



HAL
open science

De l'art poétique: La Belle et la Bête de Jean Cocteau

Jean-Claude Vatin

► **To cite this version:**

Jean-Claude Vatin. De l'art poétique: La Belle et la Bête de Jean Cocteau. La Lettre de la Maison Française d'Oxford, 2001, 14, pp.189-212. hal-02535558

HAL Id: hal-02535558

<https://hal.science/hal-02535558>

Submitted on 23 Apr 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

DE L'ART POÉTIQUE : LA BELLE ET LA BÊTE DE JEAN COCTEAU

Jean-Claude VATIN*

A Toby Garfitt

Avec Cocteau, le mythe devenu conte a franchi une étape supplémentaire. Il s'est transformé en art poétique, par le biais d'un nouveau langage ou médium, le cinéma. Loin de s'appauvrir au passage, il s'est enrichi.

La métamorphose continue d'en être le ressort, mais elle va au-delà de ce qu'imposait la tradition. La Bête est belle. Elle conserve bien des apparences et la prestance du Prince déchu dont, hors la tête et les mains, elle a gardé le corps. Dans la conte littéraire, la Bête était évoquée sans toujours la décrire. Au cinéma, à un moment ou à un autre il faut bien la montrer, comme dans le premier film de la série *Alien*. Bien plus, la Bête est pourvue de qualités sans comparaison avec celles attribuées aux autres personnages, acquises, qui sait, postérieurement à sa transformation en monstre, du fait même de sa monstruosité.

Les déterminants extérieurs ont été écartés, au profit des sentiments (amour, sacrifice, générosité, mais aussi envie, jalousie, vengeance...). Les actions humaines n'ont aucune raison d'être télécommandées. Les fées de la version Beaumont n'ont donc plus à intervenir. Elles ont été expulsées puisqu'elles ne contribuent plus au renversement des valeurs et des situations ni aux mutations des êtres. Point de bonne fée - celle qui, chez Beaumont, apparaît dans le songe de Belle et transporte sa famille dans le château du Prince, *in fine*. Pas de méchante fée, non plus, à l'origine du sort dont est victime la Bête.

Si un *deus-ex-machina* doit se manifester, une déesse se chargera du rôle : Diane chasseresse, statufiée et rendue aveugle par Cocteau. Car, dans cette histoire, des objets animés composent un chœur à l'antique, mais un chœur de regards et gestes, de chantres muets. De toute façon, un poète

* Directeur de recherche, CNRS.

n'a nul besoin de fées pour lui servir de soeurs filandières et lui résoudre ses énigmes ; il a ses muses, merci. L'enchanteur, de toute façon, c'est lui. Et à ce titre, il ne voit pas pourquoi s'encombrer d'un code moral, dont serait porteur le récit de Mme de Beaumont. Ce qui fait l'économie des leçons de vertu et ôte le côté geignard de certains passages.

Le voyage que propose Cocteau et le message qu'il abrite ont changé de caractère. Sans affecter le genre ; la griffe est celle d'un véritable auteur, non d'un simple adaptateur. Pas d'"introduction de l'inadmissible" - notée par Callois, à propos du conte fantastique - pour autant ; simplement, l'invasion de la fantaisie et l'intervention du merveilleux. Avec des images finales qui, au lieu de "refermer" l'histoire et de la construire en boucle, l'ouvrent plus encore sur le rêve. L'envol final des amants symbolise leur échappée hors du monde, du nôtre.

Afin de développer ces propos et de tenter de faire saisir la nouveauté de l'apport de Jean Cocteau au conte et à son évolution, je proposerai de multiplier les angles d'approche et d'en retenir quatre. Seront considérés successivement : la manière dont le film s'inscrit dans un lignage, une *tradition* (I) ; ce qui caractérise un auteur, une personnalité, assure son *originalité* (II) ; par quelles voies il s'approprie une oeuvre, à l'aide de quelle *méthode*(III) ; quel type de combat il a réalisé pour mener son entreprise à bien, quelle est la chronique de sa *création* (IV).

I- L'INSCRIPTION DANS UN LIGNAGE : LA TRADITION

Troisième ou quatrième étape dans le devenir d'un conte, après deux versions littéraires, une oeuvre cinématographique, peut-être plus célèbre aujourd'hui qu'aux premiers jours de sa projection - on parle à son propos, de « film-culte » - *la Belle et la Bête*, en s'animant sur l'écran est venue modifier un récit éponyme archiconnu, réorienter une histoire aux étapes quasi fossilisées ; s'interposer entre les versions écrites passées et un présent nouveau. Qui plus est, ses héros et héroïnes ont pris le visage d'acteurs mythifiés depuis. Pour deux générations au moins, et avant que l'empire Disney ne s'empare à son tour de l'histoire et n'impose sa propre marque à un dessin animé à tout prendre assez mièvre, ou que Broadway en fasse une comédie musicale d'où la poésie et le merveilleux ont été comme expulsés, la relation des aventures du couple antithétique est devenue celle qu'a réinventée Jean Cocteau. Ses protagonistes se confondent avec ses interprètes : les scènes qui reviennent en mémoire sont celles tournées par le poète ; il suffit d'une cassette vidéo pour les reconstituer, les ré-animer

Auparavant, les tentatives de représentation n'ont pas manqué ; les différentes éditions illustrées en témoignent. La fiction, marquée par le zoomorphisme, se retrouve dans le rapport de violence, suivi d'un dialogue et terminé en conte de fées, entre une jeune fille et un animal. Dialogue où la première nommée, d'abord étonnée plus qu'effrayée, puis apitoyée avant de s'imposer comme conquérante, est confrontée au second, cœur d'homme dans un corps de fauve. Dans l'iconographie, la bête est : loup-garou, diable poilu cornu de tête et fourchu des pieds (*Contes de Fées*, Paris 1866), éléphant aux défenses de mammoth sur qui se penche une jeune dame enchapeautée très 1900 (*the Blue Fairy Book*, Londres 1910) ; quand ce n'est pas un malheureux lion domestique aux pattes énormes mais dressé sur ses postérieurs et... en robe de chambre, tout emprunté devant une petite demoiselle *modern style* (*Once Upon a Time*, Chicago, 1921).

Mais les figures ayant le plus frappé nos esprits d'enfants et d'adultes, ne les devons-nous pas à Gustave Doré, moins au caricaturiste, l'auteur d'un plâtre intitulé « la Belle et la Bête » justement – où une nymphe élancée soutient un vieux satyre à bout de course, aussi poilu que cacochyme et claudicant que louchon, sorte de pied de nez au thème – qu'au dessinateur et graveur, grand illustrateur des contes ? Le monde hanté de Doré remplit l'espace de la page de signes menaçants, de nature envahissante, de visages anxieux, d'animaux disproportionnés. Regardons son *Petit chaperon rouge*, en compagnie d'un loup énorme rencontré d'abord dans le bois, et présenté de dos, avant que d'apparaître de face, coiffé du bonnet de la mère-grand, dans le lit où vient de s'introduire la fillette. Observons *Barbe bleue*, au moment où il confie la fameuse clé à sa dernière épouse, lui, espèce d'ogre au regard étincelant et au système pileux léonin - dont Cocteau a bien pu s'inspirer pour le masque de sa Bête - elle, victime désignée, partagée entre la curiosité et l'effroi. Retrouvons *Peau d'Ane*, fuyant le château paternel et l'inceste, vêtue de la dernière robe tant désirée, alors que la lune, éclaire inégalement un grand escalier de pierre mangé par les plantes (que reproduira Henri Alekan, dans *la Belle et la Bête*) et qu'elle jette en arrière un dernier regard de biche apeurée, celui même que Cocteau prêtera à Josette Day-Belle, assise dans le fauteuil seigneurial, alors que Jean Marais-Bête se dresse debout derrière elle. Et l'on pourrait retrouver, parmi les représentations figurées accompagnant les contes de fées de quoi alimenter le bestiaire illustré et tous les types de transcription graphique des duos antagoniques beauté-laideur, normalité - monstruosité, vénusté-animalité... - jusques et y compris chez un photographe américain contemporain, Joel-Peter Witkin, décidé à effacer la

dualité et à révéler la beauté profonde d'êtres difformes ou infirmes, et proclamant : « *Vous connaissez l'histoire de La Belle et la Bête. Je suis la bête. Je veux montrer quelle beauté existe dans tout être.* » Et ne parlons pas ici de toute l'iconographie propre aux multiples éditions du conte destinées à la jeunesse, dont la dessinatrice Nicole Claveloux, qui a retenu les leçons de Doré, nous offre un si brillant exemple, en créant un univers halluciné et inquiétant.

