

# LA BELLE ET LA BÊTE

## Jean Cocteau | 1946 | France

## GENERIQUE

---

### Résumé

Il était une fois en France, un veuf marchand au bord de la faillite et ses quatre enfants. Ses deux filles aînées, Adélaïde et Félicie, passent leur temps à tyranniser Belle, leur sœur cadette qu'elles ont mise à leur service. Quand il ne s'endette pas de manière inconséquente, le fils Ludovic passe ses journées à tromper son ennui auprès de son ami Avenant, ouvertement amoureux de Belle.

Convaincu de pouvoir se refaire une santé sur le plan financier, le père essuie cependant une sérieuse déconvenue lorsqu'il se rend en ville. Désargenté au point de ne pas pouvoir trouver un logis pour dormir, il se voit contraint de rentrer de nuit en passant par la forêt. Il s'égaré en chemin et trouve refuge dans un palais vide de toute présence humaine mais richement garni. Au petit matin, afin de faire plaisir à sa fille Belle, le père coupe une rose dans le jardin du palais, ce qui provoque la fureur du propriétaire des lieux, une curieuse Bête vêtue comme un homme. La Bête condamne le père à mort à moins que l'une de ses filles n'accepte de prendre sa place.

Une fois chez lui, le père raconte sa mésaventure à ses enfants. Se sentant coupable d'avoir demandé une rose, Belle propose de se rendre à la place du père auprès de la Bête. Malgré un refus catégorique, Belle se faufile à l'extérieur de la maison et enfourche le cheval magique que la Bête a mis à leur disposition pour partir au cœur de la nuit en direction du palais. Après une intrigante exploration des lieux, Belle et la Bête se rencontrent mais Belle s'évanouit aussitôt. Tombée immédiatement amoureuse, la Bête demande chaque jour Belle en mariage, ce que cette dernière refuse avec la même constance. Désireuse de revoir son père qu'elle sait très malade, Belle parvient à convaincre la Bête de la laisser repartir en échange de la promesse de son retour rapide. Pour lui prouver sa sincérité, la Bête lui confie tous ses secrets, du gant magique qui a le pouvoir de nous transporter là où on le souhaite, au pavillon qui renferme tous ses trésors et dans lequel on entre grâce à une clé d'or.

De retour chez son père, Belle impressionne par son élégance, mais pour Adélaïde et Félicie, cette admiration se mue rapidement en jalousie. Elles manigancent un plan pour subtiliser la clé d'or que Belle a emportée, puis elles chargent Ludovic et Avenant d'aller tuer la Bête pour lui voler son trésor. Alors que les deux hommes sont en route pour accomplir leur mission, Belle découvre dans son miroir magique que la Bête est à l'agonie car elle n'a pas respecté sa promesse de revenir dans les temps. Grâce au gant magique, elle décide de rentrer sur le champ.

Belle retrouve la Bête dans un état calamiteux mais encore en vie. Pendant ce temps, Avenant et Ludovic tentent d'entrer à l'intérieur du pavillon. La statue de Diane, témoin de cette effraction, s'anime et décoche une flèche fatale pour Avenant qui se change immédiatement en Bête. La Bête agonisante se mue simultanément en beau prince en parfaite santé. Déroutée par la situation, Belle se voit confier l'origine de cette malédiction et son rôle dans cette heureuse résolution. Le Prince emmène pour toujours Belle dans son royaume. Le film se termine sur l'image du couple volant dans les airs.

## Générique

*La Belle et la Bête*, Jean Cocteau, 1946, France, 94 minutes, noir et blanc.

**Réalisation** : Jean Cocteau.

**Scénario et dialogues** : Jean Cocteau, d'après le conte de Madame Leprince de Beaumont.

**Conseiller technique** : René Clément.

**Direction artistique (décors, costumes)** : Christian Bérard.

**Décors** : René Moulaert et Carré.

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

**Directeur de la photographie** : Henri Alekan.

**Opérateur de prise de vues** : Henri Tiquet.

**Photographe** : Aldo.

**Montage** : Claude Ibéria.

**Musique** : Georges Auric.

**Orchestre sous la direction de** : Roger Désormières.

**Son** : Jacques Lebreton, Jacques Carrère.

**Production** : André Paulvé.

**Directeur de production** : Émile Darbon.

**Tournage** : du 26 août 1945 au 11 janvier 1946, à Rochechouart (Indre-et-Loire), Raray (Oise), aux studios d'Épinay et de Saint-Maurice, en région parisienne.

**Première** : cinémas Colisée et Madeleine le 29 octobre 1946 à Paris.

**Interprétation** : Jean Marais (Avenant, la Bête, le Prince charmant), Josette Day (Belle), Mila Parély (Adélaïde), Nane Germon (Félicie), Marcel André (le père), Michel Auclair (Ludovic), Raoul Marco (l'usurier).

