui sera reprise dans les albums illustrés de la fin du XIX^e siècle, et ce au-delà de cet âge d'or du livre jeunesse jusqu'en 1914. Si Mme de Villeneuve était prolifique en détails pour décrire sa terrible Bête, le silence accordé par Mme Leprince de Beaumont sur ce sujet, laisse la porte ouverte à l'imagination des illustrateurs, qui tous proposent des versions bien différentes, parfois inspirées par l'un ou l'autre, de cette monstrueuse bête. Pour ce qui est de la Belle, beauté personnifiée, elle n'est jamais décrite par des attributs physiques, ni dans la version de Mme Leprince de Beaumont, ni dans celle de Mme de Villeneuve. La beauté est décrite sur un plan moral : la Belle est belle car elle est courageuse, vertueuse et cultivée. Les illustrateurs donneront donc à la belle des attributs relatifs aux canons de beauté de leurs temps.

La Bête, un bestiaire contrasté

« Mme Leprince de Beaumont pouvait parler de “ ses animaux ” sans les nommer, ni même les décrire, mais moi je suis illustrateur. Comment dessiner un prince métamorphosé en une bête dont je ne sais rien ? »³⁰⁶

Cette interrogation que pose Wili Glasauer, un des illustrateurs contemporains de ce conte, était déjà celle des premiers illustrateurs du XIX^e siècle. D'après Martine Marzloff dans son article « *La Belle et la Bête* dans les éditions contemporaines destinées à la jeunesse »³⁰⁷, la première illustration de la Bête, outre celle que l'on voit dans *Costumes et annales des grands théâtres de Paris*, apparaît dans l'édition parisienne de



³⁰⁶ Interview de W. Glasauer, dans *La Belle et la Bête de Mme Leprince de Beaumont*, Paris, Gallimard, 1983, p. 72.

³⁰⁷ Martine Marzloff, « *La Belle et la Bête* dans les éditions contemporaines destinées à la jeunesse » dans Jeanne Chiron, Catriona Seth, *op. cit.*, p. 189-199.

1803, sous la forme d'un homme à la tête de loup dessinée par Teixier. En l'absence de directives données par Mme Leprince de Beaumont, les illustrateurs ne sauront comment représenter l'horreur qu'inspire la Bête à la Belle. Teixier ne sera pas le seul à choisir l'hybridité inquiétante d'une Bête mi-humaine, mi-animale. Les pieds humains sur lesquels la Bête avance semblent indiquer que cette apparence lupine n'est qu'un costume, derrière lequel se cache la vraie nature du prince. Télory choisira également l'hybridité pour illustrer une Bête aux quatre pattes de coq, avec



La Bête vue par Télory, *Le Magasin des enfants*, Paris, Delarue, 1859. Bibliothèque Nationale de France.

de longs poils sur l'avant du corps et des cornes sur la tête. Cette bête-ci semble plus étrange qu'inquiétante, ne présentant aucun attribut humain ; aussi on se demande où se cache l'âme du prince derrière ce corps monstrueux. Cette bête, poilue et cornue, apparaît tout aussi diabolique chez Bertall, qui illustre le conte au sein d'un recueil paru chez Hachette en 1856. De même, la Bête de Th. Guérin porte de longues oreilles pointues et une langue fourchue. Liliane

Cheilan, dans son article « La Bête et le prince dans quelque versions illustrées ou versions en images de *La Belle et la Bête* »³⁰⁸ lui trouve une ressemblance

avec l'infernal Cerbère, bien que la créature ne possède ici qu'une seule tête.

Les illustrateurs semblent toujours osciller entre animalité et humanité pour représenter cette Bête complexe, qui

doit laisser des indices de son humanité derrière son masque bestial. Ainsi, certains illustrateurs



La Bête vue par Th. Guérin, dont les écailles peuvent rappeler la description de Mme de Villeneuve. *Le Magasin des enfants*, Paris, Warée, 1843. Bibliothèque Nationale de France.



Perrault, Mme d'Aulnoy, Mme Leprince de Beaumont, *Contes de fées*, ill. Bertall, Beaucé, etc., Paris, Librairie de L. Hachette et Cie, 1856.

³⁰⁸ Liliane Cheilan, « La Bête et le prince dans quelque versions illustrées ou version en images de *La Belle et la Bête* », dans Jean Chiron, Catriona Seth, *op. cit.*, p. 175-188.

choisissent de faire une Bête à quatre pattes, toute soumise à ses passions animales, tandis que d'autres se tiennent sur leurs deux jambes, surplombant ainsi son invitée de toute sa taille. Walter Crane, comme nous l'avons vu précédemment, choisit un sanglier géant, qui ne présente d'humain que le costume qu'il porte. Le célèbre illustrateur inspirera Line Touchet dans un album pour Hachette en 1947³⁰⁹, où le



La bête-sanglier de Walter Crane, *op. cit.*

sanglier porte également costume et perruque typiques du XVIII^e siècle, inscrivant le conte dans son siècle d'écriture ; ou encore plus récemment Michael Fiodorov³¹⁰ qui place cette Bête-sanglier dans un décor médiéval, associant le conte au folklore du Moyen-Âge. Ce sanglier, animal familier, paraît moins effrayant que les bêtes hybrides évoquées plus haut, et une certaine noblesse se dégage même dans sa tenue et sa posture. Le loup est également souvent choisi : lieu commun des contes du folklore, cet animal incarne le danger dans *Le Petit Chaperon Rouge*. La crainte populaire du loup est

une réalité que l'on peut aisément dater de l'épisode de la Bête du Gévaudan au XVIII^e siècle. Le loup de Teixier nous apparaît alors peu surprenant, de même que celui que l'on retrouve sur cette image d'Epinal de 1880, qui reprend un autre conte de Mme Leprince de Beaumont. Moins effrayant, Wili Glasauer réalise pour Gallimard en 1983 une Bête-ours. Si celle-ci peut apparaître effrayante par sa stature (bien que l'ours, animal se tenant sur ses deux pattes, symbolise aussi cette ambivalence entre bestialité-humanité), Wili Glasauer lui attribue un regard larmoyant et attendrissant :

« J'ai opté, explique Glasauer, pour un ours – symbolisant la force – avec des yeux tristes d'orang-outang. Après tout, peut-être les orangs-outangs sont-ils des princes ensorcelés ! »³¹¹

Le singe, autre animal présent dans ce bestiaire, présente parfaitement cette ambivalence entre l'humanité et la bestialité. Ce primate inspirera les cinéastes Merian Cooper et Edgar Wallace l'idée du personnage de King Kong. Ce grand singe

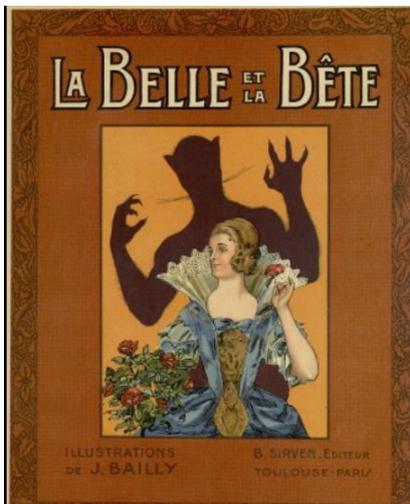
³⁰⁹ Line Touchet, *La Belle et la Bête*, Paris, Hachette, 1947.

³¹⁰ Michael Fiodorov, *La Belle et la Bête*, Paris, Hachette Livre, Deux Coqs d'Or, 1995.

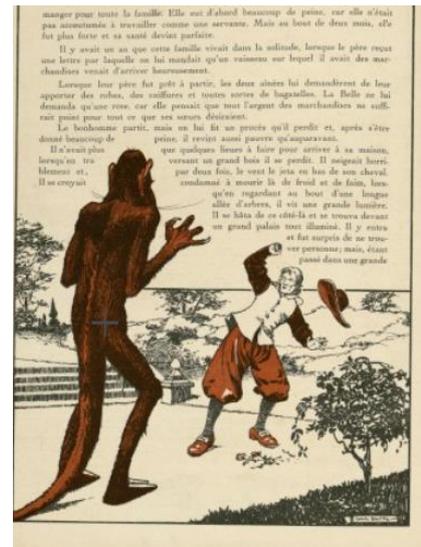
³¹¹ W. Glasauer, *op. cit.*, p. 72.

est présent dans de nombreux albums du XX^e siècle, comme celui illustré par Pierre Rousseau³¹² en 1953, ou encore par Louis Bailly³¹³ en 1930. Ce dernier exemple, pour être plus précis, mêle tout à la fois le primate, la souris et le loup. Cet animal étrange est habilement toujours caché au lecteur, et laisse planer une menace constante sur la Belle : on ne voit que son ombre sur la première de couverture, et

elle se présente de dos lors de sa rencontre avec le marchand.



Première de couverture par Louis Bailly, *op. cit.*, 1930. Bibliothèque Municipale de Toulouse.



La Bête de dos face au marchand, effrayé. *Ibidem.*

Enfin la figure du lion, figure la plus utilisée mais aussi la plus ambivalente. Le film de Jean Cocteau, et particulièrement l'adaptation de Jean Marais, achèveront de présenter la Bête sous sa forme féline dans l'inconscient collectif, comme nous le verrons dans la prochaine partie. Mais avant Cocteau, Gustave Staal avait également présenté la Bête sous les traits du majestueux lion, à la fois horrible et séduisant, à l'exception près qu'elle ne porte pas de costume et qu'elle ne se tient pas debout comme celle interprétée par Jean Marais qui gagne en humanité. Liliane Cheilan, dans son article « La Bête et le prince dans quelques versions illustrées ou versions en images de *La Belle et la Bête* », note à propos de ce choix :

³¹² Pierre Rousseau, *La Belle et la Bête*, Paris, Editions G. P., 1953.