Les représentations se sont altérées avec le temps. A chaque époque son style, à chaque société sa transcription, à chaque culture sa version des contes. Ainsi, les relations de Mesdames de Villeneuve et Leprince de Beaumont, transposées en images, et les visions projetées sur le papier ou la toile de tel ou tel artiste, peuvent aisément être reliées aux conditions et contextes de leur production. Avec Cocteau, néanmoins, la mise en correspondance se complique car ce ne sont pas seulement le genre et le mode d'expression (film) qui changent mais aussi le langage, le ton, le style du récit, à quoi s'ajoute ce qui revient à la personnalité et à l'univers d'un auteur. Un poète prétend reprendre et transporter sur pellicule une histoire répertoriée, on ne peut plus cadrée et codifiée. En réalité, il la transpose, la fait transiter par les filtres de son propre imaginaire, lui injecte ses humeurs, ses lubies, la narre dans son vocabulaire. De même que le récit, passé par les mains de deux conteuses a eu le temps de subir quelques altérations et de se moraliser au passage, de même Cocteau le manipule, le réoriente et le marque de son empreinte, le « tourne » en fable poétique. Il n'illustre pas, il recrée, réinterprète, traduit, adapte. Il installe son théâtre, projette sa fantaisie, nimbe de ses songes, illumine de son art un stéréotype, auquel il applique ses trucs de prestidigitateur (cf.IV).

Avec pareil traitement, non révélé au public d'emblée, on pouvait craindre, pour un texte considéré comme canonique, autrement dit dont la trame, les épisodes, les origines et aboutissements étaient codifiés une fois pour toutes. De fait, Cocteau ce n'est pas « Jules Verne plus les contes d'Hoffmann [ceux d'Ernst Wilhelm Theodor Amadeus] ». Ni futuriste ni fantastique, il est capable de respecter l'essentiel, de saisir le conte et d'en garder l'esprit, tout en faisant jaillir d'une histoire pour enfants des plus ressassée, une magie nouvelle, de relancer la machine à illusions et de permettre que sourdent des angoisses primitives. Celle de la mort bien sûr, mais aussi de la disparition (des objets comme des êtres); de la transmutation (du canard en cygne ou de la mégère en crapaud, de Bottom en âne, de l'homme en scarabée, en grenouille ou en mouche...) donc de l'instabilité fluctuante des situations, où tout peut - sans crier gare -



basculer dans l'horreur ; de l'enfermement (en quelque oubliette, cachot, hôpital...) ; de la confrontation (avec l'ogre, les « sauvages », les « morts vivants », la sorcière, le monstre, le diable lui-même...). Et n'oublions pas les combinaisons possibles car, de *King Kong* à *The Fly*, en passant par *The Silence of the Lambs*, la trilogie de *Star Wars* (où le grand singe Chewbacca a emprunté le masque de la Bête), la *Planète des Singes* (version Schaffner ou Burton) et les films tirés du *Songe d'une nuit d'été* : l'univers cinématographique fourmille de métamorphoses et de rencontres, qui n'ont rien à envier aux variations graphiques d'un Goya (celui des *Caprices* et des *Disparates*), d'un William Blake (voir *Le grand dragon rouge* et *La bête de la mer*), d'un Odilon Redon (les grands fusains « maudits » ou fantastiques), ou aux fantasmagories d'un Poe ou d'un Kafka. Mais, en recourant au répertoire fabuleux, Cocteau se garde des excès comme des extravagances. Il connaît les règles et, selon sa trop célèbre - parce que trop citée - formule « jusqu'où il peut aller trop loin », il ne cherche nullement à les détruire. Il les prend au sérieux, ne les considère ni comme surannées ni comme régressives. Le conte n'est pas un carcan contre l'imaginaire. Il représente la part onirique de l'évolution, une forme conventionnelle dont il faut se servir pour entretenir le rêve et relancer les imaginaires (cf IV).

II- IDIOSYNCRASIES D'UN AUTEUR : ORIGINALITE

Nous sommes en 1945 et, si l'on s'en tient aux dates mentionnées dans le *Journal*, dans la période située entre le 26 août 1946 et le 1^{er} juin 1946, correspondant à la concoction du film, sa réalisation, son montage et sa première projection publique. La guerre est finie mais proche et le climat encore lourd de ce qui vient de se passer dans une France occupée, divisée (entre vichystes, gaullistes et attentistes, entre collabos, résistants et opportunistes), où l'odieuse et la lâcheté furent plus communs que l'héroïsme et le sens de l'honneur ; où une fraction de la nation fut offerte en holocauste, pour se concilier l'ennemi ; Où la vie reprend tant bien que mal après les fêtes de la Libération, et alors que les citoyens rencontrent encore des problèmes d'approvisionnement, que l'économie semble grippée, que l'on ne cherche à se souvenir des années 1940-45 qu'en fonction de leur heureuse conclusion.

Cocteau lui est (déjà) célèbre, à divers titres, non sans ambiguïté. Il est considéré par les uns comme une sorte d'esthète, de dilettante, de poète plus mondain que maudit, de jongleur ou d'arlequin trop sensible aux modes et aux vogues comme à ne pas rester en dehors des courants artistiques et littéraires réputés d'avant-garde. Anticonformiste plus que

novateur, il fut : l'homme des ballets russes et suédois ; l'ami entre autres d'Apollinaire, de Radiguet, de Maurice Rostand, de Max Jacob, de Picasso ; le collaborateur de Stravinski et du groupe des Six ; le journaliste, héros notamment, d'un « tour du monde en 80 jours », commandité par *Paris Soir* en 1936 et le rédempteur du boxeur Al Brown. On se souvient du pique-assiette, entretenu ou subventionné par Diaghilev ou Coco Chanel, par les Noailles, les Weisweiller. Le poursuit par ailleurs une réputation d'opiomane, d'homosexuel, de dandy. D'autres, à l'opposé voient en lui un auteur protégé, maître de la langue, à la sensibilité exacerbée, capable de redonner vie aux mythes et souffle aux héros antiques (Œdipe, Antigone), de tâter du drame à la Hugo ou de la tragédie moderne. Ils admirent ce portrait de lui en « décalqueur d'invisible », en poète singulier, en auteur de théâtre inattendu, en romancier novateur, en dessinateur talentueux, en cinéaste franc-tireur enfin. En artiste public, soignant son image et assurant lui-même sa propre mise en valeur, ou en créateur privé ayant construit un univers reconnaissable entre tous, Cocteau ne laisse pas « indifférent ». Ce touche-à-tout de génie semble posséder plusieurs personnalités et visages selon qu'il aborde tel mode de création, tel art, même s'il a une notoire propension à s'abriter derrière des formules à l'emporte-pièce et si un goût immodéré d'artificier pour le langage le fait taxer de superficialité.

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, Cocteau a 56 ans. Ce n'est plus le jeune homme élégant et insolent peint par Jacques-Emile Blanche, en 1912, ou l'animateur des soirées du *Bœuf sur le toit*, des années 20. Il écrit dans le *Journal*, dont il va être question, que la barbe lui pousse blanche ! Son œuvre poétique, artistique, est largement avancée... et reconnue. Ecrivain, il a publié des romans, fait jouer des pièces. Son roman *Les Enfants terribles* (1929) a trouvé une large audience, tout comme *Les Parents*, tout aussi terribles, joués sur la scène en 1938. Au théâtre, *La Machine infernale* date de 1934 et *Les Chevaliers de la table ronde* sont de 1937. Entre 1939 et 1945, soit durant la période de la guerre, trois pièces sont montées : *Les Monstres sacrés*, *La Machine à écrire*, *Renaud et Armide*, suivies en 1946 par *L'Aigle à deux têtes*. Les arguments de ballet ne se comptent plus depuis *Parade* (1917) et des *Mariés de la tour Eiffel* (1921) échevelés, jusqu'au *Jeune Homme et la Mort* (1946). Quant au poète, il n'a cessé d'écrire et de publier, depuis l'âge de 23 ans, comme en témoigne l'édition des *Œuvres poétiques* complètes en Pléiade l'an passé (1999), où pas moins de six cents pages recensent la production 1918-1945. Les fanatiques de « Plein chant » le disputent encore aux inconditionnels de « l'Ange Heurtebise », ou à ceux qui continueront à se réjouir soit des feux d'artifice soit des cocasseries d'*Opéra* (« *Je suis née*

grecque. Je suis l'aînée. J'ai le nez grec. Le nez d'Enée. Je suis le mur, l'art mûr, l'armure... ») ou de Léone (« Voila comment marchait l'implacable Léone/ Car Léone en marchant était caméléone »), et autres calembours lancés par les oracles en guise de messages divins.