# AUTOUR DU FILM

---

## Les débuts de Jean Cocteau au cinéma

Né le 5 juillet 1889, Jean Cocteau est, avant de devenir réalisateur sur le tard, surtout connu pour son travail en qualité de poète, d'auteur littéraire et de théâtre. En 1930, le vicomte Charles de Noailles lui accorde – ainsi qu'à Luis Buñuel pour *L'Âge d'or* – un budget d'un million de francs lui permettant de réaliser son premier moyen métrage. Grâce à ce soutien financier sort *Le Sang d'un poète*, film hybride et expérimental d'une durée de 49 minutes qui peine sur le moment à trouver son public mais qui finit par devenir culte au fil des ans<sup>1</sup>. À la suite de cette première expérimentation formelle esquissant certains thèmes présents dans d'autres œuvres à venir (*Orphée* en 1950, *Le Testament d'Orphée* en 1959), Jean Cocteau ne retourne cependant pas tout de suite derrière la caméra. Toujours épris de cinéma – il assiste régulièrement à des projections des œuvres de Charlie Chaplin et Buster Keaton qu'il admire –, Jean Cocteau met bien volontiers sa plume au service d'autres réalisateurs : en 1943, il écrit le scénario de *L'Éternel retour*, de Jean Delannoy puis, en 1945, les dialogues des *Dames du Bois de Boulogne*, de Robert Bresson.

## Le financement compliqué de *La Belle et la Bête*

En janvier 1944, après avoir lu le court conte de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, Jean Cocteau souhaite adapter *La Belle et la Bête* en long métrage. Alors que la France est encore occupée par les Allemands, le projet peut néanmoins compter sur des soutiens de poids : l'écrivain et cinéaste Marcel Pagnol offre ses conseils et son soutien matériel tandis que la puissante Gaumont assure la partie production. Porté par cet élan, Jean Cocteau retravaille son scénario, étudie les premières propositions en termes de décor et envisage même d'intégrer des scènes en couleur après avoir découvert le flamboyant *Autant en emporte le vent*, de Victor Fleming. Ce n'est qu'en mars 1945 que Jean Cocteau obtient le retour de Jean Marais – prévu pour jouer le rôle de la Bête – alors que ce dernier est toujours mobilisé dans l'armée. Mais un mois plus tard, Gaumont se retire brutalement du projet. Alors qu'un procès est envisagé, la société Discine reprend le flambeau quelques jours plus tard en apportant une somme correspondant aux trois quarts du budget total du film. Le début du tournage est alors programmé pour août 1945 lorsque la France est définitivement libérée des nazis.

## Un tournage semé d'embûches

Le 26 août, Jean Cocteau écrit la première page de *La Belle et la Bête, Journal d'un film*, un essai riche en anecdotes sur les difficultés rencontrées lors de ce tournage qui dure jusqu'au 11 janvier 1946. Que ce soit à Rochecorbon, près de Tours (où sont tournés les extérieurs), au château de Raray

---

<sup>1</sup> En 1949, alors qu'il n'a que 17 ans, François Truffaut choisit *Le Sang d'un poète* pour son premier ciné-club. Comme aucune copie de bonne qualité n'est disponible, François Truffaut sollicita Jean Cocteau, sans succès.

(près de Senlis), ou dans les studios de Saint-Maurice (près de Paris), l'équipe du film doit composer avec les coupures régulières de courant, les aléas météorologiques<sup>2</sup> mais surtout les graves problèmes de santé que rencontrent Jean Marais et Jean Cocteau. En octobre 1945, le tournage doit même être momentanément interrompu en raison de l'hospitalisation de ce dernier. Une fois toutes les scènes mises en boîte, commence alors le travail de montage que le réalisateur juge particulièrement excitant<sup>3</sup>. En parallèle, toute une campagne de promotion basée sur la publication de photos de tournage est organisée afin de susciter la curiosité du public.

## Un accueil plus difficile que prévu

Présenté au Festival de Cannes lors de son édition de septembre 1946, *La Belle et la Bête* fait office de favori pour le palmarès. À la surprise générale, le film repart sans aucun prix et est fraîchement accueilli par les critiques de l'époque lors de sa sortie en salles en novembre de la même année, ce qui n'empêchera pas le film d'attirer 3,7 millions de spectateurs : on reproche notamment à l'œuvre d'être « froide »<sup>4</sup> et « académique », son « esthétique [...] périmée »<sup>5</sup> voire son « mauvais goût »<sup>6</sup>. Plus étonnant encore, on explique le prétendu échec du projet par son « refus de nous entraîner dans un certain domaine mystérieux »<sup>7</sup> ou bien par un potentiel « défaut d'imagination »<sup>8</sup>. Si le choix d'intervertir les corps de la Bête et d'Avenant fait également débat, on tient également rigueur à Jean Cocteau d'avoir converti un conte de fées en un objet fait par « un esthète pour des esthètes »<sup>9</sup>, seul capable de séduire les « enfants prodiges »<sup>10</sup>. Les soutiens du film sont peut-être minoritaires mais précieux car leurs arguments visent juste : on célèbre son « étrange beauté »<sup>11</sup> et son « ton majestueux »<sup>12</sup>, on loue la capacité du réalisateur à « ouvrir une voie au cinéma, celle de la poésie, si souvent effleurée, mais jamais atteinte »<sup>13</sup>. On salue également « l'acte de fidélité d'un homme mûr qui se souvient d'un enfant de dix ans »<sup>14</sup> et son « élégance de brocanteur fabuleux »<sup>15</sup>. Enfin, on reconnaît à Cocteau d'avoir « fait son apprentissage technique, l'amateur est devenu un ouvrier, et l'artiste a ainsi pu sauver son rêve »<sup>16</sup>.

---

<sup>2</sup> « Il pleuvait, cessait de pleuvoir et repluvait. Entre deux cataractes le ciel remuait et faisait sur les murs de chasse des éclairages funestes. Mais ces éclairages ne peuvent s'inscrire que soutenus par l'électricité. » dans Jean Cocteau, *La Belle et la Bête*, *Journal d'un film*, pp. 87-88.