³¹³ Louis Bailly, *La Belle et la Bête*, Toulouse, Paris, Sirven Editeur, 1930. L'édition numérique se trouve sur Rosalis, bibliothèque numérique de Toulouse : <https://rosalis.bibliotheque.toulouse.fr/cgi-bin/hub?a=d&d=E-B315556101-FCJB-001319.1.1&e=fr-20--1--txt-----TE--0--->

La Belle et la Bête : une œuvre du XVIIIe siècle

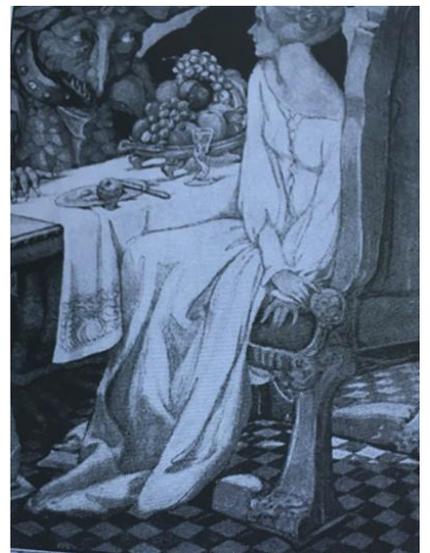
« Le félin, animal ambigu, mélange naturel de grâce et de violence, cumule en lui la charge de terreur que peut inspirer l'instinct de prédation d'un animal carnassier et le pouvoir de séduction du gros chat qu'il paraît être. »³¹⁴

D'autres illustrateurs font au contraire le choix de la répulsion en choisissant des créatures étranges. L'illustratrice

britannique Anne Anderson représente la Bête comme un monstre de *fantasy*, à la fois troll et dragon, peu attirant. Ici, non seulement la Bête est terrifiante, mais elle est surtout répugnante. Il est alors complexe pour le lecteur d'imaginer un possible sentiment amoureux naissant de la Belle envers cette Bête...

Pour conclure sur ce point, la représentation de la Bête par l'illustration montre le pouvoir évocateur que peut avoir l'image sur le texte. Ce dernier peut être inchangé, mais remis en question dans la représentation de la Bête. Qu'est-ce que la laideur ? Umberto Eco, qui interroge cette problématique, note :

« En apparence, beauté et laideur sont deux concepts qui s'impliquent mutuellement, et l'on comprend généralement la laideur comme l'inverse de la beauté, si bien qu'il suffirait de définir l'une pour savoir ce qu'est l'autre. Mais les différentes manifestations du laid au fil des siècles s'avèrent plus riches et plus imprévisibles qu'on ne le croit. [...] Entre démons, monstres, ennemis terribles et présences dérangeantes, entre abysses répugnantes et difformités qui frôlent le sublime, freaks et morts-vivants, on découvre une veine iconographique immense et souvent insoupçonnée. »³¹⁵



Anne Anderson, *Anne Anderson's Old Old Fairy Tales*, Racine, Wisconsin, Whitman Publishing Company, 1935.

³¹⁴ Liliane Cheilan, « La Bête et le prince dans quelques versions illustrées ou versions en images de *La Belle et la Bête* », dans Jeanne Chiron, Catriona Seth, *op. cit.*, p. 180.

³¹⁵ Umberto Eco, Myriem Bouzahr, *Histoire de la laideur*, Paris, Flammarion, p. 5.

La Bête, inspirant tantôt la peur, la pitié ou le dégoût, provoque aussi sympathie et fascination étrange. L'illustration varie en fonction de la lecture que l'illustrateur accorde au conte. Les versions les plus contemporaines du conte, qui insistent sur le message de tolérance que permet le conte, rend la Bête de plus en plus sympathique avec cette figure d'ours larmoyant et de lion évoquant le chaton ; tandis que les versions plus anciennes présentaient une monstruosité sublimée par la vision romantique, fascinée par la laideur et les êtres marginaux. La Bête apparaît alors bien plus intéressante que la Belle, assez secondaire, au même titre que le beau prince final. La présence plus ou moins éclatante de la beauté change aussi d'un illustrateur à l'autre, comme nous allons le voir à présent, mettant plus ou moins en relief cette esthétique du contraste.

La Belle illustrée, une évolution de la représentation de la beauté

Le personnage de la Belle permet l'identification du lectorat, surtout féminin, auprès d'une héroïne particulièrement exceptionnelle. Son nom fait d'elle un symbole de beauté suprême, mais elle ne se limite pas à cette apparence, que Mme Leprince de Beaumont juge dangereuse. Ce conte, qui dénonce l'importance que l'on accorde à l'apparence, met en garde le lecteur aussi bien sur une monstruosité apparente, qui cache en réalité un beau prince, que sur la beauté extérieure qui peut cacher une âme creuse, une coquille vide. Ce thème se retrouve dans toute son œuvre ; en effet, la préceptrice tente de défaire l'enjeu social de la beauté, particulièrement important chez les femmes au XVIII^e siècle, comme le souligne l'historien de la beauté Georges Vigallero³¹⁶. Ce n'est pas le cas de la Belle, mais bien celui de ses sœurs, qui, aussi belles qu'elle en apparence, renferment une âme cruelle. La sentence imaginée par Mme Leprince de Beaumont, qui consiste à les transformer en statues de pierre, est particulièrement adaptée. Les illustrateurs, fidèles au *Magasin*, auront bien compris l'importance du contraste entre la Belle et ses sœurs. La cadette mérite son surnom par la bonté de son âme et de son caractère. Gustave Staal illustre ainsi le conte d'une première image, présentant la Belle à la campagne, s'occupant de tâches domestiques³¹⁷ (ici, elle balaie son intérieur), tandis

³¹⁶ Georges Vigallero, *L'Histoire de la beauté. Le corps et l'art de l'embellir de la Renaissance à nos jours*, Paris, Seuil, 2007.

³¹⁷ Il est intéressant de noter que, contrairement à la version de Mme de Villeneuve qui imaginait une Belle paysanne en train de cultiver la terre, cette Belle domestique correspond mieux au rôle de la femme et aux réalités du XIX^e siècle.

que ses sœurs au loin la critiquent de pratiquer une activité si peu valorisante à leurs yeux et en-deçà de leur condition sociale. Gustave Staal aura compris la vision de la femme que prône Mme Leprince de Beaumont, qui, loin d'être superficielle et occupée à des activités vaines, connaît le travail et le dur labeur au même titre que les hommes. En cela, la Belle est supérieure à ses sœurs. Il est intéressant de noter que parmi le corpus sélectionné pour cette étude, Gustave Staal est le seul à illustrer



La Belle domestique, résignée à sa tâche, paraît bien supérieure à ses sœurs bien que leur apparence physique soit la même. Illustration G. Staal, *op. cit.*, 1865.

en premier lieu la Belle dans son cadre domestique. Les autres choisiront plutôt, comme première illustration, son père perdu dans la forêt, qui pénètre dans l'univers du merveilleux. Autre donnée essentielle de la beauté qui caractérise la Belle, c'est la sagesse qu'elle tient de la lecture de bons livres. C'est aussi assise dans la bibliothèque de la Bête que l'illustrateur du *Magasin* remanié par Eugénie Foa décide de représenter la Belle. La

beauté est donc, dans un premier temps, une beauté morale. Cette moralité correspond aux valeurs chrétiennes que soutient particulièrement la préceptrice. Margaret Tarrant présente la Belle comme une véritable icône auréolée, les mains jointes en prière, lors de la scène de résurrection de la Bête.



La Belle, caractérisée par son goût pour la lecture. Illustration Th. Guérin, *op. cit.* 1847.

L'artificialité, que Mme Leprince de Beaumont, en tant

que femme des Lumières, condamne, présente la Belle dans une beauté plus naturelle. Cette problématique, de l'artifice contre la beauté naturelle, se retrouve particulièrement dans la Comédie larmoyante de Nivelles de la Chaussée. Pour les illustrateurs, la question se pose également. G. Staal la représente dans tout l'éclat de sa beauté les cheveux lâchés, face au miroir magique, qui ne lui permettrait pas de renvoyer un reflet narcissique,

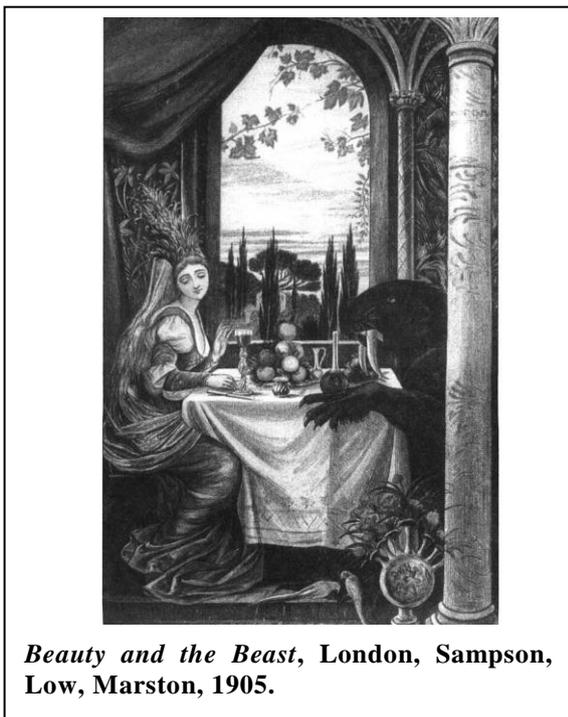


La Belle délivrant la Bête de son sort, illustré par Margaret Tarrant. Harry Golding, ed. *Fairy Tales*, London, Ward, Lock & Co., 1936.

mais l'image de son père mourant pour lequel elle se fait du souci. Pour autant, la sensualité qui se dégage de l'illustration, par cette feinte candeur et cette épaule dénudée, correspondrait mieux à la Belle de Mme de Villeneuve que celle de Mme Leprince de Beaumont. La question de l'artificialité se pose particulièrement pour les illustrateurs du XIX^e siècle. Comme le souligne Georges Vigarello :

« *La beauté désirée* du Romantisme [...] amplifie le registre de l'intériorité en associant l'apparence à un dévoilement de soi tant pour les femmes que pour les hommes, du moins les dandys. L'idéal esthétique n'est plus une donnée mais une conquête et concerne désormais l'ensemble du corps, érotisé et aminci. Un véritable marché de la beauté se développe. »³¹⁸

Dans une esthétique décadente, l'embellissement par la beauté devient un art sans cesse perfectionné. Des illustrateurs, héritiers de cette perception de la beauté, orneront particulièrement la Belle de paillettes et de bijoux, face à une Bête toute animale par sa nudité. La Belle devient une princesse qui doit émerveiller la lectrice



Beauty and the Beast, London, Sampson, Low, Marston, 1905.

par la dimension merveilleuse de sa beauté exceptionnelle. On s'éloigne alors de la morale stricte de Mme Leprince de Beaumont, tout en s'approchant peut-être de la coquette féminité décrite par Mme de Villeneuve.