Le cinéma, Cocteau en a tâté à divers titres, après le scandaleux, avant de devenir classique, *Sang d'un poète* (1931). Comme pour le théâtre, la période de guerre paraît avoir été particulièrement féconde. En tant que scénariste, il aura marqué de son empreinte le *Baron fantôme* (1942) puis *L'Eternel retour*, avant de s'attaquer à *Ruy Blas* et à la transposition de sa pièce *L'Aigle à deux têtes*. Comme dialoguiste, il rédige une première mouture de *Juliette ou la clé des songes* (1942, que Carné tournera en 1951), et écrit les textes des *Dames du bois de Boulogne* (Bresson, 1945). Entre temps il aura procédé à un découpage de *La Princesse de Clèves* (réalisé en 1961). Cocteau, qui « a fait l'acteur » sur scène, a aussi tenu le rôle de son *Baron fantôme* devant la caméra, avant de jouer Musset dans *La Malibran* (1943) et de se filmer, bien plus tard, comme figure centrale du *Testament d'Orphée*. *La Belle et la Bête* - qui reçoit le prix Louis Delluc en décembre 1945 - n'est donc pas l'œuvre d'un amateur, aussi éclairé fût-il. La maîtrise de la caméra et les techniques, de tournage comme de montage, ne lui sont pas inconnues ; et ce n'est pas René Clément, qui assiste le maître, qui pourrait prétendre le contraire. Cocteau, s'il sait s'entourer, sait aussi ce qu'est un plan, effectuer des repérages, maîtriser ce qu'on nomme aujourd'hui des effets spéciaux, (on y reviendra), et composer son film sur la table de montage. Il sait aussi diriger des acteurs et indiquer à Christian Bérard quels types de décors et de costumes telle ou telle scène requiert. La caméra est pour lui le stylo pour utiliser ce qu'il nomme une « encre de lumière ». Grâce à elle, il va pouvoir installer « ravissement poétique », « réalisme magique », jouer des artifices du merveilleux, provoquer le basculement entre réel et imaginaire, faire rêver...

Faire rêver, tout en se laissant aller à rêver soi-même. Cocteau, avant même *La Belle et la Bête*, fait figure de spécialiste du merveilleux, de rénovateur de mythes. A cet égard, la dernière scène de *L'Eternel retour*, où les amants morts sont devenus gisants dans un décor soudain dépouillé de tout objet, renvoyant au classicisme et à l'antique, est devenue une référence cinéphilique. Et l'immédiat après-guerre est bien le meilleur des moments pour faire oublier la dureté des temps, les récents affrontements, l'embrassement de la planète, les millions de morts, les restrictions et rationnements qui perdurent, un pays segmenté, une société en contradiction avec elle-même. Et pour interposer quelque « écran » entre le

travail du deuil (qui reste à faire), la honte (qui reste à boire) d'un côté et les lendemains qui ne chantent pas autant que de vains peuples aimeraient le croire, de l'autre. Un poète cinéaste à ses heures, meurtri par cette guerre à n'en pas douter - et frappé au plus profond par la négation de la culture que symbolise à cet instant-là le nazisme, cette « bête cruelle » apparemment terrassée - décide d'offrir un miroir enchanté, idéal, où renouer avec le temps de l'émerveillement naïf. Celui de l'enfance.

Enfance, voici le mot lâché, par Cocteau lui-même, dont la quête se poursuivra au fil des années. Enfance choyée dans un hôtel particulier (à Paris, rue La Bruyère) ou la propriété de Maisons-Laffitte, quand ce n'est pas à Cannes, selon les saisons. Enfance fragile, marquée par la maladie et par le suicide incompréhensible (Cocteau a onze ans) du père. Enfance de lectures et de spectacles qui laisseront leur trace. Education bourgeoise, guère studieuse - hors une maîtrise de la langue allemande, dont la gouvernante (Joséphine Ebel) a sans doute jeté les bases autrefois - et que ne sanctionnera pas un baccalauréat, mais qu'importe, à l'époque, pour ce jeune bourgeois doué. En tout cas, enfance-souvenir, embellie, enrichie, au fur et à mesure qu'un auteur y « retourne », s'y ressource. Et quoi de plus naturel que le conte (de fées) pour servir d'ancrage, de support, ou d'exemple à la nostalgie ? (cf.IV).

Ajoutons que Cocteau a toujours su jouer des genres qu'il maîtrisait, en fonction des heures et des lieux, c'est-à-dire de son environnement. S'il suit sa fantaisie, donne libre cours à son inspiration, il n'oublie pas le milieu où il s'ébroue. Ainsi alterne-t-il productions « publiques », (journalisme, théâtre, publications, expositions) et « privées » (poèmes, dessins), en rapport avec le contexte, social, politique, culturel. Avec cette précision, nécessaire et bien dans sa manière, qu'il fonctionne par contraste, en ce sens que plus le désordre ambiant est flagrant, plus la crise est forte et grave, plus la réflexion passe par la poésie, plutôt que par l'engagement médiatisé, les prises de positions fracassantes. On ne voit pas Cocteau siéger à la tribune d'un meeting entre Gide et Malraux ou « faire le Sartre ». Lui se replie et, sous l'orage, tire des poèmes de son sac ; d'autant plus volontiers que les maladies le poursuivent, les cures de désintoxication se multiplient - et, avec ou après elles, les séjours à l'hôpital et en clinique - et qu'au drame extérieur s'ajoutent les affres et les souffrances internes. Relisons *Allégories*, publié en 1941 : on y trouvera peu de références, (apparentes ou explicites) aux contextes propres à la montée des violences en Europe. Passé (donc enfance) et futur y occupent quasiment tout l'espace, non le présent. La poésie serait elle, au même titre

que le rêve, pour Cocteau, avant tout un refuge, et tout particulièrement en cette année 1944, où tout explose et bascule ? Mais alors, gare au réveil : « le rêve est monstrueux, le réveil redoutable / Puis-je espérer de vous un calme véritable ? / Le sommeil le réveil m'ont trop joué de tours/j'aspire à m'interrompre à vaincre leurs malices... » (Léone CXVII et CXVIII).

Le réveil c'est la guerre. Cocteau en sort debout mais blessé moralement s'entend. Il sent un des boulets de l'épuration près de le frôler. Si sa réputation de réformé engagé comme ambulancier durant la Première Guerre – qui nous a valu *Thomas l'imposteur* - est sans tâche, ses exercices d'équilibriste en période d'occupation n'ont pas été de tous les goûts. Certes, il avait pris parti, antérieurement, pour les républicains espagnols lors de la guerre civile et dénoncé à diverses reprises fascisme et nazisme. Certes, plusieurs de ses pièces ont été victimes de la censure officielle. La presse aux ordres, la collaborationniste, ne l'avait pas ménagé, à une époque où l'injure tenait lieu d'argument. Mais sa présence au cours de diverses célébrations ou manifestations bien parisiennes, au milieu d'uniformes ennemis et, surtout, son « Salut à Brecker » de 1942 – à la suite de l'exposition à Paris du sculpteur allemand Arno Brecker (ami de longue date et qui fera un buste de Cocteau à quelques mois de la mort de celui-ci, en 1963), tenant d'une esthétique qui plaisait tant aux nazis – ne lui valut pas que des amitiés. A la Libération, convoqué devant les comités d'épuration du cinéma (fin août 1944) puis des écrivains, Cocteau a été acquitté sans peine et sur le champ.

Contrairement à Peter Schlemihl, le héros de Chamisso, le poète a donc retrouvé son ombre, en même temps que lui a été rendu son honneur. Il en garde cependant assez d'amertume pour effectuer un de ses replis dont il a le secret. Et ce n'est pas tout à fait accidentel s'il interrompt son journal, tenu de mars 1942 à avril 1945, pour ne le reprendre que bien plus tard et s'il se jette à corps perdu dans le tournage de *La Belle et la Bête* – qu'il a relu dès janvier 1944 – et dans l'élaboration concomitante du poème en 25 « strophes » (ou stances) en vers libres de « la crucifixion ». *La Belle et la Bête. Journal d'un film*, rédigé entre le 26 août 1945 et le 1^{er} juillet 1946 fait donc suite au « journal de guerre ». Il nous parle d'autre chose, hors actualité, d'une autre manière. Au centre : les bonheurs et douleurs de la création comme de la recreation.