<sup>3</sup> « Le travail de montage est un des plus passionnants qui soient. À coups de ciseaux et de colle on corrige la vie qu'on a créée. On ajoute, on retranche, on déplace, on met des phrases sur des visages qui les écoutent, on saute d'un lieu à l'autre, on accélère une marche, on limite une gesticulation. » dans Jean Cocteau, *La Belle et la Bête*, *Journal d'un film*, p.233.

<sup>4</sup> Jacques Dorlet, *Temps présent*, 8 novembre 1946.

<sup>5</sup> Georges Sadoul, *Les Lettres françaises*, 22 novembre 1946.

<sup>6</sup> Michel de Saint Pierre, *Témoignage chrétien*, 22 novembre 1946.

<sup>7</sup> Jean Florence, *Semaine dans le monde*, 9 novembre 1946.

<sup>8</sup> Jean Fayard, *Opéra*, 6 novembre 1946.

<sup>9</sup> Guy Leclerc, *L'Humanité*, 9 octobre 1946.

<sup>10</sup> Claude Hervin, *Paris presse*, 31 octobre 1946.

<sup>11</sup> Jacques Rive, *Populaire*, 9 novembre 1946.

<sup>12</sup> A. Astruc, *Spectateur*, 12 novembre 1946.

<sup>13</sup> Pierre-Louis Pamelard, *L'Écran*, 14 novembre 1946.

<sup>14</sup> F. Chalay, *Carrefour*, 7 novembre 1946.

<sup>15</sup> Henri Gérard, *L'Époque*, 6 novembre 1946.

<sup>16</sup> André Lang, *France soir*, 1<sup>er</sup> novembre 1946.

## Un film passé à la postérité

Ce dernier point entre en résonance avec les commentaires qui affluent par la suite et qui contribuent à ce que le film passe à la postérité. En février 1964, les *Cahiers du cinéma* reviennent sur le travail de Jean Cocteau pour rappeler combien « *Lui qui pouvait tout dire sans rien montrer (...) tenait énormément à toucher du doigt le miracle, à prouver visuellement la féerie* »<sup>17</sup>. Même Jean-Luc Godard, dont le cinéma semble *a priori* lointain de l'univers de *La Belle et la Bête*, souligne que « *Jean Cocteau nous prouve inlassablement que pour savoir faire du cinéma, il nous faut retrouver Méliès (...)* »<sup>18</sup>, lui conférant ainsi une place capitale dans l'histoire du cinéma et une filiation directe avec l'un des pionniers en matière de truquages et d'illusion. Le nombre de restaurations et de ressorties dont le film a bénéficié sur près de quatre-vingts ans continue de prouver l'intérêt du public pour ce film aussi limpide que fascinant, au mystère si saisissant que les nombreuses autres adaptations qui suivirent ne parvinrent jamais à remettre en question son statut d'œuvre majeure.

# LE POINT DE VUE DE L'AUTEUR·RICE

---

## POUR UN CINÉMA ARTISANAL

### Contre un imaginaire standardisé

Le conte de *La Belle et la Bête* a fait l'objet de nombreuses adaptations, que ce soit en France ou aux États-Unis (par les studios Disney en 1991 puis Bill Condon en 2017 avec Emma Watson dans le rôle de Belle). Mais s'il y a bien une version à laquelle il est tentant d'opposer le film de Jean Cocteau, c'est celle réalisée par Christophe Gans avec Léa Seydoux et Vincent Cassel dans les rôles-titres. Sortie en 2014, cette adaptation n'est pas, de l'aveu du réalisateur, un remake du film de 1946 lui-même basé sur le court conte de Madame Leprince de Beaumont. C'est plus du côté de la version romancée écrite par Gabrielle-Suzanne de Villeneuve qu'il est allé puiser son inspiration. Pourtant, en visionnant cette prétendue relecture, il est difficile de ne pas penser au fantôme de Cocteau et à ses partis pris de mise en scène : aux antipodes de la méthode choisie par son prédécesseur, Gans a profité des progrès techniques considérables dont bénéficie aujourd'hui le cinéma, à commencer par l'usage d'effets spéciaux numériques qui permettent de reconstituer des décors grandioses en postproduction (c'est-à-dire après le tournage). Mais pour quel résultat ? Sans âme, livrant un imaginaire standardisé pensé pour séduire le marché états-unien, cette version de *La Belle et la Bête* cumule couleurs criardes et images aseptisées desquelles aucun parfum de mystère ou de magie n'émerge. Baroque par son exubérance décorative, le film sonne presque comme une trahison face à la naïveté assumée de Cocteau, poète d'une artificialité revendiquée qui s'attachait à ce que chaque objet soit palpable, chaque visage fait de chair. Même sa Bête, qui exigeait de Jean Marais quatre heures de maquillage quotidien, laissait affleurer une humanité bouleversante (les yeux expressifs de

---

<sup>17</sup> *Cahiers du cinéma* n°152, février 1964, p.6.

<sup>18</sup> Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, éditions Cahiers du Cinéma, 1998, p.253.

Jean Marais, un corps tour à tour majestueux ou encombrant) quand, chez Gans, la même Bête a été fabriquée de toutes pièces en postproduction, contraignant ainsi Vincent Cassel à disparaître derrière les effets peu inspirés d'un avatar numérique quand, face à lui, sa Belle adoptait les traits bien réels de Léa Seydoux. La version de Jean Cocteau ne ressemble peut-être à rien de comparable dans le cinéma français, elle s'inscrit néanmoins dans une filiation, celle de Georges Méliès qui, dès les débuts du cinéma, fit naître la fiction à coups d'expérimentations visuelles qui relevaient alors du tour de magie.