La Belle est également soumise à des modes. Elle peut être drapée, à la mode antique ou orientale, qui fascine les romantiques ; coiffée d'une longue natte pré-raphaélite ; ou porter des robes à la mode des femmes qui animaient les salons au XVIII^e siècle, se référant alors à la date d'écriture du conte. Le faste plus ou moins

important accordé au costume de la Belle la place plus ou moins dans la lignée des princesses des contes de fées, singeant une beauté intemporelle alors qu'elle est toute inscrite dans son temps. Les Belles qui se succéderont par la suite au cinéma

³¹⁸ Georges Vigarello, *op. cit.*, p. 294.

incarneront les canons de beauté de leur temps, en passant de Josette Day aux adaptations plus récentes de Léa Seydoux ou Emma Watson.



La Belle très sophistiquée de Walter Crane, *op. cit.*, 1874.



La Belle drapée à l'oriental chez Hachette, *op. cit.*, 1870.



La Belle à la mode pré-raphaélite par Margaret Tarrant, *op. cit.*, 1936.



Une Belle à la mode du XVIII^e siècle, *Beauty and the Beast*, London, Mentor, 1900.

DE L'IMAGE AU CINEMA : *LA BELLE ET LA BÊTE* PAR JEAN COCTEAU, LE SUCCES D'UNE GENERATION (1946)

« Les héros et héroïnes ont pris le visage d'acteurs mythifiés depuis. Pour deux générations au moins [...] la relation du couple antithétique est devenue celle qu'a réinventée Jean Cocteau. »³¹⁹

Après-guerre, le poète propose une adaptation de l'œuvre de Mme Leprince de Beaumont qui achèvera de marquer dans les esprits l'histoire mythique du conte. Ainsi, Josette Day et Jean Marais deviennent *La Belle et la Bête*. C'est pourtant dans un contexte très particulier, et dans une démarche singulière, que Jean Cocteau porte à l'écran *La Belle et la Bête*. Mais l'intention générale vers laquelle le cinéaste tend est semblable à celle de Mme Leprince de Beaumont :

« Avec « La Belle et la Bête », je n'ai eu qu'une préoccupation, être d'accord avec le style Conte de Fées, ceux-ci représentant pour moi, tels que les ont écrit Perrault, Mme d'Aulnoy, Mme Leprince de Beaumont, la véritable mythologie française. »³²⁰

Comme la préceptrice, et en tentant de rester fidèle à son œuvre, en évitant à tout prix le pittoresque, le poète s'adresse avant tout aux enfants, comme il l'indique plus tôt dans cette interview : « Je me suis appliqué à faire un film pour enfants. Je m'adresse à ce qui reste d'enfance dans chacun de nous. »³²¹ Après la réalisation du *Sang du poète*, très avant-gardiste et personnel, destiné à un public initié, *La Belle et la Bête* se veut comme un film grand public, témoignage d'une mythologie française, venant concurrencer les grandes productions américaines, saturant l'offre cinématographique depuis les accords Blum-Byrnes. Le film, sorti le 29 octobre 1946, financé par Gaumont dans un premier temps puis par André Paulvé, est en effet une réussite commerciale si l'on en juge le nombre d'entrées au Box-office³²². Pour autant, des critiques jugeront l'œuvre trop avant-gardiste et personnelle.

³¹⁹ Jean-Claude Vatin « De l'art poétique : *La Belle et la Bête* de Jean Cocteau », *La Lettre de la Maison Française d'Oxford*, n°14, 2001, p. 190.

³²⁰ Jean Cocteau interviewé par *Le courrier de l'Etudiant* le 15 avril 1946, « Jean Cocteau nous parle d'une Mythologie française ». Recueil d'articles de presse sur le film, numérisés par Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105226336/f17.item.zoom>

³²¹ *Ibidem*.

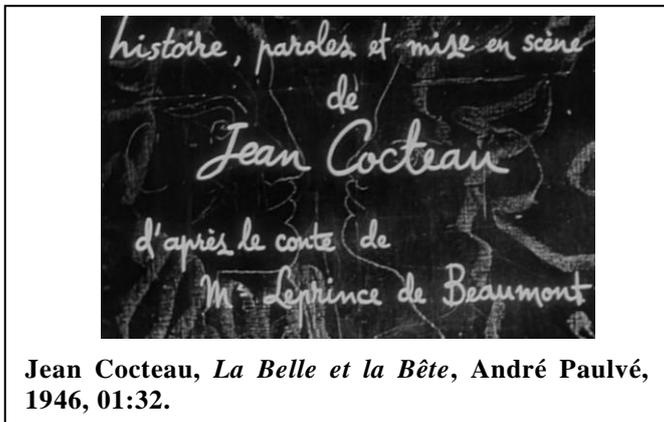
³²² Le film fait 3 779 692 entrées au box-office ; il est placé seizième du classement du box-office français pour l'année 1946, derrière des productions américaines comme *Pinocchio*, *Le Livre de la jungle*, *Les Mille et Une Nuits* ou encore *Fantasia*. Cela témoigne du succès des féeries animées, et surtout de la suprématie du géant Walt Disney.

Jean Cocteau nous a transmis un précieux témoignage pour l'histoire du cinéma, *La Belle et la Bête : Journal d'un film*³²³. A la fois scénariste, metteur en scène et monteur, le poète touche à tous les aspects techniques de la réalisation cinématographique afin de maîtriser au mieux ce qu'il considère être le nouveau médium du merveilleux et de la féerie. Ce lien entre littérature et cinéma occupera le deuxième temps de notre analyse, précédé par la question de l'ambivalence entre réécriture personnelle et mythification de *La Belle et la Bête*.

D'une œuvre éminemment personnelle au mythe universel

Hommage assumé à Mme Leprince de Beaumont

Dès la séquence liminaire, Jean Cocteau cite l'auteure du *Magasin des enfants* sur un tableau noir d'école, sur lequel le poète lui-même inscrit les noms des acteurs



à la craie blanche. Contrairement à Mme Leprince de Beaumont elle-même qui, en omettant de citer Mme de Villeneuve, participe à plonger cette auteure dans l'oubli, Jean Cocteau inscrit sciemment le nom de la préceptrice en assumant le travail de réécriture. Le poète a toujours été séduit par le travail des réécritures, qu'il s'agisse du

mythe d'Œdipe dans sa pièce *La Machine infernale* (1932), de celui d'Orphée dans son film de 1950, ou encore de la légende amoureuse de Tristan et Iseult dans son film *L'Eternel Retour* (1943). L'œuvre de Mme Leprince de Beaumont s'inscrit alors dans cette mythologie, celle du patrimoine français. La mythification du conte permet d'attirer l'attention du spectateur non pas sur l'histoire en elle-même, puisqu'elle est connue de tous, mais sur la manière dont elle va être adaptée. Ainsi, avant le commencement du film, Cocteau interpelle le spectateur en résumant le conte, comme pour montrer que l'important est ailleurs :

« L'enfance croit ce qu'on lui raconte et ne met pas en doute. Elle croit qu'une rose qu'on cueille peut attirer des drames dans une famille. Elle croit que les mains d'une bête humaine qui tue se mettent à fumer et que cette bête en a honte lorsqu'une jeune fille habite sa maison. Elle croit mille autres choses

³²³ Jean Cocteau, *La Belle et la Bête, Journal d'un film*, Monaco, Edition du Rocher, 1989.

bien naïves. C'est un peu de cette naïveté que je vous demande et, pour nous porter chance à tous, laissez moi vous dire quatre mots magiques, véritable "Sésame ouvre toi de l'enfance"... Il était une fois... »³²⁴

On retrouve l'idée romantique du poète qui se doit de renouer avec son enfance. Le poète s'adresse bien à l'enfance dans un premier degré de lecture, mais le spectateur adulte se doit d'abandonner les préjugés de son âge et de retrouver la candeur de son enfance. Cocteau inaugure alors un genre cinématographique adressé aux enfants comme première cible, mais qui cherche véritablement à plaire aux adultes. Finalement, Mme Leprince de Beaumont, en affirmant s'adresser aux enfants, s'adressait également aux parents dans un deuxième degré de lecture, prodiguant ainsi des conseils pédagogiques. Pour autant, l'hommage est-il véritablement fidèle à l'œuvre de la préceptrice ? Le désir de mythification ôte en réalité toutes les intentions et le contexte d'écriture du conte. Cocteau s'approprie alors véritablement l'œuvre, en imprimant dans l'inconscient collectif de nouvelles images au conte. En effet il connaît, pour la narration simple, des variantes : le personnage d'Avenant tout d'abord, joué par Jean Marais qui incarne tout à la fois la Bête et le prince, est un prétendant antérieur à la Bête qui sème la confusion dans les sentiments amoureux de la Belle. Avenant rappelle le Bel Inconnu que la Belle voyait dans ses rêves dans la version de Mme de Villeneuve, ou encore Assan dans la pièce de Nivelles de la Chaussée. Lorsque la Bête retrouve son apparence de prince, il a les traits d'Avenant, permettant alors à la Belle de s'offrir plus aisément au mariage en réunissant les deux objets de son amour. Avenant, lui, qui était parti chasser la Bête (ajoutant alors une tension dramatique au moment où la Belle se précipite pour sauver sa Bête), prendra une flèche dans le dos de la statue vivante de Diane (déesse de la chasse, elle aussi située à la lisière de deux mondes et présidant au passage de l'un à l'autre), et prendra alors les traits de la Bête abattue. Pour ce qui est des statues, bien qu'elles soient omniprésentes dans le château de la Bête, les sœurs ne seront pas changées en pierres, contrairement à la morale édifiante de Mme Leprince de Beaumont. Les origines de la transformation de la Bête sont ici révélées : « Mes parents ne croyaient pas aux fées, elles les ont punis en ma personne. Je ne pouvais être sauvé que par le regard de l'amour. »³²⁵. Parmi les

³²⁴ Jean Cocteau, *La Belle et la Bête*, André Paulvé, 1946, 02:46.

³²⁵ *Ibidem*, 1:26:00.

variantes du conte, Cocteau ajoute de nombreuses métamorphoses (le collier de Belle se change en corde dans les mains de ses sœurs, les larmes deviennent des diamants, le reflet des sœurs dans le miroir révèlent leur véritable caractère), rappelant ainsi que le conte trouve ses origines dans les *Métamorphoses* d'Apulée : « La légende de Psyché est mot pour mot celle de la Belle et la Bête »³²⁶. Malgré l'hommage vibrant que Cocteau porte au nom de Mme Leprince de Beaumont, il n'en demeure pas moins que cette réécriture soit une lecture profondément inscrite dans son temps, et surtout intime.