Coïncidence ou non, c'est au moment où Cocteau s'engage dans la reconstitution féerique hors du temps, entraîne son public à se rajeunir d'un coup et échapper à l'actualité que son propre assistant à la mise en scène pour *La Belle et la Bête*, René Clément, présenté comme « conseiller

technique » dans les filmographies tourne une *Bataille du rail*, à la gloire des cheminots résistants, hymne à une France combattante dans sa quasi-unanimité, plus proche de la légende que de l'histoire. Portés à l'écran, deux récits populaires, l'un fabuleux, l'autre fabulateur, tous deux relevant de mythologies différentes mais complémentaires participent du même propos et répondent à des demandes cousines ; sans qu'on sache si leurs auteurs en ont pris conscience à l'époque.

III- APPROPRIATION D'UNE OEUVRE : LA METHODE

Commençons comme Cocteau le fait lui-même : « *Dans un pays qui n'est autre que ce vague pays des contes de fées, un riche marchand...* ». Il faut lire la suite, les cinq pages qui exposent les moments du scénario. Cocteau oriente son lecteur, au fur et à mesure où il « raconte », c'est-à-dire expose sa propre interprétation ou relecture du conte. Il a posé un cadre : « *ce vague pays des contes de fées* ». Immédiatement après, il enclenche vingt et quelques séquences emboîtées comme dans le conte original lui-même mais légèrement décalées, dont il modifie la trajectoire ou le sens, qu'il déstabilise ou complète par un « détail » ou signal. Suivons la démonstration :

1) Est établie, d'entrée, la relation entre Belle et *Cendrillon*, sans doute pour le lecteur ignare ou qui manquerait d'imagination ;

2) L'amour de Belle pour son père renvoie à *Peau d'Ane*, mais le rapprochement n'est explicite que dans la prière d'insérer, placée après le scénario résumé ;

3) Belle est aimée d'Avenant, ami de Ludovic, frère de Belle, qui est « un chenapan » et fait les quatre cents coups en sa compagnie ;

4) Belle repousse l'amour d'Avenant, veut se consacrer à son seul père, alors que les deux autres sœurs sont un joyeux cocktail de méchantes pécores et de ridicules pimbêches ;

5) Belle ne veut rien que son père (qui se croit sauvé de la ruine, et va toucher ses dividendes au port voisin) lui ramène. Elle demande seulement une rose et cette simple fleur sert de détonateur. Cocteau dit : « *c'est le point de départ du drame* » ;

6) Le père se perd (aurait pensé Lacan) une première fois. Si Cocteau se garde du calembour, lui qui s'en gargarisait volontiers, il précise : « *on devine que le pauvre homme va perdre son chemin* ». Car il faut qu'il en soit ainsi, pour que l'histoire proprement dite se noue ;

7) Le château où il se « retrouve » est : « *hérissé d'énigmes* », hanté. Le père est passé dans l'irréel où tout fonctionne par enchantements et enchaînements. C'est un repaire magique ;

8) Le père se re-perd (toujours Lacan) une seconde fois. Il ne s'agit plus de repères topographiques mais de la mort, de disparition possible. Il est perdu : il a volé une rose ;

9) Apparaît la Bête, décrite par Cocteau : « un grand Seigneur [avec majuscule] dont le visage et les mains sont d'un fauve » ; c'est le maître des lieux ;

10) La Bête expose le *postulat* du conte, à savoir que le vol de la rose requiert la mort du coupable à moins qu'une de ses filles « ne consente à mourir à [sa] place ». Et cette fichue rose est, commente Cocteau : « le premier ressort du piège où doit venir se prendre Belle de toute éternité » (souligné par l'auteur) ;

11) Un cheval « le Magnifique » est chargé de ramener le père au bercail (et de porter Belle en retour). Il représente un des *outils magiques* du monstre. Et la formule, magique elle aussi bien entendu, pour le faire partir, comme son nom d'ailleurs, sont des inventions du poète. Ce cheval est « le second ressort du piège » ;

12) Belle accepte la substitution et « va galoper vers le supplice » ;

13) Belle n'est pas tuée par le monstre, qui lui préfère la chair fraîche des cerfs et pour qui la jeune fille est la clé qui doit le délivrer du « charme » ou sort qui lui a été jeté. « Cette bête féroce est une bonne bête » lance Cocteau. [Paul Valéry dans *Mon Faust* n'avait pas résisté à parler de ce diable de Méphisto, comme d'un « bon diable »] . Quoi qu'il en soit, ce « troisième ressort du piège » fonctionne à merveille ;

14) Son père malade, Belle obtient de l'aller voir, munie « d'objets fées », de *talismans* qui sont autant de gages de confiance de la part de la Bête : gant, clé d'or du pavillon des richesses ; ultérieurement cheval et miroir. « La Bête finit par entrouvrir le piège », précise Cocteau, que l'on suit béatement dans son argumentation ;

15) Cette fois, le *piège se retourne*. C'est le point de partage des eaux, le renversement des rôles et de l'histoire. La Bête est prise à son propre piège, celui de l'amour mais aussi du don généreux, sans le contre-don espéré, au cas où la Belle ne reviendrait pas ;

16) Car sur Belle s'est refermé un quatrième piège, pour ce qui la concerne où interviennent l'amour porté à ce père malade, la vilénie des deux parqueshippiés, la jalousie d'Avenant. Le cocon familial devient le lieu de la piété filiale, mais, plus encore, celui des dissensions, des trahisons et des machinations du groupe des quatre (les deux sœurs plus les deux garçons) contre Belle pour la conserver prisonnière et la ramener à son statut de servante. Cocteau ne dit mot du masochisme de Belle mais voici la Belle et la Bête, esclaves et prisonniers, à des lieues l'un de l'autre ;

17) *Cinquième étape du piège*, toujours lui puisque le mécanisme s'avère inexorable : le *travail de la mémoire* bouscule le jeu des sentiments. Belle ne se sent pas seulement coupable d'avoir manqué à sa parole et trahi la Bête. Autre chose la perturbe qu'elle ne veut ou ne peut encore exprimer, à propos de cette Bête à qui son esprit la ramène sans-cesse ;

18) *Sixième temps* : le retour de Belle, éperdue au manoir de la Bête - qui se meurt de désespoir - grâce au gant magique. Alors que les sorcières de sœurs lui ont volé la clé et que les vilains garçons se servent du Magnifique pour aller s'emparer des trésors...et tuer la Bête ;

19) *Septième station* : l'entreprise d'Avenant et de Ludovic échoue, dans la séquence de l'effraction inventée par Cocteau, pour boucler superbement la boucle, c'est une statue de Diane chasseresse, aveugle, gardienne des lieux, qui s'anime pour devenir instrument du destin ou de la vengeance et percer Avenant de sa flèche ;

20) La Bête est prête à succomber au dernier piège, la mort, lorsque Belle la sauve et la délivre en même temps par une formule : « *Ma Bête ! Ma Bête ! Pardonne-moi, je serai ta femme. Je t'aime* ». Mais, moins que la phrase fatidique, Cocteau nous fait savoir que : « *c'est le regard d'amour d'une jeune fille qui devait dénouer le drame* » (souligné par moi). La libération peut s'opérer, la prison du sort s'ouvrir. L'histoire, qui menaçait, comme dans le Petit Chaperon rouge - archétype du conte d'avertissement - de se terminer en tragédie, dénoue les fils qui l'enserraient et le conte (de fées) peut imposer sa fin heureuse ;

21) La Bête dés-enchantée se transforme en Prince Charmant. Surprise, surprise ! Il a les traits d'Avenant, tombé raide mort au même moment dans la pièce aux trésors et qui a pris les traits de la Bête. Cocteau, qui s'est emparé du conte pour le bousculer ici et là, se l'approprie alors entièrement. Par cet échange de personnalité d'abord, auquel il ajoute son commentaire, non sans humour : « *Il semble qu'elle[Belle bien sûr] regrette un peu la bonne bête, qu'elle redoute un peu cet Avenant inattendu. Mais la fin d'un conte de fées est la fin d'un conte de fées. Belle s'apprivoise. Et c'est avec le Prince au triple visage qu'elle s'envolera vers un royaume...* ». « Avenant inattendu », « Prince au triple visage », à la fois homme, Bête et Prince charmant, peut-on rêver mieux que cette synthèse là, quand on est une jeune fille romantique et que les frissons de la peur annoncent ceux du plaisir ? A condition que les vertus et qualités qui étaient celles de la Bête - et qui tenaient en partie à sa laideur - se retrouvent chez le beau Prince. En jetant par dessus bord le prêchi-prêcha moralisant de Mme Leprince de Beaumont, qui fait intervenir *in fine* une fée pour transformer les deux pies - grièches de sœurs, en statues non pas de sel mais de pierre, (il les condamne à porter la traîne de la robe de Belle devenue

princesse !), Cocteau nous maintient dans le cadre de la seule féerie et non sans une certaine ironie.