## Revenir aux origines du cinéma de fiction

Les historiens fixent la naissance du cinéma au 28 décembre 1895, jour de la première projection publique d'un film tourné à l'aide du cinématographe créé par les frères Lumière. Rapidement, Georges Méliès, prestidigitateur de profession et propriétaire d'un petit théâtre parisien, voit le potentiel d'une telle invention et imagine déjà la faire dévier de son objectif premier, la documentation d'une époque en images animées : les plus célèbres illustrations en sont *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (1895) ou encore *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (1896) qui créent l'effroi parmi les spectateurs de l'époque. Alors que les frères Lumière composent avec quelques incidents de tournage (une caméra qui se bloque permettant ainsi de changer le sujet de l'action tout en conservant le même décor) ou de projection (une bande qui se rembobine à l'envers devant les yeux médusés des spectateurs dans *Démolition d'un mur*, 1896), c'est tout un champ des possibles fait de trucs et d'astuces qui se déploie pour ce passionné de magie qu'est Méliès. Si les frères Lumière ont approché le cinéma de fiction – un scénario, des acteurs jouant une situation – dans *L'Arroseur arrosé* (1895), c'est véritablement Méliès qui, par goût pour l'imaginaire et la puissance de l'illusion, contribuera à faire du cinéma le septième art et remportera un vif succès auprès des forains. Ruiné après la Première Guerre mondiale – contrefaçons de son célèbre *Voyage dans la lune* (1902), concurrence accrue des premiers grands studios français –, Georges Méliès tombe rapidement dans l'oubli. S'il n'est redécouvert que dans les années 1930, notamment grâce à Henri Langlois, fondateur de la Cinémathèque française, le style de Méliès fascine déjà les surréalistes dans les années 1920 et ouvre la voie à des cinéastes du muet, comme Lotte Reininger (*Les Aventures du prince Ahmed*, 1926) ou encore Jean Epstein (*La Chute de la maison Usher*, 1928). Dès *Le Sang d'un poète*, son premier film tourné en 1930, Jean Cocteau s'attache – tel un artisan qui cherche, expérimente et trouve – à revenir à l'essence même du cinéma de Méliès où les ficelles qui font le dispositif provoquent l'émerveillement, même pour les spectateurs blasés que nous sommes aujourd'hui. Si le carton d'ouverture de *La Belle et la Bête* dans lequel Jean Cocteau nous demande de renouer avec notre enfance a fait à l'époque l'objet de nombreux commentaires, c'est davantage le premier plan du film qui interpelle : on y voit Jean Cocteau et Jean Marais, installés dans un atelier aux grandes fenêtres, tandis que le réalisateur s'apprête – tel un maître d'école – à écrire sur le tableau noir le générique du film. Comment ne pas penser à l'immense atelier vitré que Georges Méliès avait fait construire à Montreuil pour pouvoir y tourner ses films à l'abri des aléas météorologiques ? Comment ne pas voir dans la posture de Cocteau celle d'un prestidigitateur qui nous invite à entrer dans son monde factice et ne fait aucun mystère du tour de magie qui va nous être servi ?

## Rompre discrètement avec le réalisme

Alors que le réalisme poétique s'est imposé dans le cinéma français depuis les années 1930 (on compte parmi ses ambassadeurs Marcel Carné, René Clair, Jean Grémillon, Marcel Pagnol ou encore Jean Renoir) et que le contexte social de la Seconde Guerre mondiale a ouvert la voie au néoréalisme italien (Vittorio De Sica, Roberto Rossellini ou encore Luchino Visconti), Jean Cocteau prend le parti avec *La Belle et la Bête* d'ancrer son film hors du temps et en dehors de tout repère géographique. Dès les premières scènes où on fait connaissance d'Avenant et du frère et des sœurs de Belle, les costumes et les décors donnent le ton : davantage déguisés que vêtus à une mode bien précise, les personnages évoluent dans un environnement factice qui n'est pas la reconstitution réaliste d'une belle ferme du XVIIe ou XVIIIe siècle. Tout y est propre et bien ordonné, jusqu'aux animaux de basse-cour qui semblent juste là pour parfaire le tableau champêtre. Dans cette scène d'exposition, on recense quelques éléments qui introduisent le fantastique à venir : la superstition, d'abord, lorsque l'une des sœurs de Belle interdit à l'un de ses porteurs de passer sous une échelle ; l'apparition de Belle, ensuite, dont le visage se reflète trop nettement dans le sol qu'elle est en train de nettoyer comme s'il s'agissait d'un miroir. Motif récurrent de nombreux contes et histoires fantastiques (*Blanche Neige*, *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles*), le miroir pose la beauté de la bien nommée Belle et sa potentielle capacité à faire fi des apparences comme l'enjeu à venir de ses futures aventures. Mais Jean Cocteau ne cherche pas d'emblée à s'inscrire à contre-courant de ses contemporains, à la différence du *Sang d'un poète* qui assumait clairement sa veine expérimentale. Ici, le récit respecte un schéma relativement classique : après une brève présentation des personnages, les enjeux nous sont exposés – la possible ruine de la famille – jusqu'au nœud de l'intrigue qui conduira Belle à prendre la place de son père après que celui-ci a été condamné à mort par la Bête pour le vol d'une rose. C'est donc par touches discrètes que le réalisateur nous installe dans un dispositif où le merveilleux va pouvoir se déployer.