Une lecture moderne du conte : sortir de six ans de guerre

L'œuvre cinématographique, qui possède plusieurs degrés de lecture, peut aussi se lire sur un plan historique. La date de 1946 ne peut qu'être associée à l'immédiate après-guerre, dans un pays meurtri et encore en état de choc. De manière métaphorique, la Bête représente bien les instincts les plus bas de l'humanité et la guerre toute entière. La métamorphose finale serait alors une allégorie de renaissance nationale, mais aussi du cinéma français lui-même. En 1945, les producteurs placent leur espoir dans cette adaptation : « On compte sur vous pour relever le cinéma français. »³²⁷ Rien d'étonnant donc à voir se succéder des productions Disney qui reprennent les histoires populaires des ouvrages enfantins, comme *Pinocchio* ou *Fantasia*. *La Belle et la Bête* est donc une occasion pour le cinéma français de s'inscrire sur ce genre féerique. Dans le contexte des accords Blum-Byrns signés le 28 mai 1946, la concurrence américaine est rude. Si les productions américaines occupent une place écrasante dans la distribution française, le cœur des français est encore à conquérir³²⁸. Après des années de privation, l'enjeu qui pèse sur le film est majeur.

Jean Cocteau vit alors la production de ce film comme un enjeu national, d'autant plus que le poète n'a pas témoigné un engagement véritable pendant la guerre, en proie avec ses propres démons et en cure de désintoxication. « Sartre sait

³²⁶ Jean Cocteau, *Le Passé défini*, Paris, Gallimard, 1983, p. 225.

³²⁷ *Journal d'un film*, op. cit., p. 105.

³²⁸ A ce propos, voir l'article de Patricia Hubert-Lacombe, « L'accueil des films américains en France pendant la guerre froide (1946-1953) », *Revue d'Histoire Moderne & Contemporaine*, 1986, p. 301-313.

ce que j'en pense. Mon engagement est de me perdre jusqu'à l'extrémité la plus inconfortable de moi-même. »³²⁹ L'engagement devient alors artistique :

« Nous nous sommes fait du mauvais sang et ce mauvais sang désagrège. Cinq ans de haine, de craintes, de réveils en plein cauchemar. Cinq ans de honte et de boue. Nous en étions éclaboussés, barbouillés jusqu'à l'âme. Il fallait tenir. Attendre. C'est cette attente nerveuse que nous payons cher. C'est cette attente qu'il importe de rattraper quels que soient les obstacles. La France doit briller coûte que coûte. »³³⁰

La nécessité, voire l'urgence de la féerie, place l'adaptation dans un contexte bien particulier auquel s'ajoute une quête intime et poétique.

Trinité Cocteau-Marais-Bête, face à la poésie incarnée par la Belle

La première image de la séquence liminaire présente, au premier plan, Jean Marais de dos, assis sur un divan, un chien à ses pieds, et observant Jean Cocteau lui tournant le dos lui-même, effaçant le tableau pour y inscrire le nom de son acteur fétiche et amant. La trinité Cocteau-Marais-Bête est dès lors annoncée : le poète, l'acteur et la Bête sont une même et seule personne, qui tente de séduire la poésie incarnée par la Belle, sous sa forme la plus vulnérable. Cette trinité se retrouve dans le scénario : Jean Marais, premier nom apparaissant au tableau, que l'acteur lui-même vient effacer, incarne tout à la fois la Bête, Avenant et le prince.

« Avenant, la Bête et le prince comme trois facettes d'un fantasme poétique, comme la volonté de délivrer le moi d'une dimension obscène afin qu'advienne, dans sa pureté rayonnante, un Idéal du moi, bien nommé Avenant, dont la transfiguration en prince indique la sublimation accomplie. Par l'alchimie de l'amour, le laid bestial, sexuel donc, est expurgé, réalisant la métamorphose d'un soi transcendé. Ainsi libéré, le soi brillerait de son être de vérité décantée de toute souillure. »³³¹

Marie Jecic fait une lecture psychanalytique de l'œuvre, en tentant de comprendre les causes de l'étrange eczéma qui ronge le poète durant le tournage du film, dont il fait part dans son *Journal*, qui serait lié au « soi symptomatique », tel

³²⁹ Jean Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, Monaco, Edition du Rocher, 2003, p. 46.

³³⁰ *Journal d'un film*, op. cit., p. 231.

³³¹ Marie Jecic, « Singularité plurielle ou de l'autre en soi », *Le Coq-héron*, 2008, n°192, p. 88-95.

que développé par Lacan. Cette lecture psychanalytique est renforcée par la souffrance qu'endure Jean Marais lui-même lors de sa transformation en Bête : parfois jusqu'à cinq heures de maquillage, de la tête aux mains griffues, l'acteur vit une expérience complète de transformation bestiale. Jean Cocteau refuse la pose d'un masque, qui amoindrirait la prestation de son acteur fétiche. Le maquillage permet de révéler, derrière ses artifices, le véritable visage de l'acteur, et notamment son regard perçant.



Jean Marais portant le masque de la Bête. Son corps se met à brûler lorsque le regard de la Belle se pose sur lui. 48:21.

« Ce masque, il fallait cinq heures, chaque matin, pour coller sur mon visage chacun de ses pensements poilus. Mes dents étaient maquillées au vernis noir, mes crocs étaient adaptés ; et ces crocs carnivores interdisaient de manger toute autre chose que des purées ou des compotes. Jean Cocteau me donnait chaque jour un exemple de bonté et de patience. Il portait aussi un masque, il était très malade, d'une

maladie de peau qui dura six ans qui commençait à ce moment-là [...] tout cela [...] formait un autre genre de masque, beaucoup plus terrible que le mien. »³³²

Cette parenté indéniable entre acteur, poète et Bête, redouble la symbolique du conte et rend l'œuvre éminemment personnelle. Michael Popkin voit la Belle comme la poésie, capturée par une Bête qui serait le poète³³³. Dans la trinité qui unie Avenant, Prince et Bête, le premier serait le poète brusquant la poésie, contre la passivité de la Bête subissant sa bestialité. Cette dernière « au lieu de plaire [...] effraye. Cela explique la lutte



« Je vous arracherai de force à cette vie stupide. » Jean Marais et Josette Day, dans le rôle d'Avenant et de la Belle. 08:43.

³³² Jean Marais, dans l'émission Gros Plan, Office national de radiodiffusion télévision française, 21 mars 1959, 02:09. Lien INA : <https://www.ina.fr/video/I14034776>

³³³ Michael Popkin, « Cocteau's Beauty and the Beast – The Poet as Monster », *Literature Film Quarterly*, vol. 10, n°2, p. 100-109.

qu'on mène contre lui. »³³⁴ Cocteau, portant littéralement un masque de douleur pendant le tournage, s'identifie à la Bête : « Ne pas me mêler de poésie. Elle doit venir d'elle-même. Son seul nom prononcé bas l'effarouche. »³³⁵ Comme la Bête, le poète doit mourir pour renaître de ses cendres, grâce au regard poétique amoureux de la Belle. Cette œuvre devient alors une mythologie personnelle, propre au poète, ce qui semblerait, pour certains critiques, trahir l'intention première d'un cinéma grand public.

Film grand public ou trop avant-gardiste, une réception critique mitigée

Sur Gallica, bibliothèque numérique de la Bibliothèque Nationale de France, se trouve un recueil d'articles de presse de 1946, réunissant interview et critiques autour du film de Jean Cocteau³³⁶. Ce recueil nous montre une majorité de critiques assez négatives sur le travail du poète, jugé trop expérimental pour un film grand public. « Je doute fort que *La Belle et la Bête* plaise beaucoup au grand public. », interroge Jean-Jacques Gautier dans *Le Figaro*³³⁷. Tout en reconnaissant la qualité plastique de l'œuvre, grâce au travail de René Clément et Alekan, le critique reproche au rythme du film une lenteur qui « donne l'impression de se traîner » et des réalisations techniques trop artisanales, pas suffisamment modernes. Henri Troyat porte un avis assez similaire :

« Jean Cocteau a eu tort de déflorer son film en laissant publier tant de photos sensationnelles de *La Belle et la Bête*. Car ces images merveilleuses forment, tout compte fait, l'essentiel de l'œuvre, et leur animation sur l'écran ne paraît plus indispensable. »³³⁸

Ces critiques considèrent que le travail de Cocteau reste à la surface plastique de l'image, à défaut de l'intrigue qui passerait au second plan. Jean Nery se montre particulièrement sévère à cet égard dans un article intitulé « La Belle et la Bête, Un film froid, plus inhumain qu'irréel, plus plastique qu'envoûtant. »³³⁹. Ce « demi-échec » de la part de Cocteau serait donc une coquille vide, faisant pâle figure face

³³⁴ Michael Popkin, *art. cit.*

³³⁵ *Journal d'un film, op. cit.*, p. 17.

³³⁶ Lien Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105226336/f10.item.zoom>

³³⁷ Jean-Jacques Gautier, « La Belle et la Bête de Jean Cocteau », *Le Figaro*.

³³⁸ Henri Troyat, « La critique des films : La Belle et le Bête », *Cavalcade*, 4 novembre 1946.

³³⁹ Jean Nery, « La Belle et la Bête, un film froid, plus inhumain qu'irréel, plus plastique qu'envoûtant. », *L'Ecran*.

au cinéma d'animation de Walt Disney qui semble avoir remporté le pari de la féerie à l'écran :

« A la vérité, toutes les tentatives de cet ordre, pour mémoires qu'elles soient, semblent vaines et périmées après le miracle Walt Disney. Blanche-Neige et Pinocchio, sortis du néant, échappant aux lois communes, à la pesanteur, ont infiniment plus de réalité humaine. »

Le renouveau Disney s'impose comme une concurrence à l'œuvre féerique de Cocteau. Ce qui semble véritablement déranger ces critiques, c'est la posture et le personnage Cocteau : « L'anonymat des créateurs du dessin animé ne laisserait-il pas un champ plus libre à notre imagination ? »³⁴⁰, mais aussi le cinéma d'avant-garde français qu'il incarne, jugé trop élitiste. Dans son article « La Belle et la Bête ou Dada prend sa retraite »³⁴¹, Jacques Potier note sur le film qu'il considère comme un « ratage » :

« Il semble que la critique se soit, en règle générale, montrée sévère à l'excès pour l'œuvre de M. Jean Cocteau. J'avoue n'éprouver aucune sympathie particulière envers ce poète vidé traînant après soi un relent plus ou moins faisandé de ce qui fut le dadaïsme. »

Le film, trop emprunt d'un dadaïsme daté, aurait raté sa cible grand public et surtout enfantine. Claude Hervin note dans son article sur *La Belle et la Bête* : « Un conte pour enfants, La Belle et la Bête ? Pour enfants prodiges alors, intellectuels et esthètes plus qu'il n'est possible de l'être ! »³⁴². Rien à voir, selon lui, avec le conte de Perrault – il ne cite pas alors le nom de Mme Leprince de Beaumont -, mais une œuvre bien trop personnelle du poète. Mme Leprince de Beaumont est souvent boudée, et les critiques préfèrent comparer l'œuvre ratée de Cocteau au génie de Perrault : « Après la métamorphose, chez Perrault (je ne pourrai jamais me faire à cette Mme Leprince de Beaumont !) [...] »³⁴³.