Dans le découpage du scénario tel que publié dans l'ouvrage précité, pp. 166-167-, le dialogue final est le suivant : Prince : « *Belle, ce manteau est un manteau-fée*[autre gadget talismanique]. *Il va nous conduire très loin dans l'espace. Vous n'aurez pas peur ?* »

Belle, la tête sur son épaule : « *Mais...*[ce « mais » est dans le scénario, non dans le film, alors qu'il renvoie à la peur qu'elle a pu avoir de lui sous son apparence de Bête] *J'aime avoir peur...(après un silence)...avec vous* ».

Et au beau milieu de la phrase, on voit le plan d'Avenant en Bête, gisant dans le pavillon de Diane alors que tombe la neige. Puis, le manteau où ils sont enlacés s'arrache du sol et disparaît dans les nuages. *Happy end*. Cette ultime phrase du dialogue - qui vaut bien celles tirées de dix autres classiques - combinée aux dernières images sur lesquelles se clôt le conte - est lourde d'émotions et d'épreuves vaincues. Elle ouvre en même temps d'autres portes au rêve. En compagnie de la Princesse sensible, de la Princesse subtile, prête à devenir Reine avisée et Dame triomphante. Et, tout comme elle, on regrette un peu la splendeur de fauve du Grand Seigneur, prédateur aristocrate, Bête écartelée entre régression et transgression, animalité et humanité, bourreau et victime, d'autant que le Prince Charmant frisotté et pommadé qui s'est substitué à elle paraît trop proche des images dont la Marquise de Sévigné (pas l'épistolière, la chocolatière) ornait, il n'y a pas si longtemps encore, ses boîtes de pralines ! Mais peut-être que cette sucrerie est le prix dont il faut payer l'unification des contraires et marier belles et bêtes.

Si j'ai suivi de très près, la décomposition, le démontage (par opposition au montage, d'un film) - la « déconstruction » en quelque sorte - ce à quoi s'attaque Jean Cocteau, avant même de parler de la création de son œuvre portée au cinéma et d'en entamer la chronique, c'est pour rendre à l'auteur ce qui lui appartient. C'est bien à lui qu'est revenu de dévoiler la structure du conte, d'en expliquer le mécanisme d'horlogerie, de dire à son lecteur quels artifices, quels subterfuges ont concouru à l'avancée du récit, à l'organisation des motifs, à l'illustration des situations. Inutile, dès lors, d'emprunter aux différents types d'analyse possibles, de recourir à telle ou telle théorie explicative, d'user d'une méthodologie spécifique, d'aller chercher du côté du structuralisme, d'emprunter à la sémiologie et à l'iconologie ou aux disciplines traditionnelles auxquels il a été fait appel ces dernières décennies : psychologie, psychanalyse et ethnologie

principalement. Nul besoin d'appeler Freud ou Bachelard, à propos des rêves par exemple ou de convoquer à la barre des témoins ou de chercher des cautions du côté de Bettelheim (Bruno) ou de Soriano (Marc) pour entreprendre de décrypter le conte de fées : Cocteau a-t-il lu Perrault, auquel il se réfère, les *Mille et une nuits*, Andersen, voire Boccace et Voltaire, Basile et Chaucer, Hawthorne et Melville, Moreau et Villiers de L'Isle-Adam, Maupassant ou Balzac, dans son enfance lui que la maladie condamnait souvent à la chambre ? A-t-il fréquenté quelques -uns de ces auteurs, comme on est en droit de l'imaginer, ou retenu les histoires que la gouvernante allemande lui lisait, le soir, par exemple les *Kinder und Hausmärchen* des frères Grimm ? Mais, en 1945, l'homme qu'il est devenu ne peut être au fait des multiples ouvrages et interprétations d'une littérature scientifique dont l'essentiel ne sera publié que plus tard. Il construit donc lui-même une grille de lecture et la livre, telle quelle.

En réalité, Cocteau a déjà perçu l'essentiel, à savoir que le conte merveilleux est une sorte de rêve, qui sert à appréhender le monde réel, à l'occasion, en même temps qu'il est le reflet d'une société qui s'y projette et s'y donne à voir ; que l'ironie y va de pair avec le drame et sert en partie à le démythifier ; que le genre n'est ni codé ni tabou, au point de ne pouvoir en modifier la moindre ligne. On peut s'approprier l'histoire dont il est porteur, la sortir de son « ornière traditionnelle », la bousculer un tantinet, au besoin lui faire des petits et, par là, l'aider à se prolonger, se renouveler, sans la contaminer ou la déformer, rompre le moule. Cocteau sait aussi que le récit ne vaut que par le narrateur et la manière dont il dit (conte, bien sûr) mais qu'au bout du compte (et du conte), tout dépend du public. Or, en matière de récit, l'auteur des *Enfants terribles* (le roman de 1929) n'ignore rien des manières de réussir et de séduire. Quant au public, le film n'a pu que lui permettre de croître et de se multiplier, dès sa sortie. Le poète aura réussi deux exploits, outre celui d'avoir mené à son terme une oeuvre dans des conditions difficiles et une période troublée. En premier lieu, à extraire la *Belle et la Bête* du répertoire du conte pour enfants, dépoussiérant au passage le stéréotype et l'extirpant de la gangue bien pensante des leçons pour petites filles modèles où l'avait enfermé Madame Leprince de Beaumont. Tout ceci sans le rendre étranger au spectateur en l'esthétisant. En second lieu, à propulser l'oeuvre en un espace nouveau et à lui offrir une audience inégalée, bien au-delà des cercles d'auditeurs et de lecteurs passés. Nous ne sommes plus au temps des veillées dans les chaumières, rassemblant de petites communautés paysannes autour d'un narrateur ou d'une narratrice. Sur un écran, de cinéma, de télévision, se projette une histoire capable de remplir les "horizons d'attente", de répondre aux

"demandes" plus ou moins conscientes et exprimées d'assistances réparties aux divers coins de la planète. Cocteau aura, de surcroît, renouvelé un genre auquel le cinéma n'avait donné que quelques lettres de noblesse. Et on ne peut s'empêcher de considérer le Pasolini adaptateur de trois ensembles de contes littéraires (*Il Decamerone*, *Canterbury Tales*, *le Mille e una Notti*) comme un émule de Cocteau, parmi d'autres.

Lors de l'entreprise de dissection à laquelle Cocteau s'est livré en amont du *Journal*, pour en exhiber les nervures et présenter la physiologie des principaux organes, il s'est bien gardé de faire oeuvre pédante ou de simple didactisme. Lui que l'on dit bateleur ne cherche pas à démythifier le thème de *la Belle et la Bête* et à lui faire perdre son caractère surnaturel, son côté inexplicable, ses ressorts magiques. Et s'il faut un concept pour ancrer son propos, il en retient un dont la polysémie même interdit de tout ramener au rationnel le plus étroit : il insiste sur le mot *piège*. Or, le piège, selon le Littré est "*une machine qui sert à prendre certains animaux*" et, au figuré, "*ce qui saisit ou trompe les hommes*". D'où une expression d'usage courant : "prendre au piège", qui revient à "faire tomber dans un piège". Un piège qui peut d'ailleurs se refermer, y compris sur celui qui l'a tendu. On pense à des trappes, des traquenards, des prisons, des oubliettes (et au bric-à-brac du roman noir anglais du XVIII^e qui en faisait grand usage). On imagine des chutes, des issues qui se referment, et qui nous renvoient à des cauchemars récurrents, rêves d'échec passés ou à venir. On ne peut oublier, pour autant, les ambivalences et possibles retournements de situation attachés au mot. Par exemple, Bossuet, prononçant l'éloge funèbre d'Anne de Gonzagues, je crois, dit d'elle "*l'asile* [un couvent en l'occurrence et non l'hôpital psychiatrique, mais ici encore, vive l'amphibologie !] *qu'elle avait choisi pour défendre sa liberté, devint un piège innocent pour la captiver*". Ce (faux) beau sujet de rédaction rapproche quatre termes qui sont faits tantôt pour s'entendre, tantôt pas : asile/liberté/piège/captiver. Et le dernier convient à merveille pour notre histoire : captiver, c'est rendre captif ; mais aussi attirer. Belle est l'oiseau pris au filet de la Bête ou la biche qu'un lion met en cage mais elle réduit (captive) à son tour son geôlier ; heureux renversement des choses, captivant s'il en est.