## Au-delà de la frontière

Quand le père arrive en ville et apprend qu'il est sans le sou, nous ne savons pas précisément où se situe cette ville ni le chemin parcouru pour s'y rendre. Si son retour de nuit ne fait en revanche l'objet d'aucune ellipse, le montage s'attache à brouiller aussitôt les repères spatiaux : lorsque le père quitte la ville alors qu'il fait déjà noir, il nous tourne le dos et disparaît par la profondeur de champ ; lorsqu'il apparaît dans sa forêt à la suite d'un fondu enchaîné, il effectue exactement le chemin inverse tout en nous faisant face. Ce simple procédé de montage qui contourne la règle du raccord dans le mouvement nous procure un sentiment étrange que viendront renforcer les plans suivants : dans la forêt, aucune perspective ne se dégage, la profondeur de champ est constamment encombrée ou embrumée et la grande variété de valeurs de plans (larges, taille, poitrine) et des axes de caméra (légères plongées ou contre-plongées) créent une instabilité qui suscite le malaise. Ajoutons à cela un remarquable travail sur des lumières toutes en clairs-obscurs et la photographie d'Henri Alekan qui révèlent tour à tour les contours de formes troublantes ou bien font basculer la silhouette du père dans la pénombre la plus inquiétante. Enfin, n'oublions pas la musique de Georges Auric, sinistre à souhait, et la bande-son saturée de bruits de vent et d'orage qui renforcent notre conviction que quelque chose de terrible se prépare, ce que confirmera la rencontre entre le père et la Bête le lendemain matin. Lorsque c'est

au tour de Belle de se rendre au palais de la Bête pour honorer la dette de son père, le chemin parcouru est sensiblement le même, sauf que les partis pris de mise en scène de Jean Cocteau nous font subtilement passer de l'inquiétant au merveilleux. Tandis qu'aucun bruit de vent ou d'orage ne menace Belle, la bande-son musicale privilégie les aigus et un rythme plus entraînant quand les graves prédominaient pour le père. Enfin, si nous ne disposons pas davantage d'indices pour localiser cette forêt et comprendre sa configuration, les plans s'enchaînent de manière fluide à la faveur de plusieurs fondus enchaînés (rappelons au passage que ce procédé technique, qui permet une transition entre deux plans grâce à un effet de surimpression, fut inventé par Georges Méliès pour son film *Cendrillon*, en 1899, un autre conte). Par la suite, le passage d'un monde à l'autre se fera grâce au cheval Le Magnifique ou bien, dans le cas de Belle, grâce au gant magique que la Bête lui a confié : un peu à la manière des bottes de sept lieues, ce gant lui permet de se déplacer au-delà des frontières et des obstacles. À la mise en scène, cela se traduit soit par un effet de surimpression ou bien en faisant apparaître l'héroïne à travers un mur (plan tout simplement tourné à l'envers). Pour ce dernier exemple, le truquage est visible si on prête un œil attentif mais, pour Jean Cocteau, peu importe que les ficelles soient comprises car le potentiel de suggestion demeure intact : le truquage devient une composante de son style, sans autre objectif que de donner une présence intense au sentiment d'étrangeté.

## Le temps suspendu

La scène la plus régulièrement commentée de *La Belle et la Bête* reste probablement celle où Belle visite le palais de la Bête pour la première fois. L'endroit nous est déjà familier puisque, dans une séquence précédente, nous avons suivi le père dans sa découverte de ces pièces étranges où se côtoient d'extravagantes créatures. Mais la perplexité teintée de méfiance du père a laissé place à l'émerveillement et la curiosité d'une jeune femme se jetant à corps perdu dans l'antre de la Bête. À la faveur d'un ralenti que rien n'annonce et qui rompt avec le rythme des précédentes séquences, nous plongeons avec Belle dans un monde onirique en dehors du temps. Les bras qui tiennent les chandeliers ne constituent plus une énigme à élucider (souvenons-nous du plan où le père jetait un coup d'œil sous la table pour tenter de comprendre à qui appartenait cette main lui servant à boire) mais font partie intégrante de cet univers à part où ombre et lumière cohabitent. L'obscurité profonde des pièces que Belle traverse (aucun fond ne se dessine, comme si nous étions ici en présence du rien) suffit paradoxalement à rendre matériel cet endroit aussi intrigant qu'inquiétant : il n'est pas nécessaire d'employer des moyens faramineux pour nous en convaincre, seulement laisser libre cours à son imagination. Preuve en est dans la scène suivante où Belle traverse un long couloir où les rideaux blancs virevoltent – toujours au ralenti : nulle connaissance technique ne semble ici requise pour produire cet effet saisissant. Belle ne touche plus terre, et pour cause : l'actrice Josette Day est posée sur un petit chariot que des fils quasi-invisibles tirent à nous pour créer cet effet de glissement sur le sol. Ce n'est plus la caméra qui roule sur des rails pour approcher de son sujet (technique du travelling) mais l'inverse : le procédé paraît simple, enfantin pourrait-on dire, mais encore fallait-il y penser. L'état de transe de Belle ne s'achève brutalement qu'au moment où la Bête lui apparaît : elle s'évanouit, ce qui vaut à la Bête, gênée par son apparence disgracieuse, d'exiger que son invitée ne la regarde jamais dans les yeux. Mais Belle parviendra rapidement à se détacher de sa pesanteur



terrestre – celle de notre monde d’adultes délesté de toute fantaisie – pour répondre aux exigences que pose sa relation naissante à la Bête.