Pour nuancer le tout, d'autres critiques se trouvent particulièrement élogieux envers l'œuvre de Cocteau, louant images, musique et mise en scène. Même les

³⁴⁰ Bernard Zimmer, « La Belle et la Bête », *La Bataille*, 6 novembre 1946.

³⁴¹ Jacques Potier, « La Belle et la Bête ou Dada prend sa retraite », *L'Etoile du Soir*, 6 novembre 1946.

³⁴² Claude Hervin, « Les Parisiens ont vu paraître hier La Belle et la Bête de Jean Cocteau, Conte pour enfants prodiges », *Paris Presse*, 31 octobre 1946.

³⁴³ Bernard Zimmer, *art. cit.*

articles les plus sévères ne peuvent que souligner ces qualités, bien qu'elles apparaissent trop superficielles ou trop hermétiques à l'enfance. Pierre Lagarde note, après avoir fait l'éloge du film :

« Je ne serais pas surpris cependant qu'un tel film déroutât quelque peu le grand public. Cocteau n'y a fait aucune concession à la facilité. Son dialogue est sobre, sans un mot superflu, son récit expose avec naturel les faits les moins naturels, et certaines de ses images sont décourageantes comme la perfection. »

Si le film ne correspond pas aux attentes d'un grand public, nul doute qu'elle séduise l'enfance et, comme l'exige le poète à l'ouverture du film, ceux qui ont su rester enfants. Car l'enfance prend le film dans son premier degré de lecture, comprenant inconsciemment les symboles, la brièveté des paroles et la longueur du rythme. Pierre Lagarde prophétise alors sur le succès intemporel qu'aura cette œuvre, déjà hissée au rang de chef-d'œuvre :

« *La Belle et la Bête* n'est pas seulement une remarquable, une éclatante réussite. C'est une œuvre qui sera classique demain. Je veux dire qu'elle est dès aujourd'hui classique, mais qu'il faut laisser aux gens le temps de s'acclimater, d'être apprivoisés par elle. Ce n'est que par la durée qu'un chef-d'œuvre s'impose. »

Langage et image poétiques et féeriques au cinéma

Du goût de l'artifice au merveilleux

On l'a vu, au-delà de l'adaptation d'un conte littéraire au cinéma, la question de la littérature se pose particulièrement chez Cocteau. Poète avant d'être metteur en scène ; conte féerique avant d'être un film ; une réflexion sur le genre cinématographique et les autres formes artistiques se posent particulièrement pour *La Belle et la Bête* de Jean Cocteau. Comment retranscrire le langage poétique et féerique au cinéma ? La question se pose de même que pour le genre de l'Opéra-Comique, si propice aux féeries, comme nous l'avons vu précédemment avec Marmontel. Le merveilleux se prête à la mise en scène, et surtout au trucage, destinés à éblouir le spectateur.

Cocteau n'est pas seulement un poète qui a tourné des films, mais il a aussi produit un discours théorique sur le cinéma. Comme on peut le lire dans son *Journal*, son investissement dans la réalisation technique du film est total, de l'écriture du

scénario, de la rédaction des dialogues, de la mise en scène en passant par le montage et la direction artistique. Tous ces éléments sont l'écriture du langage poétique, et ici féerique au cinéma. De plus, le cinéma empiète lui-même sur sa poésie, si on pense aux nombreuses métaphores utilisées par le poète qui relèvent de cet univers : la caméra, la pellicule sensible, les bobines, le projecteur, la salle obscure, l'écran... Cinéma et littérature sont donc deux univers artistiques poreux, qui interagissent perpétuellement chez Cocteau.

« En faisant du cinéma, le poète s'arroge métaphoriquement sur ses personnages le même pouvoir que les dieux. La pratique avertie de cet art est donc manifestement pour Cocteau un jeu interdit qui ne manque pas de susciter des représailles. On s'en convaincra par la lecture du *Journal d'un film*, récit du long calvaire que fut le tournage de *La Belle et la Bête*. »³⁴⁴

La réalisation d'un film est une souffrance, mais aussi un moment de création artistique qui rapproche toute une équipe, devenue une famille.

« Clément, ma main droite ; Théria, ma main gauche ; Alekan, l'opérateur ; Tiquet ; son cameraman ; Lucile, ma script ; Bérard, lequel métamorphose les meubles et les étoffes ; Aldo, photographe, me donnent la sensation d'être mus par mes nerfs et par mes ondes. Je ne parle pas des artistes, Josette Day et Jean Marais en tête, à qui je m'efforce d'indiquer le moins possible, tellement l'atmosphère où ils baignent les inspire et les empêche de perdre leur route. »³⁴⁵

Le cinématographe Cocteau souhaite donc que ses spectateurs soient conscients du travail technique que représente la réalisation d'un film, et ne souhaite pas en gommer les artifices pour un effet de réel. Cette règle s'applique tout particulièrement pour le merveilleux qui se dégage du conte de fées. Cette artificialité assumée se retrouve dans le montage, inspirée des théories d'Eisenstein. Eisenstein prône la *discontinuité* dans le montage, contre son adversaire André Bazin qui opte pour la *continuité*. Pour ce dernier, le cinéma aurait pour unique vocation de reproduire le réel en respectant son ambiguïté immanente : le cinéma ne relève pas du monde des Idées. Le montage doit donc respecter une règle essentielle

³⁴⁴ Danielle Chaperon, « L'ange des intervalles : poétique du montage cinématographique chez Jean Cocteau », *Cahiers de l'AIEF*, 53, 2001, p. 351-366.

³⁴⁵ Jean Cocteau, « Le travail de la Belle et la Bête », *Carrefour*, 1946.

de l'unité spatiale : « La spécificité cinématographique, saisie pour une fois à l'état pur, réside [...] dans le simple respect photographique de l'unité de l'espace. »³⁴⁶. Ainsi le montage doit respecter des règles précises :

« Il faut que l'imaginaire ait sur l'écran la densité spatiale du réel. Le montage ne peut y être utilisé que dans des limites précises, sous peine d'attenter à l'ontologie même de la fable cinématographique. Par exemple, il n'est pas permis au réalisateur d'escamoter par le champ, contre-champ, la difficulté de faire voir deux aspects simultanés d'une action. »³⁴⁷

La *discontinuité* du montage apparaît alors bien plus libre et propice à la création. Eisenstein affirme : « De mon point de vue, le montage n'est pas une idée composée de fragments mis à la suite, mais une idée qui naît du choc entre deux fragments indépendants. »³⁴⁸. Cocteau, dans cette lignée, n'hésite pas à confronter champ contre-champ le plan resserré de la Bête à celui de la Belle. La fabrique du film, dans son artifice, est dévoilée, et le faux raccord, absolument proscrit par Bazin, devient volontairement chez Cocteau une manifestation du merveilleux. Ce dévoilement est l'objet de la rédaction du *Journal*, dont la curieuse impudeur étonne : « Personne ne raconte ses coulisses sauf vous. »³⁴⁹. Dans son article, Danielle Chaperon souligne :

« Le voyeurisme du spectateur ainsi encouragé par le cinéaste n'est pas anodin, et les interstices et autres intervalles ménagés par le montage entre les images sont, pareillement aux confidences, autant de serrures ouvertes sur cet univers du tournage qui correspond pour Cocteau à ce que serait le monde des fées par rapport aux personnages du conte. »³⁵⁰

Comme dans la version de Mme de Villeneuve cette fois-ci, le monde des fées a le même ascendant sur le monde terrestre que les secrets du tournage sur l'ensemble de la fiction cinématographique. Le spectateur, complice, peut y voir de nombreux indices.

³⁴⁶ André Bazin, « Montage interdit », *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris, Editions du Cerf, 1985, p. 55.

³⁴⁷ *Ibidem*, p. 56.

³⁴⁸ Eisenstein, « Dramaturgie de la forme filmique », [1929], cité dans Jacques Aumont, *Esthétique du film*, Paris, Nathan, 1994, p. 60.

³⁴⁹ Jean Cocteau, *Entretiens sur le cinéma*, Paris, Ramsay (Poche cinéma), 1986, p. 75.

³⁵⁰ Danielle Chaperon, *art. cit.*

Enfin, Cocteau aime le truquage voyant et artisanal, fidèle aux techniques archaïques datant de l'époque de Méliès. Loin des prouesses techniques Hollywoodiennes, Cocteau se plaît à montrer littéralement les ficelles transportant de manière peu naturelle la Belle et son prince à la fin du conte dans les airs.

Rythme et parole féeriques

Les critiques reprochaient souvent le ton des acteurs, qui semblait sonner faux, et la simplicité de l'expression. Jean Cocteau s'en justifie doublement : la parole essentielle et directe du conte doit laisser au spectateur un effet « rocailleux » : « Les mots ne doivent pas couler : ils s'encastrent. C'est d'une rocaille où l'air circule librement qu'ils tirent leur verre. »³⁵¹. A cette difficulté à s'exprimer, qui augmente la tension entre la Belle et la Bête, s'ajoute paradoxalement la simplicité de l'expression, si chère aux conteurs et particulièrement à Mme Leprince de Beaumont :

« Dans La Belle et la Bête, on parle peu. C'est un conte. Il importe que ses personnages aient davantage l'air d'être racontés par l'auteur que de se raconter eux-mêmes. Le silence, la musique, le vent, les robes qui traînent accompagneront la merveilleuse aventure que Mme Leprince de Beaumont ajoute à celles de Perrault dans le livre de la bibliothèque rose. »³⁵²

Tous les éléments du film doivent répondre, comme un système cohérent, à cette esthétique fidèle au conte, à la fois artificielle et rocailleuse. On comprend alors la répugnance pour certain mouvement de caméra comme le travelling³⁵³, la fluidité du montage, l'harmonie de l'éclairage et naturel du jeu d'acteurs. Ce regard neuf, et extrêmement novateur dans la (dé)construction d'un film, ne peut que troubler spectateurs, critiques, mais aussi l'ensemble de l'équipe technique et des acteurs :

« J'ai beaucoup de peine à faire comprendre aux artistes que le style du film exige un relief et un manque de naturel surnaturels. On y parle peu. On ne saurait se permettre le moindre flou. Les phrases sont très courtes et très précises. L'ensemble de ces phrases qui déconcertent les interprètes et les

³⁵¹ Jean Cocteau, « Des mots », *La Difficulté d'être*, Paris, UGE, 1964, p. 131.