On pourrait clore cette troisième approche ici, si deux questions n'étaient pas venues en cours de route et qu'il n'y a aucune raison de ne pas les mentionner. La première porte sur le concept de piège, dont l'image répétée nous conduit tout droit à ne voir et à ne retenir que lui. Manifestement, Cocteau cherche à nous entraîner à sa suite et à lire et voir son interprétation de ce seul point de vue, aussi fascinant soit-il. Et s'il nous

"piégeait", agitait devant nous un leurre, cherchait à nous éviter de penser par nous-mêmes et de regarder ailleurs ? Là où il n'y a rien, du côté de ceux dont on ne parle pas. Ce qui conduit à évoquer la seconde question. Par exemple, pourquoi ne prend-il, à aucun moment, en considération *l'absence de la mère*, dans le récit ? Ni Mme de Beaumont ni lui y font allusion. Le marchand, ce père faible et gobe-mouches, est à l'évidence veuf. Si l'épouse a disparu, avant que l'histoire commence - et qui n'est pas sans effet sur les comportements des uns et des autres, de Belle principalement - cela ne valait-il pas mention ?

IV- CHRONIQUE D'UN COMBAT : LA CREATION

Instrument central de la reconstitution du passage du conte littéraire au conte filmé, de la gestation d'une oeuvre : *Le Journal d'un film* permet de suivre, quasi au jour le jour, la chronique (donc la chronologie) d'une naissance. Avec, disons-le tout de suite, deux limites : hors quelques allusions tout à fait occasionnelles, Cocteau se réfère peu à une actualité extra-cinématographique, d'une part et, de l'autre, s'il informe sur la - souvent difficile- construction du film et sur sa personne, il en dit finalement assez peu sur les mystères de la création.

Passons brièvement sur l'actualité évacuée ou laissée en retrait. Cocteau évoque l'immédiat après-guerre et parle, dès l'introduction, des « *limites imposées par une époque d'économie* » (p. 13) mais il poursuit aussitôt par cette formule « *C'est peut-être le moyen d'exciter l'imagination qui s'endort assez vite au contact de la richesse* ». Il va, tout au long du tournage, pester contre les (nombreuses) coupures d'électricité qui compliquent son travail et commenter amèrement les règles syndicales qui font s'interrompre les ouvriers et les techniciens à des heures précises, quel que soit l'état d'avancement d'une scène. En même temps, il s'émeut de la qualité du travail fourni, de la maîtrise des artisans et de l'esprit inventif de certaines professions. Il maudit les restrictions, en matière d'étoffes, de draps, de tissus, pour les costumes par exemple mais admet que Christian Bérard, le couturier Paquin et les petites mains font des miracles. Il peste contre le manque de pellicule, qui le fait passer de Kodak à Agfa ou à Rochester, et contre les laboratoires encore trop mal équipés pour répondre à ses soucis esthétiques mais décide de faire avec. A y regarder d'un peu plus près, il accuse le temps changeant et les nuages, qui lui sont précieux et ne se présentent pas à la commande, plus que les hommes ou les circonstances. Une sorte de sérénité lui vient au milieu des épreuves. Le 6 octobre, soit un peu plus d'un mois après le début du tournage, il avoue, à

propos du cinéma comme art (et comme industrie) : « *Métier de patience. Il faut attendre. Attendre toujours. Attendre une voiture qui vient vous chercher. Attendre les lumières. Attendre que l'appareil tourne [...] Attendre le soleil, Attendre l'ombre. Attendre les peintres [...] Attendre que la salle de projection soit libre. Attendre que les arcs des projectionnistes ne charbonnent plus...* » (p. 103).

Sur la situation politique et sociale, peu de notations. Obnubilé par l'oeuvre en cours, Cocteau reste comme en retrait, alors que la période est féconde, la société bousculée, la planète entière déséquilibrée. Seules, au détour d'une journée passée en studio ou en extérieur, quelques impressions et opinions interrompent la chronique. Quelques traits toutefois : « *Nous sommes en train, tous, de payer cinq ans insupportables. "Se faire du mauvais sang" n'est pas une façon de parler... Cinq ans de haine, de craintes, de réveils en plein cauchemar. Cinq ans de honte et de boue* » (p. 106). *Quel que soit le monde réel où je m'enferme, il m'est impossible de me désintéresser du procès de Nuremberg* (p. 185, 1.12.45 et p. 187) comme du procès Laval (p. 109). « *Voici le dernier jour de ce 1945. Quoi qu'il nous arrive en France, il faut se répéter sans cesse que nous sommes en France et que les pires querelles intestines valent mieux qu'une occupation. Je m'y connais en occupation* ». On s'attend à une confidence et c'est une pirouette qui vient : « *Je suis occupé par les microbes* » (p. 209). Et à propos de la France encore : « *Si les nations demandent à France : Quelles sont vos armes? Elle peut répondre: je n'en ai pas. Je possède une arme secrète, inimitable. C'est sa tradition d'anarchie* » (souligné par l'auteur). Sur les affrontements politiques du moment, le gouvernement provisoire du Général de Gaulle (août 1944-janvier 1945) le référendum du 21 octobre 1945 et les reconstitutions partisans, l'alliance tripartite (SFIO, PC, MRP) qui fonde la IV^e République et les débats lors des deux Constituantes, qui ont donné lieu à de sacrées empoignades, pas un mot.

Ce qui caractérise ce texte écrit au fil des jours tient au rapport, précisément décrit, de la relation étroite entre le film qui s'élabore peu à peu, sort de l'ébauche à mesure où les scènes sont tournées et, quelquefois retournées, prend corps et, dans un rapport inverse, où le corps de son auteur est attaqué, par les fameux "microbes". Dans ce récit à la première personne, Cocteau se dit malade, tout au long. Atteint de dermite, d'eczéma, de lymphangite, de clous, d'abcès, de flegmon, d'impétigo, d'urticaire, victime de démangeaisons multiples qui lui dévorent le visage, au point de ne pouvoir se raser. A quoi s'ajoutent la fièvre, une bronchite, une grippe, une jaunisse... Et d'où découlent des visites aux médecins, l'application de

pansements, d'onguents, d'emplâtres, l'ingestion de drogues diverses et des injections et piqûres, à une époque où la pénicilline constitue une rareté. Le *Journal* devient autant la chronique des maladies de peau que d'une entreprise cinématographique, avec cette évidence : jamais celles-là ne constituent un handicap pour celle-ci. Cocteau résiste et persiste, s'inquiète de la santé des autres, pas mieux immunisés que lui contre les agents pathogènes et les accidents. Jean Marais est victime d'une crise de furonculose et doit être opéré d'un anthrax. Mila Parely est victime d'une chute de cheval. Une doublure de Josette Day se blesse en sautant d'un échafaudage. On a l'impression d'être aussi souvent en salle d'attente qu'en salle de projection., à la clinique qu'en studio. Or, avoue Cocteau : « *Un studio est le contraire d'une clinique. Il exige une santé de fer et rejette les maladies. Un malade y est très mal vu* » (p.110). Le souffrant cache donc ses douleurs à son entourage, autant qu'il peut, hurle sa douleur au seul *Journal*. Et de son "calvaire" tirera un poème, dont il a été question, justement titré "la Crucifixion", où il est fort question de clous. Au début du tournage, et alors que le mal commence à l'attaquer, Cocteau note «...*je me couche sur l'herbe, je ferme les yeux et mon poème (la Crucifixion) me travaille* » (2.11.45, p. 40), en attendant que le soleil revienne et lui permette de reprendre le tournage d'une scène.

Le diagnostic médical (rétrospectif) parlera d'allergie, à propos de cette "série" d'atteintes à l'épiderme. La psychanalyse s'attaquera au processus psychique profond à l'origine des éruptions. Cocteau, sans détour, propose sa propre hypothèse. Il paye dans sa chair, sur sa nuque, ses mains, son visage, la masque léonin qu'il a imposé à Marais, tout comme ses mains fumantes qui demandent, l'un et les autres, des heures à mettre en place, chaque fois que la Bête doit se présenter devant la caméra, ce que l'acteur-amant subit sans broncher. « *J'ai dit qu'il était juste, ayant couvert Marais (visage et mains) de colle et de poils, qu'il m'arrive d'affreuses misères aux mains et au visage* ». Et, immédiatement cette notation inattendue : « *C'est cet engagement de l'écrivain dont parle Sartre. Il a raison* »... Il reprend : « *Et voici que l'arc qui transperce Marais à la fin du film devient chez moi cette lumière d'arc qui me blesse les yeux, le front, les joues, et qui, dès que ma figure se calme un peu, me frappe de nouveau à la même place* » (24.12.45, p. 177). Mais il avait écrit auparavant, daté du 18.10.45 : « *Je suis réveillé par des douleurs insupportables... Une bête féroce (la Bête) ma tenaille la nuque d'une griffe puissante* » [...] « *Je vais tenter de dessiner ma torture* » (pp. 123-124). Alors, douleurs ressenties de façon osmotiques, traduction littérale de la *sympathia*, partage de la souffrance d'autrui, ici

physiquement vécue ? Où est-ce la Bête qui, sortie du conte, se venge sur celui qui l'a condamnée à subir un nouveau ré-enchantement ?