## Les histoires que l’on se raconte...

Lorsque Belle revient au chevet de son père malade, se mesure l’écart qui la sépare désormais de ses sœurs et de son soupirant Avenant. Venue d’un monde que la Bête a transformé en terrain de jeux propice à toutes sortes de croyances, Belle n’anticipe pas la résistance qui lui sera opposée par sa famille que seule la fortune intéresse. Seul son père, qui connaît le palais, a rencontré la Bête et est reconnaissant du sacrifice de sa fille, finit par accepter l’idée qu’un univers merveilleux évolue en parallèle du leur. Pour cette raison, il est le seul à pouvoir toucher du doigt les diamants qui coulent des yeux de Belle quand les sœurs de cette dernière, trop envieuses du magnifique collier qu’elle arbore, constatent amèrement qu’il se change en corde fumante dès qu’elles s’en emparent après l’avoir reçu en cadeau. Le miroir qu’elles subtilisent à Belle et qui leur renvoie le reflet peu avantageux de leur esprit rabougri (un singe pour l’une, une femme vieillie prématurément pour l’autre) peut d’ailleurs être vu comme un miroir tendu au spectateur chagrin qui refuserait de renouer avec son âme d’enfant et aborderait le film de Jean Cocteau avec condescendance : ce spectateur récalcitrant prendrait alors le risque de rester totalement exclu de ce dispositif ludique, tout comme les sœurs ne peuvent rien comprendre à ce que Belle vit et encore moins mesurer la beauté des sentiments auxquels sont cœur s’ouvre. *La Belle et la Bête* est donc à voir comme une sorte de manifeste en faveur d’un cinéma primitif où le pouvoir de l’illusion – et encore moins celui des effets spéciaux contemporains – ne peut rien si le spectateur a définitivement rompu, au nom d’un rationalisme ennuyeux, avec cet imaginaire foisonnant propre à l’enfance où il suffit de se raconter une histoire... pour y croire.

# LE DEROULANT

---

## Séquence 1 | Prologue

[00.40 – 02.29]

Une pièce plongée dans la pénombre, une grande fenêtre éclairée. Jean Cocteau, un chien assis à ses côtés, observe Jean Marais écrire sur un tableau noir puis se lève pour le rejoindre. À la faveur d’un cadre plus resserré, nous voyons la main de Jean Cocteau écrire « *Jean Marais* » – que l’acteur efface –, le nom de « *Josette Day* » – que l’actrice efface à son tour –, puis « *dans un film de Jean Cocteau* » que ce dernier efface également. L’écriture de Jean Cocteau mentionne ensuite Christian Bérard à l’illustration, le titre du film, puis toutes les informations que l’on trouve habituellement dans un générique (acteurs et actrices, adaptation, décors, costumes, conseil technique, musique, images, montage, etc.), informations que Jean Cocteau efface au fur et à mesure.

## Séquence 2

[02.30 – 03.36]

Apparaît un homme tenant un clap de cinéma. Il annonce : « *La Belle et la Bête, 1, Ire fois* » mais la voix de Cocteau l’interrompt. S’ensuit un carton écrit de la main du réalisateur : « *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 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 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...* ».

## Séquence 3 | Présentation des personnages

[03.37 – 03.53]

Une fois le générique passé et le pacte – celui de la naïveté assumée – formulé par Jean Cocteau, la première scène aura pour fonction de nous dévoiler un décor et de nous présenter les personnages. Quelque part en France à une époque non définie précisément (mais les costumes nous font pencher pour le XVII<sup>e</sup> siècle), deux amis, Avenant et Ludovic, trompent leur ennui en tirant à l’arc. Mais un geste brusque fait dévier la flèche de sa trajectoire initiale pour passer par l’une des fenêtres à proximité de la cible.

## Séquence 4

[03.54 – 07.31]

Manquant de tuer le chien, la flèche vient se planter dans le sol d’une chambre où les deux sœurs de Ludovic, Adélaïde et Félicie, arrangent leurs robes en vue d’une réception mondaine. Elles sont aidées par Belle, leur autre sœur convertie en servante soumise. Esquivant les moqueries répétées de Ludovic et d’Avenant, les deux sœurs découvrent avec consternation que leurs porteurs – qu’elles surnomment avec une pointe de mépris « *Petits laquais !* » – font une lourde sieste dans les écuries au lieu de se tenir prêts à les conduire. Cherchant à affirmer leur autorité, Adélaïde et Félicie finissent tant bien que mal par contraindre leurs porteurs maladroits à assurer leur mission. Témoin désabusé de la scène, Ludovic regarde ses sœurs s’éloigner tout en lâchant : « *Le Diable vous éclabousse et vous couvre de crotte !* »

## Séquence 5

[07.32 – 09.29]

Le visage de Belle se reflète dans le sol qu’elle est en train de laver. Avenant apparaît : il souhaite sortir Belle de son dur quotidien mais celle-ci semble accepter son sort. Avenant lui déclare alors son amour et la demande en mariage. Belle décline car elle préfère rester aux côtés de son père. Avenant tente d’embrasser Belle de force qui résiste et s’échappe. Son frère Ludovic entre et se querelle avec Avenant qui le frappe. Belle exprime son indignation.