³⁵² Jean Cocteau, *art. cit.*

³⁵³ « Eviter les travelings. Montrer les couloirs blancs par chocs successifs et sans que le spectateur puisse se rendre compte si le lieu est immense ou minuscule. » *Journal d'un film, op. cit.*, p. 26.

empêchent de jouer, forme les rouages d'une grande machine, incompréhensible dans son détail. »³⁵⁴

Le rythme, quant à lieu, doit contenir la temporalité propre au conte littéraire. A la question « Quel temps paraît être la caractéristique du conte de fées ? », Jean Cocteau répond :

« La lenteur. Un conte de fées est presque toujours bref, mais il se déroule avec lenteur. Je n'ai pas hésité à conserver ce rythme. Peut-être me le reprochera-t-on. Mon film comporte des séquences très longues, sans paroles, où il ne se passe rien. Et c'est là que je compte sur Georges Auric qui a fait l'admirable musique de *L'Eternel Retour* et du *Sang d'un Poète*. Le film doit naviguer sur son eau. »³⁵⁵

Ce temps est étiré par un ralenti lorsque la Belle pénètre dans le château de la Bête, traversant un premier couloir dans une course rendue vaine qui la mène à la salle à manger ; puis dans un second couloir menant à sa chambre où cette-fois ci,



La Belle, flottant dans le couloir, évoque la dimension onirique et étrange de la féerie littéraire. 29:48.

la vitesse normale est rétablie, mais c'est la Belle qui flotte vers la caméra, dans un mouvement similaire aux rideaux blancs gonflés par le vent. Ces deux magnifiques séquences, dans une lenteur dénuée de paroles, sont sublimes par la musique éthérée de Georges Auric, qui

occupe les scènes comme un personnage à part entière.

³⁵⁴ *Journal d'un film, op. cit.*, p. 30.

³⁵⁵ Jean Cocteau, « Jean Cocteau nous parle d'une Mythologie française. », *Le courrier de l'Etudiant*, 15 avril 1946.

Des illustrations de Gustave Doré et Vermeer à l'écran

Enfin, ce sont bien les images du film qui marquèrent l'imaginaire collectif du conte, dans la continuité parfaite des illustrations romantiques des premiers ouvrages destinés à l'enfance. Jean Cocteau cite avant tout Gustave Doré dans ses influences, bien que l'illustrateur n'ait pas illustré le conte de *La Belle et la Bête*. Il demeure que Doré a marqué la picturalité de l'univers féerique tout entier, et que de nombreux illustrateurs imiteront ce style par la suite. Le noir et blanc apparaît alors particulièrement fidèle à ces premiers ouvrages illustrés sans couleurs. Mais Gustave Doré n'est pas le seul inspirateur :



La scène du linge séchant, dans laquelle les ombres projetées par les acteurs deviennent de véritables peintures vermeeriennes projetées sur la toile blanche. 1:02:53.

« On ne voulait pas admettre Bérard parce qu'il n'appartenait pas au syndicat des décorateurs. Il m'a donc fallu user d'un subterfuge et me résoudre à annoncer que le film était "illustré" par Bérard. Son travail a pu être réalisé par d'autres mais j'estime qu'il n'en a pas moins fait les costumes et les décors, aidé en somme par Gustave Doré, Vermeer de Delft, Moulaert, Paquin, etc. »³⁵⁶

Qu'il s'agisse de René Moulaert, décorateur de théâtre, ou de Jeanne Paquin, couturière, ces références sont propres à la mise en scène cinématographique. Gustave Doré et Vermeer seront les deux inspirations principales pour la photographie du film ; l'un pour l'univers merveilleux, celui du château de la Bête ; l'autre pour l'univers pittoresque de la vie rurale de la Belle et sa famille. Les scènes de vie quotidienne, des tâches domestiques et du linge blanc étendu permettent de « traiter en touches délicates ce poème visuel qu'il [Cocteau] situe dans une Hollande du XVI^e siècle, confondant sa



La forêt de la perdition, sombre et inquiétante, contraste avec la blancheur et la luminosité du village de la Belle. Le marchand, pris en plongée, semble comme absorbé par la grandeur des arbres, et évoque les illustrations de G. Doré. 13:52.

³⁵⁶ Jean Cocteau dans son interview pour *Le courrier de l'Etudiant*, art. cit.

caméra et la toile du peintre et s'efforçant toujours des images à la Vermeer... »³⁵⁷. C'est à partir du moment où le père de la Belle pénètre cette forêt étrange, qui donne accès au château de la Bête, que l'esthétique de Gustave Doré et des illustrateurs jeunesse apparaît. Une scène en particulier s'inspire de l'illustration de Gustave Doré du conte de *Peau d'Âne*, que Cocteau trouve proche de *La Belle et la Bête* : celle où la Belle tente de fuir le château de la Bête, en parallèle à la fuite de Peau d'Âne cherchant à fuir le royaume d'un père qui veut l'épouser.



Peau d'âne fuyant le château de son père, illustration par Gustave Doré dans *Les Contes de Perrault*.



La Belle fuyant le château de la Bête dans le film de Cocteau, à 32:02.

Les figures de la Belle et de la Bête, tout particulièrement, achèveront d'être illustrées dans les imaginaires grâce à ce film. Commençons par la Belle dans un premier temps qui, comme la Bête, comporte deux visages : celui de la jeune paysanne et celui de la princesse. La Belle, avant sa rencontre avec la Bête, est une jeune fille pauvre, dévouée à son père et au travail domestique. Sa tenue simple et le



La Jeune Fille à la perle, par Vermeer vers 1665, Mauritshuis, La Haye.

voile blanc sur ses cheveux évoquent La Jeune Fille à la perle de Vermeer. Au contact de la Bête, alors qu'il la porte, évanouie, la Belle se métamorphose soudain en une véritable princesse de féeries : le simple corsage et



La première apparition de la Belle, à 07:33.

³⁵⁷ « Images à la Vermeer, Jean Cocteau réalise la Belle et la Bête », *L'Ecran*.

le chignon tressé se sont transformés en décolleté et longs cheveux lâchés qui flottent derrière elle. En traversant sa chambre à coucher entre les bras de son promis, l'enfant est devenue une femme. Sa pause alanguie dans les bras du monstre rappelle la dormeuse dans *Cauchemar*, le célèbre tableau de Füssli.



The Nightmare de Johann Henrich Füssli, 1781, Detroit Institute of Arts.



La Bête couchant la Belle, 34:34. Cette référence suggère la Bête comme le fantasme interdit de la Belle, comme dans la version de Mme de Villeneuve.

Face à cette Belle particulièrement sensuelle au profil noble, la Bête est présentée de manière toute aussi ambiguë.

« La Bête est un être malade qui a de la peine à s'exprimer. On dirait un arbre qui parle. Sa démarche est royale mais paraît hésitante, comme soumise à quelque infirmité profonde. »³⁵⁸

La Bête comporte bien cette dualité qui la définit, tantôt animale, lorsque la Belle la surprend saisie de ses instincts de chasseur à l'approche d'une biche ; tantôt royale, comme le suggère son visage de félin, sa démarche, sa stature et sa tenue de prince. Son aspect peut déranger, voire terrifier les spectateurs les plus sensibles, mais dans aucun cas elle ne dégoûte. Une sorte de fascination étrange se dégage pour cette Bête féline et puissante. Mais la Bête est avant tout vulnérable, soumise à ses plus bas instincts, honteuse et malade ; et le regard plein de tristesse de Jean Marais derrière ce masque douloureux ne peut que faire naître l'empathie du spectateur.

Pour conclure, on peut véritablement prêter aux images créées par Cocteau une dimension universelle. Bien que l'interprétation soit personnelle et propre à son

³⁵⁸ Jean Cocteau dans son interview pour *Le Courrier de l'Étudiant*, art. cit.

temps, les références passées utilisées, et le respect du rythme intemporel du conte garantie à l'œuvre sa postérité. *La Belle et la Bête* devient un mythe, et l'adaptation de Cocteau sera reprise par la suite dans des formes nouvelles de la modernité, reprenant des thèmes psychanalytiques, et une morale de l'acceptation face à l'altérité.



Jean Marais interprétant une Bête au port princier, à la manière de Clairval interprétant Azor dans la pièce de Marmontel. 37:32.



La Bête buvant dans les mains de la Belle, comme une bête. 48:05.



Le contraste entre une Belle, au profil lunaire, et une Bête dans une rondeur solaire.

CONCLUSION

La démarche qui consiste à faire l'histoire d'un conte peut apparaître bien paradoxale. A sa lecture, tout semble indiquer que celui-ci n'est pas ancré dans un temps ou dans un espace géographique, mais dans une tradition orale si ancienne qu'elle échappe à toute forme d'historicité. Mais c'est là une ruse de conteuse, que s'emploient à appliquer Mlle Chon des *Contes marins* et Mlle Bonne du *Magasin des enfants*. Avec l'exemple de *La Belle et la Bête*, il apparaît que ce qui donne véritablement le caractère intemporel au conte réside dans l'adaptation continue d'une même matrice, de générations en générations. En effet, comme dans la tradition orale, le conte figé par l'écriture, l'illustration ou l'image animée, connaît, et ce malgré la fixation par un support, des mutations permanentes. C'est pour cette raison que chaque auteur, déclinant le thème de *La Belle et la Bête* de Mme de Villeneuve à Cocteau, puis plus tard, et hors du cadre de l'étude ici présentée, de Cocteau à Walt Disney, s'efface quelque peu derrière l'œuvre en assumant le travail d'adaptation d'un mythe universel. Mme Leprince de Beaumont l'indique bel et bien dans l'avertissement de son *Magasin* : le conte n'est pas d'elle ; Mme de Genlis et Jean Cocteau tiennent à rendre hommage à la préceptrice dont ils adaptent l'œuvre. Mme de Villeneuve elle-même, qui sert de point de départ à l'origine de *La Belle et la Bête* dans ce Mémoire, publie son ouvrage anonymement, consciente qu'elle ne fait que reprendre des thèmes narratifs dont l'antiquité fait remonter la genèse du conte bien avant sa naissance. En réalité, c'est l'usage qui est fait de ce conte-type selon chaque période qui en fait tout l'intérêt historique.