L'essentiel, on s'en doute, n'est pas dans la courbe des températures ni dans les bulletins de santé qui, néanmoins, ont le mérite de montrer un Cocteau fragilisé, finalement plus stoïcien qu'épicurien, qui ne prend à aucun moment la pose et semble préservé des afféteries, y compris langagières, qu'on lui prête. Il est aux prises avec un objet. « *Le moment est venu de prendre corps à corps un rêve* » (p. 13) s'est-il écrié dès avant que d'ouvrir son *Journal*. Et, six mois plus tard, la lutte est terminée. Il reste à tourner une ultime scène au studio de Montmartre, et de synchroniser la musique qu'a écrite Georges Auric, à la Maison de la Chimie, alors que le soir on joue les *Parents terribles*, au théâtre du Gymnase. Et le 1er juin, Cocteau met une dernière main au journal qu'il avait laissé depuis février, hors une note datée d'avril. Il assiste à la projection réservée aux techniciens des studios de Saint Maurice (Joinville), accompagné de Marlène (Dietrich, pas moins!). Et devant lui « *le film se dévidait, gravitait, étincelait en dehors de moi, solitaire, insensible, lointain, comme un astre. Il m'avait tué. Il me rejetait et vivait de sa vie propre* » (p. 234). Travail, expulsion, délivrance, fin des douleurs : le rituel est connu. Faut-il préciser que c'est celui de l'accouchement ?

Ce film qu'il a porté à bout de bras tout au long et où il s'est entièrement investi reste tout de même au centre du *Journal*. Et c'est toujours à son propos que Cocteau multiplie ses remarques sur l'art, le cinéma, la technique. Pour ce qui est des références artistiques, qui viennent justifier le choix esthétique et cautionner décors et costumes, les sources sont nommées. Elles sont limitées à, outre Mantegna, Peter de Hoog et Le Nain, cités plus que mis à contribution, Vermeer que Cocteau écrit Ver Meer et Gustave Doré. Le premier, pour les ciels, les intérieurs, avec meubles et objets (mais sans le petit pan de mur jaune, cher à Proust; on tourne en noir et blanc), donc pour la maison du marchand ruiné (à Rochecorbon, près de Tours). Le second, dont Cocteau prétend par ailleurs qu'il est « *horrible* » ou « *tout au bord de l'horrible (style gare de Lyon)* » (p. 183) ou d'un « *mauvais goût magnifique* » (p. 196), parce qu'illustrateur de Perrault, dont Cocteau n'a de cesse de retrouver la richesse, de recréer le profondeur. Ainsi, parlant du pavillon de Diane (proche de la maison précitée) et présentée comme « *un véritable palmarium de lierre, de neige et de vitres* » (p. 163), Cocteau écrit-il, après que Bérard ait métamorphosé la construction pour les besoins du film : « *l'extérieur du pavillon de Diane dépasse de beaucoup ce que j'attendais. C'est le pur Gustave Doré des*

images de Perrault (par exemple, lorsque le Prince arrive près du château de la Belle au bois dormant) » (p. 164). Et Cocteau a placé dans sa chambre, au Palais Royal, une statuette de Doré, d'un autre groupe trinitaire : Persée (le Prince), Andromède (la Belle) et le Dragon (la Bête). Et il note à ce propos : « L'influence d'un objet sur nos couches profondes dépasse ce qui peut se croire » (p. 211). Et il propose de placer l'objet « dans la chambre de la Belle chez la Bête ». Alors, quand Bérard parvient « à nouer ensemble le style de Ver Meer et celui des illustrations de Gustave Doré dans le grand livre à couverture or et rouge des contes de Perrault » (p. 16), l'extase n'est pas loin. Simplement, parce qu'un créateur a trouvé son inspiration, en empruntant à deux styles et deux artistes pourtant fort éloignés l'un de l'autre, il les a mêlés pour créer un troisième, que Cocteau appelle « le style Perrault » (p. 30, p. 156).

Et Doré, décidément, ramène à l'enfance, ce Temps de l'innocence ou présumée telle, auquel Cocteau appelle sans cesse. Enfance idéalisée, celle qu'on revit en l'embellissant par le souvenir et non telle qu'elle a été vécue par ceux-là mêmes qui sont devenus adultes (après la transition adolescente des *Enfants terribles* ?). *La Belle et la Bête*, conte pour enfants destinés aux grandes personnes ? Sans doute, puisque l'enfance évoquée est plus liée à la crédulité qu'à la connaissance, à la foi du charbonnier qu'à celle du croyant. « *Le postulat du conte exige la foi et la bonne foi de l'enfance* » a prévenu Cocteau (p. 13). Et encore, placé en exergue de *la Belle et la Bête. Photographies et commentaires*, cet avertissement : « *L'enfance croit ce qu'on lui raconte et ne le 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 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 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...* » (cf. p. 43. Cette version développe l'argument avancé après la phrase du *Journal* citée plus haut : « *Le postulat...* », pp. 13-14). Egrenée au fil des relations journalières, le lecteur retrouvera un des leitmotifs de l'ouvrage, la volonté de rester en relation étroite avec l'univers des fées, ancré dans les mentalités enfantines. Deux citations, parmi d'autres : « *le soir, au laboratoire, j'ai vu, muettes, les images de l'écurie. Alekan [chef-opérateur] a trouvé le style féerique dans le réalisme. C'est le vrai de l'enfance. La féerie sans fées. La féerie des cuisines.* » (22.10.45, p. 177). « *L'étonnante publicité faite à l'avance autour de ce film vient certes moins de vous... que de cette Bête et de cette Belle, dont s'excitait notre enfance. Il reste*



heureusement de l'enfance dans ce public blasé. C'est cette enfance qu'il faut atteindre. C'est la réserve incrédule des grandes personnes qu'il faut vaincre » (Noël 1945, p. 205). Caché dans les proclamations de Cocteau, on découvre un de ces syllogismes un rien absurdes, dont les écoliers étaient friands : l'enfance, c'est la féerie. Or, la féerie, c'est la poésie en images. Donc, la poésie en images est la seule à pouvoir dire la poésie de l'enfance. Et l'on pense aussitôt à Méliès plutôt qu'à Lumière, selon la dichotomie devenue cliché. Et, ici, nous touchons aux ressort d'une oeuvre, dont le naturel apparent doit tout ou presque aux artifices.

« *L'admirable au cinéma*, écrit le rédacteur du *Journal*, c'est le tour de cartes perpétuel qu'on exécute devant le public et dont le public ne doit pas connaître le mécanisme » (9.11.45, p. 156). Echo de ce qu'il énonçait dès le 10 septembre : « *la scène des linges* [des draps qui sèchent sur des cordes à linge, au milieu du film] *est faite à sec comme un tour de cartes* » (p. 30). Le *Journal* fourmille d'allusions et de références aux trucages. L'auteur d'un film est un manipulateur, un magicien, un illusionniste. Comme régisseur d'espace et maître du temps, il est à même de "faire croire" l'incroyable, rendre possible l'impossible, vrai l'invraisemblable. « *Au cinéma, le truc l'emporte sur la vérité* » (p. 670). On tourne à l'envers, accélère pour ralentir le mouvement et ralentit pour l'accélérer. On voit sur l'écran, au loin, le palais de la Belle au Bois Dormant et ce n'est qu'une maquette, une façade et c'est une toile peinte. Les bijoux sont faux, les fleurs plantées de la veille seront mortes demain dans le parc (de la Bête), lui-même totalement reconstitué en studio. On y traverse les murs et miroirs, des larmes se transforment en perles et les colliers de perles en vieilles cordes brûlées, des statues s'animent, des cariatides sont vivantes (cf. planche hors-texte p.177), des bras sortent des murs porteurs de candélabres qui s'allument et s'éteignent sans l'entremise de quiconque. Des personnages paraissent s'envoler dans les nues, alors qu'ils sont en train de sauter d'un échafaudage de quatre mètres de haut. De nombreux sons révèlent des techniques de bruitage, souvent les plus élémentaires. Le cinéma, c'est l'art des fées, ou plutôt des mages, des sorciers, des envoûteurs. Et Cocteau de renvoyer à Méliès, à Robert Houdin, sans oublier dans l'affaire, en citant le *Sang d'un poète* (p. 189), aux créateurs d'illusion à partir d'astuces et de moyens techniques, de dispositifs scéniques destinés à user de faux pour produire du vrai (du véridique plutôt que du véritable), à faire mieux avec moins. Un enchanteur - décorateurs, éclairagistes, costumiers, techniciens, maquilleuses, acteurs, doublures et cascadeurs... aidant - il introduit au domaine onirique, aide à franchir les frontières du surnaturel, installé dans le merveilleux, en usant de ce qu'il semble, à tout

prendre, une bien modeste trousse à outils, un livre de recettes de sorcière en apprentissage, une boîte du parfait petit magicien.