## Séquence 6 | La famille de Belle dans une situation financière délicate

[09.30 – 11.17]

Le père de Belle entre dans la demeure familiale, accompagné de trois notables du coin. Le père invite Belle, Ludovic et Avenant à les rejoindre à table pour leur annoncer une bonne nouvelle : il ne sera plus poursuivi par ses créanciers car l'un de ses bateaux de marchandises est enfin arrivé au port. Face à la promesse de cette nouvelle fortune, Ludovic suspecte Avenant d'avoir demandé la main de Belle par intérêt, ce qu'elle dément. Le père s'inquiète plutôt du départ de sa fille qui le rassure immédiatement. Adélaïde et Félicie rentrent furieuses : on leur a refusé l'accès à la réception mondaine en raison des dettes auxquelles leur nom est associé. Mais le père ne se formalise par de ces reproches car il a désormais confiance en l'avenir.

## Séquence 7

[11.18 – 12.17]

Alors que leur père part pour la ville afin de s'occuper de ses affaires, Adélaïde et Félicie passent commande de cadeaux extravagants (un singe, un perroquet). Bien plus modeste, Belle demande une simple rose, ce qui suscite les moqueries de ses deux sœurs.

## Séquence 8

[12.18 – 13.04]

À la taverne, Ludovic fait part à Avenant de son problème d'endettement. L'usurier apparaît pour réclamer son dû mais Ludovic lui promet de le rembourser dès le retour de son père. Pour cela, il accepte de signer un document qui engage la responsabilité de celui-ci.

## Séquence 9

[13.05 – 14.02]

À la ville, le père découvre que ses affaires ne lui rapporteront rien. Sans le sou, il ne peut s'offrir une chambre dans une auberge et se retrouve contraint de rentrer chez lui de nuit en passant par la forêt.

## Séquence 10 | La rencontre entre le père et la Bête

[14.03 – 20.04]

Seul sur son cheval, le père s'enfonce dans la forêt obscure tandis que l'orage gronde. Le brouillard finit par l'égarer. Prudent, le père descend de son cheval en quête d'un abri que les branches d'arbres semblent lui indiquer. Un bâtiment finit par apparaître : le père laisse son cheval dans l'écurie puis gravit un grand escalier en quête du propriétaire des lieux. Il finit par arriver devant une lourde porte

qui s'ouvre. À l'intérieur, des bras sortant des murs tiennent des chandeliers qui éclairent faiblement les lieux. Troublé, le père s'approche d'une grande cheminée en activité. Le carillon de l'horloge retentit. Le père regarde autour de lui, intrigué par la multitude d'objets animés qui encombrant la pièce. Alors qu'il souhaite se servir à boire, le père est saisi d'effroi lorsqu'une main n'appartenant à personne remplit le verre à sa place. Sans autre solution pour la nuit, le père finit par s'endormir sur le fauteuil.

## Séquence 11

[20.05 – 25.27]

Dans son sommeil, le père ne remarque pas les yeux qui continuent de le surveiller depuis la cheminée. Alors que sa main est posée sur l'accoudoir en forme de lion, un rugissement se fait entendre. Le père se réveille, regarde autour de lui puis se lève, manifestement décidé à repartir. Une fois sorti, le père découvre à la faveur du jour naissant une étrange allée bordée de statues. Ses « *Hé là !* » restent sans réponse. Seul l'écho de sa voix se fait entendre dans ce décor vide de toute présence humaine. Sur le sol, le père découvre une biche inanimée puis remarque une magnifique rose qu'il s'empresse de cueillir pour sa fille Belle. Au même moment, le vent se lève et un « *Hé là !* » bien plus grave se fait entendre. Le père se retourne. Face à lui, surgit la Bête qui lui reproche de voler « *mes roses, qui sont ce que j'aime le mieux au monde* ». La Bête le condamne à mort, sourde aux demandes du père de lui accorder son pardon. Peu sensible aux flatteries, la Bête maintient sa sentence, à moins que l'une de ses trois filles n'accepte de prendre sa place. Pour cela, la Bête met à la disposition du père un cheval blanc nommé Le Magnifique qui saura revenir jusqu'au domaine de la Bête à condition de répéter la formule magique « *Va où je vais Le Magnifique ! Va, va, va !* » Sans demander son reste, le père part tandis que la Bête l'épie.

## Séquence 12 | Le sacrifice de Belle en faveur de son père

[25.28 – 27.50]

Le père confie ses mésaventures à sa famille et donne à Belle cette rose qui lui coûte tant. Après que ses deux sœurs s'en sont prises à elle, Belle propose de prendre la place de son père, ce qu'il refuse. En dépit de l'affolement de ses enfants et d'Avenant, le père semble résigné à mourir. Belle insiste, Avenant proteste amoureuxment puis s'en prend violemment à Adélaïde et Félicie qui moquent son attitude. Au bord du malaise, le père est transporté dans sa chambre. Une fois seules, Adélaïde et Félicie manigancent dans l'objectif de se sortir de cette situation.

## Séquence 13

[27.51 – 34.38]

Au cœur de la nuit, Belle sort discrètement de la maison pour rejoindre l'écurie. Une fois montée sur Le Magnifique, elle lui répète la formule magique. Le cheval se met en route et traverse la forêt jusqu'au palais de la Bête. Empruntant le même couloir bordé de chandeliers maintenus par des bras, Belle court au ralenti, ce qui renforce le caractère onirique de la scène. Belle poursuit son exploration de la demeure tandis que la lumière, le vent et les rideaux qui volent contribuent à donner un aspect

féerique aux lieux. Troublée, Belle finit par arriver devant une porte tandis que se murmure « *je suis la porte de votre chambre* ». Elle entre puis se pose devant un miroir qui l'interpelle : l'image de son père agonisant apparaît. Horrifiée, Belle se lève brusquement et décide de sortir. Mais sur le chemin, elle fait la rencontre de la Bête puis s'évanouit. La Bête prend Belle dans ses bras et l'emmène dans son palais.