En effet, chaque époque projette des problématiques propres dans ces thématiques universelles qui constituent *La Belle et la Bête*. La première partie de ce Mémoire s'efforce à montrer que le conte, sous sa forme littéraire, est entièrement empreint de l'esprit du XVIII^e siècle. Mme de Villeneuve, dans la tradition de Charles Perrault, fixe le genre à l'écrit avec des codes propres à la littérature de son temps, à savoir la littérature précieuse et l'esthétique baroque. Le conte est à lui seul un véritable roman, par sa forme et la longueur des épanchements amoureux de la Belle. Le lectorat est précisément ciblé, plutôt féminin, et amateur de ce type de littérature. Le conte n'est alors enfantin qu'en apparence. C'est bien Mme Leprince de Beaumont qui, dans une logique plus moderne, souhaite en faire une adaptation pour ses jeunes élèves. Le texte est remanié, allégé de longues digressions et

d'épisodes licencieux pour permettre une édification morale plus efficace. La forme simple et enfantine du conte dans *Le Magasin* s'exportera alors aisément. Ce succès éditorial garantira la postérité de *La Belle et la Bête*, dans les directions narratives que nous connaissons aujourd'hui. La féerie s'exporte sur scène, avec magnificence dans l'Opéra-Comique de Marmontel et Grétry, avec esprit dans la comédie larmoyante de Nivelles de la Chaussée, puis avec pédagogie dans la comédie pour les enfants écrite par Mme de Genlis. Ces différents metteurs en scène de la fin du XVIII^e siècle empruntent aux versions toutes récentes de Mme de Villeneuve et de Mme Leprince de Beaumont, alors que l'écart du succès entre leur deux œuvres n'est pas encore trop creusé. Les adaptations oscillent alors plus ou moins entre passion amoureuse, merveilleux ou édification morale.

A partir du XIX^e siècle, le conte prend sa forme moderne. C'est bien la version de Mme Leprince de Beaumont qui triomphe alors, grâce au lectorat enfantin explicitement visé et sa forme plus brève qui la rapproche des contes idéalisés du folklore. Romantiques et nationalistes perçoivent l'œuvre de la préceptrice comme un témoignage du temps passé, où les fées triomphaient sur la raison, alors même que le *Magasin des enfants* avait pour vocation d'utiliser les fées pour mener ses élèves aux lumières de la raison. La publication du conte en dehors du *Magasin*, seul ou accompagné des noms d'auteurs prestigieux comme Perrault ou Mme d'Aulnoy, le sort peu à peu de son contexte, et le patrimonialise. Les illustrations de ces ouvrages pour les enfants, de plus en plus attractifs, achèvent d'inscrire le conte dans un patrimoine mondial. Plus personne ne se demande alors quelles étaient les symboliques du mariage entre la Belle et la Bête, qui correspondait au mariage forcé courant dans la France de l'Ancien Régime, ou encore l'enjeu de classe sociale entre une Belle issue de la bourgeoisie et une Bête aristocrate. Les thématiques deviennent bien plus universelles et symboliques : l'amour, la différence et son acceptation, la tolérance. Jean Cocteau, en affirmant le conte comme Mythologie française, réhabilite le nom de Mme Leprince de Beaumont, mais achève bien par cette terminologie à le mythifier sur le grand écran.

Le conte révèle son intérêt dans son évolution constante et ses réécritures. La patrimonialisation, par définition, intervient sur un objet culturel lorsqu'il perd sa fonction première et qu'il est alors perçu comme un objet du passé, inscrit dans un contexte en rupture avec la modernité. Pour autant, le réemploi constant du conte, et ce dans différentes cultures, ne le fige jamais. En fait, le conte, sous toutes ses

formes, est patrimonial par essence. Dans un ouvrage comme *Psychanalyse des contes de fées* de Bruno Bettelheim, *La Belle et la Bête*, parmi d'autres récits, apparaît comme le mythe fondateur d'une humanité toute entière, s'inscrivant dans le psychisme des enfants de toute génération des messages immuables. C'est cette lecture psychanalytique qui aboutit peu à peu à une lecture non plus historique ou morale du conte, mais qui forge l'idée selon laquelle il serait inscrit dans un inconscient populaire.

Nous ouvrirons ce Mémoire sur un exemple contemporain, pour souligner, une fois de plus, que tout détournement du conte est possible. Dans le *Silence de la Mer* de Vercors, publié en 1942, un officier allemand résume *La Belle et la Bête* à une jeune française comme métaphore de la collaboration.

« Il y a un très joli conte pour les enfants, que j'ai lu, que vous avez lu, que tout le monde a lu. Je ne sais si le titre est le même dans les deux pays. Chez moi il s'appelle : *Das Tier und die Schöne*, - la Belle et la Bête. Pauvre Belle ! Le Bête la tient à sa merci, - impuissante et prisonnière, - elle lui impose à toute heure son implacable et pesante présence... La Belle est fière, digne, - elle s'est faite dure... Mais la Bête vaut mieux qu'elle ne semble. Oh ! elle n'est pas très dégrossie ! Elle est maladroite, brutale, elle paraît bien rustre auprès de la Belle si fine !... Mais elle a du cœur, oui, elle a une âme qui aspire à s'élever. Si la Belle voulait !... la Belle met longtemps à vouloir. Pourtant, peu à peu, elle découvre au fond des yeux du geôlier haï une lueur, - un reflet où peuvent se lire la prière et l'amour. Elle sent moins la patte pesante, moins les chaînes de sa prison... Elle cesse de haïr, cette constance la touche, elle tend la main... Aussitôt la Bête se transforme, le sortilège qui la maintenait dans ce pelage barbare est dissipé : c'est maintenant un chevalier très beau et très pur, délicat et cultivé, que chaque baiser de la Belle pare de qualités toujours plus rayonnantes... Leur union détermine un bonheur sublime. Leurs enfants, qui additionnent et mêlent les dons de leurs parents, sont les plus beaux que la terre ait portés... »³⁵⁹

³⁵⁹ Vercors, *Le Silence de la mer*, Paris, La Livre de Poche, n°25, p. 43.

SOURCES

Les sources sont rangées chronologiquement.

La version de Mme de Villeneuve

- *La Jeune Américaine et les contes marins*, La Haye, Aux dépens de la Compagnie, 1740-1741 [Bibliothèque de l’Arsenal]
- *Contes de Madame de Villeneuve*, Paris, La Haye, Mérimot père, 1765 [Bibliothèque de l’Arsenal]
- *Le Temps et le Pouvoir de la patience, conte moral*, Paris, Charles Hocherau, 1768
- MAYER, Charles-Joseph, GARNIER, Charles-Georges-Thomas, *Le cabinet des fées ; ou Collection choisie des contes de fées, et autres contes merveilleux, ornés de figures*, Amsterdam, Barde et compagnie, 1786, 380 p. [Bibliothèque Diderot de Lyon] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7605d/f35.image>
- BIANCARDI, Elisa, *La Jeune Américaine et les contes marins*, Paris, Honoré Champion, Bibliothèque des Génies et des fées », 2008 [Bibliothèque Diderot de Lyon]

Le Magasin des enfants de Mme Leprince de Beaumont

- *The young misses magazine*, Londres, J. Nourse, 1756
- *Le Magasin des enfants*, Paris, Gérard, 1803 [Bibliothèque Diderot de Lyon]
- *Le Magasin des enfants, Nouvelle édition dans laquelle se trouvent les changements que nécessitaient les nouvelles divisions géographiques et les révolutions survenues en Europe*, Paris, Lebigre, 1839
- *Le Petit Magasin des enfants, extraits de l’ouvrage de Madame Leprince de Beaumont*, Paris, A. Bédelet, 1846
- FOA, Eugénie, *Le Magasin des enfants*, Paris, Librairie pittoresque de la jeunesse, 1847 <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9740846c>
- SWANTON BELLOC, Louise, *Le Magasin des enfants [...], Nouvelle édition, revue et corrigée d’après les plus anciennes et meilleures éditions augmentées d’un conte du même auteur et précédée d’une notice*, Paris, Garnier Frères, 1865 <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1319894>

La Belle et la Bête au théâtre

- LA CHAUSSEE, Nivelles de, *Amour pour amour*, Paris, Chez Prault fils, 1745 <https://archive.org/details/amourpouramourc00chaugoog/page/n>
- MARMONTEL, Jean-François, GRETRY, André-Ernest-Modeste, *Zémire et Azor, Comédie-Ballet en vers et en quatre Actes. Représentée devant sa Majesté à Fontainebleau le 9 novembre 1771 et à la Comédie Italienne le 16 décembre 1771*, Paris, Chés Houbaut, 1772 [Bibliothèque Municipale de Lyon]
- GENLIS, Stéphanie-Félicité Du Crest, *Théâtre à l'usage des jeunes personnes, Tome premier*, Paris, J. E. Dufour et Phil. Roux, 1787

Editions de La Belle et la Bête au XIX^e siècle

- CREUZE DE LESSER, Auguste, *Contes de Fées mis en vers, imités de Perrault et autres*, Paris, Henri Barba, Molard et Cie, Société reproductive de Bons Livres, 8 rue Sainte-Hyacinthe-Saint-Michel, 1838 [Bibliothèque Municipale de Lyon]
- *Beauty and the Beast*, Vol II Hewet's Household Series for Little Folks, illustrateur : W. H. Thwaite, New York, Hewet, 1855
- *Beauty and the Beast*, Aunt Mary's Series, New York, McLoughlin Brothers and Co., 1856
- BERTALL, *La Belle et la Bête*, Hachette, 1856
- *La belle et la bête, conte illustré de six gravure coloriées*, Hachette, 1870 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65663748/f7.image>
- CRANE, Walter, *Beauty and the Beast*, Londres, George Routledge and Sons, 1874
- RICHARD, Laura E., *Gordon Browne's Series of Old Fiary Tales : Beauty and the Beast*, London, Black and Son, 1886
- WELDON, L.I., HARDY, E. Stuart, *The land of long ago, a visit to fairy land with Humpty*, Londres et New York, E. P. Dutton & co, Ernest Nister, 1898 [Bibliothèque Diderot de Lyon]