La chronique du film, telle que publiée, fourmille des procédés particuliers, employés par le maître et ses aides pour faire surgir de l'irréel du réel le plus banal. Un vent furieux se lève lorsque la bête apparaît, au père perdu : il est produit par une hélice devant laquelle Cocteau en personne lâche des feuilles mortes (p. 104). Une simple chandelle s'allume et elle a la « *force d'une lampe* » (p. 143). Marais, devenu Prince Charmant se dresse soudain devant la Belle ; il est filmé « *tombant en arrière (ralenti à l'envers) pour qu'il se relève d'un seul coup avec la grâce d'un autre monde* » (p. 212). Renvoyons aux scènes où les procédés s'avèrent moins simplistes, par exemple au morceau d'anthologie dont l'héroïne est Doudou, jeune créole qui déteste le froid (on est le 17 décembre) et doit jouer le rôle de Diane, la statue aveugle qui protège les richesses de la Bête ; on lira le déroulement de ce "plan diabolique", Cocteau *dixit* (pp. 167-168). Autre cas, celui des « jeunes figurants qui tiennent les rôles des têtes de pierre...*Inconfortablement installés, à genoux derrière le décor, les épaules dans une sorte d'armure...*», qui doivent tourner la tête, souffler de la fumée... Car, précise le poète, « *il se peut que les objets qui nous entourent agissent, en profitant de notre habitude de les croire immobiles* » (p. 183). Ou encore l'évocation des "grands trucages", celui du couloir du château où Belle arrive en victime expiatoire, que son père avait franchi auparavant, avec ses candélabres humains, ceux de la chambre de Belle, du franchissement du mur, de la source, de l'envolée finale... « *Truquages, mais truquages directs, les seuls que j'aime, que j'invente, sur lesquels je m'acharne* », ponctue Cocteau (p. 212). On en finirait pas de tout relever.

Cocteau donne l'impression de jouer comme un enfant, avec l'histoire qu'il s'est donné pour tâche d'animer, d'abord, et avec les instruments dont il se sert pour y parvenir, ensuite. L'univers du faux-vrai le fascine. Les décors et les constructions provisoires l'enchantent, l'excitent, dopent son imagination. « *Un des privilèges du cinématographe [à ce mot, ce ne peut être que du Cocteau], c'est d'emmêler, de brouiller, de reconstruire les lieux à notre guise* » (p. 87). C'est aussi jongler avec les « *trucs de transparence* » (p. 209) avant de retripatouiller la pellicule sur la table de montage où s'organise « *le véritable rythme de l'oeuvre, mon écriture* » (souligné par l'auteur, p. 213), grâce au moviola, « *l'appareil qui nous permet de voir le film et de l'entendre à petite échelle, de l'arrêter en route, de le tourner à l'endroit et à l'envers* » (p. 215). Il ne reste qu'à changer les scènes de place, alterner « *le château de la Bête et la maison du*

marchand, la source et le pavillon de Diane » (p. 218). « Le travail de montage est un des plus passionnants qui soient. A coup de ciseaux et de colle on corrige la vie qu'on crée. On rajoute, on retranche, on déplace, on met des phrases sur des visages qui les écoutent, on saute d'un lien à l'autre, ou accélère une marche, ou limite une gesticulation » (p. 225). Et si quelque raccord s'avère trop risqué, quelque plan mal ficelé (car « la poésie c'est la précision », p. 143), on peut encore remobiliser son monde et se replacer derrière la caméra. Une fois le film monté, l'enchanteur possède un ultime pouvoir, le mettre en musique, autrement dit d'accoler aux images qui se déroulent une composition soit spécifiquement conçue (cas de *la Belle et la Bête*) soit empruntée aux fonds existants.

La fréquentation assidue du *Journal*, tout comme du scénario et des dialogues - qui enrichit chaque fois que l'occasion se présente d'y replonger - laisse cependant le lecteur non pas insatisfait, (le mot serait trop fort et suggérerait peut-être un état psychasthénique latent) mais avec un sentiment d'inachevé, comme un manque. Tout simplement, parce que les splendeurs de la transposition du conte en film ont amené le lecteur, devenu spectateur, à s'interroger et sur les *raisons* qui avaient poussé Cocteau à se lancer dans pareille aventure et sur les « *mystères* » qui en avaient permis la réussite. Sur les raisons, quelques hypothèses ont été avancées, ici même, notamment que Cocteau avait tablé sur un fonds culturel acquis durant l'enfance pour régénérer le mythe et le "donner à voir" aux adultes, grâce aux filtres de son propre vocabulaire. Quant aux mystères, moins ceux dudit vocabulaire (décodable pour qui veut s'en donner la peine) que la création elle-même, mieux vaut se laisser envoûter une nouvelle fois par les images du film que d'en chercher le clef dans le *Journal*. L'impression que laisse ce dernier est que, au fond, la poésie naît de la magie essentiellement. Et que la magie se compose d'imagination et de trucages. Cocteau écrit « *Que vaut ce film tiré de ma substance ? Je me le demande. Il est trop mêlé de moi-même, trop englué de souvenirs, pour que je puisse m'en rendre compte* » (p. 218). Cette "substance", en avons-nous seulement idée, après avoir fréquenté l'oeuvre et les livres qui l'encadrent ?

REFERENCES / SOURCES

Accompagnement indispensable de l'oeuvre cinématographique, diverses sources peuvent être consultées. Personnellement, outre plusieurs visions du film dont l'une à Oxford (projection au Cinéma *Phoenix*, dans une copie neuve), les éléments utilisés tiennent en deux types de documents principaux :

- 1) COCTEAU (Jean), *La Belle et la Bête. Journal d'un film*. Avec vingt-quatre planches hors texte en héliogravure, Paris, J.B.Janin, 1946, 252 pages. Republié par les Editions Ramsay et distribué à titre gracieux, donc hors commerce. Reproduction à l'identique, Paris, 1999, 252 p. Les citations ci-après sont tirées de la première édition mentionnée.
- 2) COCTEAU (Jean), *La Belle et la Bête. Photographies et commentaires* d'Henri Alekan, texte établi et annoté par Robert Hammond. Préface de Jean Marais, Postface de Mila Parely, Paris, Editions du Collectionneur, 1992, 288 p. Le volume reprend l'essentiel de COCTEAU (Jean), *La Belle et la Bête. Scénario et dialogues*. Texte établi et annoté par Robert Hammond, publié à Paris par les Editions Belfond, en 1990, pour l'exemplaire utilisé (mais le *copyright* datant de 1970, la première édition pourrait être de cette année-là).

Les ouvrages mentionnés en 2) contiennent : le scénario de Cocteau, qui donne sa propre version du conte, en ouverture ; des commentaires, remarques et annotations de techniciens et acteurs ; le texte original de la version Leprince de Beaumont (sans aucune référence à la version Villeneuve) ; une remarquable iconographie, ainsi que des extraits du *Journal d'un film* de Cocteau.

A ceci s'ajoutent des articles de presse de l'époque, les dictionnaires, les ouvrages majeurs, encyclopédies et histoires du cinéma, trop nombreux pour être cités, et dont la consultation est essentielle si l'on veut comprendre l'aura grandissante du film depuis sa création, comme l'influence qu'il a pu avoir parmi les cinéastes mais aussi au-delà de leurs cercles. Deux exemples celui de Bob Wilson, en 1999 par *Audience Magazine*, et qui dit sa dette à Cocteau cinéaste et son admiration pour *La Belle et la Bête*, qu'il rapproche du *Voleur de Bagdad* (version Korda), les deux films l'ayant inspiré et/ou marqué, à des titres divers. Bob Wilson ayant été, par ailleurs, partie prenante de l'opération entreprise par Philip Glass, musicien américain auteur de *La Belle et le Bête : An opera for ensemble and film* (1994). Celui emprunté à l'*Observer* (19 mars 2000) où il est dit, à propos du cycle sur Hannibal Lecter : « *Put simply, Harry's trilogy is an archetypal modern fable, a timeless beauty and the beast saga* », Hannibal est qualifié d'« *intellectual King Kong* ».

N.B. : Notons que le *Journal* a été traduit en anglais : *Beauty and the Beast. Diary of a film* (1972)