Editions de La Belle et la Bête au XX^e siècle

- *Beauty and the Beast*, Londres, Mentorian, 1900
- *Beauty and the Beast*, Londres, Sampson, Low, Marston, 1905
- BAILLY, Louis, *La Belle et la Bête*, Toulouse, Paris, Sirven Editeur, 1930 [Bibliothèque Municipale de Toulouse]

<https://rosalis.bibliotheque.toulouse.fr/cgi-bin/hub?a=d&d=E-B315556101-FCJB-001319.1.1&e=fr-20--1--txt-----TE--0---->

- ANDERSON, Anne, *Anderson's Old Old Fairy Tales*, Racine, Wisconsin, Whitman Publishing Compagny, 1935
- TARRANT, Margaret, GOLDING, Harry, *Fairy Tales*, Londres, Ward, Lock & Co., 1936
- TOUCHET, Line, *La Belle et la Bête*, Paris, Hachette, 1947
- ROUSSEAU, Pierre, *La Belle et la Bête*, Paris, Editions G. P., 1953
- GLASAEUR, Wili, *La Belle et la Bête*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio Cadet », 1983
- FIODOROV, Michael, *La Belle et la Bête*, Paris, Hachette Livre, Deux Coqs d'Or, 1995

La Belle et la Bête au cinéma

- COCTEAU, Jean, *La Belle et la Bête*, André Paulvé, 1946, 01:30:10
- COCTEAU, Jean, *La Belle et la Bête, Journal d'un film*, Monaco, éd. du Rocher, 2003

BIBLIOGRAPHIE

Histoire des représentations

- ARRIES, Philippe, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Editions du Seuil, 1974, 316 p.
- ECO, Umberto, *Histoire de la laideur*, Paris, Flammarion, 2011, 453 p.
- VIGARELLO, Georges, *Histoire de la beauté : le corps et l'art de l'embellir de la Renaissance à nos jours*, Paris, Points, 2014, 204 p.

Histoire du livre et de l'édition jeunesse

- BLASELLE, Bruno, *Histoire du livre*, Paris, éd. Gallimard, 2008, 319 p.
- BOYER-VIDAL, Marie-Françoise, MANSON, Michel, RENONCIAT, Annie, *Trois siècles de publications pour la jeunesse (du XVIII^e au XIX^e siècle) au Musée national de l'Education*, Rouen, éd. Institut national de recherche pédagogiques, Musée national de l'Education, 2008, 163 p.
- LURIE, Alison, *Ne le dites pas aux grands. Essai sur la littérature enfantine [Don't Telle the Grown-Ups : Subversive Children's Littérature]*, Paris, Rivages, 1999, 253 p.
- MARTIN, Henri-Jean, CHARTIER, Roger, *Histoire de l'édition française*, Paris, Cercle de la Librairie, 1988-1992, 909 p.
- MOLLIER, Jean-Yves, *Une autre histoire de l'édition*, Paris, La fabrique éditions, 2015, 429 p.
- OTTEVARE-VAN PRAAG, Ganna, *La littérature pour la jeunesse en Europe occidentale (1750-1925)*, Berne, Peter Lang, 1987, 416 p.
- PERROT, Jean, *Jeux et enjeux du livre d'enfance et de jeunesse*, Paris, Editions du Cercle de la Librairie, 1999, 416 p.
- PRINCE, Nathalie, *La littérature pour la jeunesse*, Paris, Armand Colin, 2015, 247 p.

Histoire et théorie du conte et de la littérature populaire

- BARCHILON, Jacques, « Le Conte merveilleux français de 1690 à 1790. Cent ans de féerie et de poésie ignorées de l'histoire littéraire », *Revue belge de philosophie et d'histoire*, 1983, p. 730-783
- BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Editions Robert Laffont, 1976, 403 p.
- DELARUE, Paul, TENEZE, Marie-Louise, *Le conte populaire français*, Paris, Maisonneuve, éd. Larose, 1997, 313 p.
- HAZARD, Paul, *Les Livres, les Enfants et les Hommes*, 1932, Nouvelle édition, Paris, Hatier, 1967, 232 p.
- LOISEAU, Sylvie, *Les Pouvoirs du conte*, Paris, P.U.F, 1992, 172 p.
- MANDROU, Robert, *De la culture populaire aux XVII^e et XVIII^e siècles : la Bibliothèque bleue de Troyes*, Paris, Stock, 1964, 222 p.
- MARNY, Dominique, MARTIN-PIGALLE, Raphaëlle, ROCCA, Robert, *Contes de fées De la tradition à la modernité*, Evian, éd. Snoeck, 2014, 167 p.
- PIFFAULT, Olivier, *Il était une fois... les contes de fées*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2001, 64 p.
- PROPP, Vladimir, *La morphologie du conte*, Paris, Le Seuil, coll. Points, 1970, 254 p.
- ROBERT, Raymonde, *Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2002, 486 p.
- SWAHN, Jean-Ojvind, *The Tale of Cupid and Psyche Aarne-Thompson 425 and 428*, Lund, CWK Gleerup, 1955, 137 p.
- ZIPES, Jack, *Le conte de fées et l'art de la subversion : étude de la civilisation des mœurs à travers un genre classique : la littérature pour la jeunesse*, Paris, éd. Payo, coll. Bibliothèque historique, 1986, 278 p.

Histoire de l'illustration

- BERTRAND, Gérard, DURAND, Marion, *L'image dans le livre pour enfants*, Paris, éd. L'école des Loisirs, 1975, 220 p.
- GOUREVITCH, Jean-Paul, *Images d'enfance : quatre siècles d'illustration du livre pour les enfants*, Paris, Editions Alternatives, 1994, 127 p.

- PICAUD, Carine, PIFFAULT, Olivier, *Contes de fées en image, entre peur et enchantement*, Paris, Editions de La Martinière, 2012, 223 p.
- PICHON-BONIN, Cécile, « L'illustration du livre pour enfants : autour des Contes de Perrault », *Histoire par l'image* [en ligne], consulté le 25 juillet 2019 <http://www.histoire-image.org/fr/etudes/illustration-livre-enfants-autour-contes-perrault>

La Belle et la Bête de Mme de Villeneuve

- BIANCARDI, Elisa, *La Jeune Américaine et les contes marins*, Paris, Honoré Champion, « Bibliothèque des Génies et des fées », 2008, 1630 p.
- GIROU SWIDERSKI, M. L., « La Belle ou la Bête ? Madame de Villeneuve, la méconnue » dans Roland Bonnel et Catherine Rubinger, *Femmes savantes et femmes d'esprit. Women Intellectuals of the French Eighteenth Century*, New York, Peter Lang, coll. « Eighteenth Century Intellectual History », n°1, 1994, p. 100-106
- REMY, Paul : « Une version méconnue de *La Belle et la Bête* », *Revue belge de philosophie et d'histoire*, tome 35, fasc. 1, 1957, p. 5-18

La Belle et la Bête de Mme Leprince de Beaumont

- ANTIGAS-MENANT, Geneviève, « Les Lumières de Marie Leprince de Beaumont : nouvelles données biographiques », *Dix-huitième Siècle*, 36, 2004, p. 291-301.
- BOYER VIDAL, Marie-Françoise : « Madame Leprince de Beaumont », dans Jean Houssaye, *Femmes pédagogues*, Paris, Editions Fabert, 2008, p. 173-199
- CHIRON, Jeanne, SETH, Catriona, *Marie Leprince de Beaumont De l'éducation des filles à La Belle et la Bête*, Paris, Classiques Garnier, 2013, 369 p.
- CLANCY, Patricia, « A French Writer and Educator in England : Mme Le Prince de Beaumont », Oxford, Voltaire Foundation, *SVEC* n°201, 1982, p. 195-208
- HAVALANGE, Isabelle, *Le Magasin des enfants, la littérature pour la jeunesse*, Montreuil, Bibliothèque Robert-Desnos, 1988, 143 p.
- JACQUEL, Madeline, *Comprendre une œuvre du patrimoine : La Belle et la Bête de Madame Leprince de Beaumont*, Education, 2015, 82 p.

- LATAPIE, Sophie, « Un dispositif intégré. Le conte dans *Le Magasin des enfants* de Mme Leprince de Beaumont », *Féeries*, n°1, Université Stendhal Grenoble 3, 2003, p. 125-144.
- MARZLOFF, Martine, *Lire La Belle et la Bête*, Paris, l'Harmattan, 2016, 188 p.
- REYNAUD BEUVERIE, Marie, *Madame Leprince de Beaumont, vie et œuvre d'une éducatrice*, Paris, Publibook, 2002, 420 p.
- ROBAIN, Jean-Marie, *Madame Leprince de Beaumont intime*, Slatkine Erudition, 2004, 219 p.

La Belle et la Bête au théâtre

- ALLERA, Sophie, REYNAUD, Denis, *La Belle et la Bête : quatre métamorphoses (1742-1779)*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, coll. Textes et Contre-Textes, 2002, 212 p.
- LANSON, Gustave, *Nivelle de la Chaussée et la comédie larmoyante*, Genève, Slatkine reprints, 1970, 322 p.
- PRE, Corinne, « L'opéra-comique à la cour de Louis XVI », *Dix-huitième siècle*, n°17, 1985, p. 221-228
- TAÏEB, Patrick, LEBLANC, Judith, « Merveilleux et réalisme dans *Zémire et Azor* : un échange entre Diderot et Grétry », *Dix-huitième siècle*, n°43, 2011, p. 185-201

La Belle et la Bête de Cocteau

- CHAPERON, Danielle, « L'ange des intervalles : poétique du montage cinématographique chez Jean Cocteau », *Cahiers de l'AIEF*, 53, 2001, p. 351-366
- JEJCIC, Marie, « Singularité plurielle ou de l'autre en soi », *Le Coq-héron*, n°192, 2008, p. 88-95
- MARNY, Dominique, *La Belle et la Bête : les coulisses du tournage*, Paris, Le Pré aux Clercs, 2005, 109 p.
- POPKIN, Michael, « Cocteau's Beauty and the Beast – The Poet as Monster », *Literature Film Quaterly*, vol. 10, n°2, p. 100-109
- VATIN, Jean-Claude, « De l'art poétique : *La Belle et la Bête* de Jean Cocteau », *La lettre de la Maison Française d'Oxford*, n°14, 2001, p. 190-197

Lecture comparée de La Belle et la Bête

- HEARNE, Betsy, *Beauty and the Beast : Visions and Revisions of an Old Tale*, Chicago, Londres, The University of Chicago Press, 1989, 247 p.
- PAPIEAU, Isabelle, *Il y avait des fois*, La Belle et la Bête, L'Harmattan, 2016, 188 p