## Séquence 14 | Belle découvre la Bête et son univers

[34.39 – 36.44]

La Bête porte Belle jusqu'à son lit et la regarde avec intensité. Le visage de la Bête s'approche de Belle endormie. Elle se réveille et pousse un petit cri. La Bête recule : « *Il ne faut pas me regarder dans les yeux !* » Belle n'aura ainsi pas à le voir, sauf chaque soir à l'heure du dîner.

## Séquence 15

[36.45 – 40.38]

Sept heures sonnent. Vêtue d'une grande robe noire, Belle est attablée dans la salle à manger. Derrière elle, apparaît la Bête qui tente de la mettre en confiance. Lors de cette conversation, séduite par la sincérité de Belle, la Bête tente de susciter sa compassion tout en se déroband à son regard. La Bête finit par demander Belle en mariage mais cette dernière répond par un non catégorique. La Bête disparaît alors dans l'obscurité, promettant de revenir le lendemain à la même heure.

## Séquence 16

[40.39 – 45.44]

Ne pouvant trouver le sommeil, Belle erre dans les couloirs du palais, à la fois intriguée et effrayée par les lieux. Au loin, on entend un rugissement et des cris d'oiseaux. Belle trouve refuge derrière une statue d'homme de laquelle s'échappe un peu de fumée. Depuis sa cachette, elle observe la Bête dont les vêtements sont déchirés et dont les mains fument. Pressentant quelque chose, la Bête entre dans la chambre de Belle, constate son absence et, en colère, questionne le miroir. Le reflet de Belle y apparaît : la Bête la voit sortir de derrière la statue et écouter aux portes. Belle finit par entrer dans la chambre et interroge la Bête sur sa présence. Décontenancée, la Bête tente de se justifier en prétextant être venue lui offrir un cadeau. Indifférente, Belle lui ordonne de sortir. Troublée, la Bête s'exécute. Une fois seule dans sa chambre, Belle considère le magnifique collier de perles que la Bête vient de lui offrir.

## Séquence 17

[45.45 – 47.18]

Belle traverse le parc et arrive jusqu'au gros portail qu'elle ouvre. De là, elle observe la Bête en train de laper de l'eau dans une mare. Belle referme le portail et revient sur ses pas. Le fondu au noir qui s'ensuit traduit une ellipse.

## Séquence 18 | La compassion de Belle pour la Bête

[47.19 – 50.38]

Belle retrouve la Bête et exprime son souhait de se promener avec elle. Flattée, la Bête fait preuve d'une telle déférence à l'égard de Belle que cette dernière ose lui confier son ennui et sa hâte d'arriver à l'heure du dîner pour ne plus être seule. Alors que la Bête est tentée de renouveler sa demande en mariage, Belle maintient sa position et lui répond « *Soyons amis la Bête ! Ne me demandez rien de plus.* » Distracte par l'apparition d'un daim, la Bête agite les oreilles et n'écoute plus Belle qui s'en offusque. La Bête s'excuse et prend la main de Belle pour l'amener jusqu'à une petite clairière. Parce que la Bête a soif, Belle prend un peu d'eau dans le creux de ses mains : la Bête lape délicatement puis s'étonne que cette situation ne dégoûte pas Belle dont la réaction est ambivalente. Ne souhaitant causer aucune peine à la Bête, Belle n'en désire pas moins partir loin.

## Séquence 19

[50.39 – 53.06]

Belle fait les cent pas dans la salle à manger car les sept heures sont déjà passées de trente minutes. La Bête finit par apparaître et se montre touchée par les marques d'impatience de Belle. Au désespoir, cette dernière implore la Bête de la laisser retourner voir son père malade. Comme Belle lui promet de revenir, la Bête lui demande si elle acceptera ensuite d'être sa femme, ce à quoi elle ne peut répondre clairement. Attentive à la souffrance de la Bête, Belle finit par lui caresser la tête. Souhaitant être aimée comme un être humain, la Bête reproche à Belle de le « *flatter comme on flatte un animal* ». La Bête accepte de considérer la demande de Belle puis lui propose une promenade au jardin.

## Séquence 20 | Pour la Bête, quand amour rime avec souffrance

[53.07 – 54.29]

Sous les arches et à proximité des statues, la Bête demande à Belle si on l'a déjà demandée en mariage, ce à quoi elle répond par l'affirmative. Apprenant que le soupirant était jeune et beau, la Bête s'étonne que Belle n'ait pas accepté mais cette dernière ne voulait pas quitter son père. Belle finit par révéler l'identité d'Avenant : affectée, la Bête s'éloigne alors brusquement.

## Séquence 21

[54.30 – 56.22]

Posée devant le miroir de sa chambre, Belle entend rugir derrière la porte. Se précipitant à l'extérieur, elle découvre la Bête dans un piteux état : son corps tout entier fume et est recouvert de sang. La Bête implore son pardon à Belle qui réagit avec dédain, lui ordonne de se nettoyer et d'aller dormir. La Bête ne supporte pas le regard de Belle et l'implore de fermer la porte de sa chambre.

## Séquence 22

[56.23 – 57.55]

Pendant ce temps, Avenant et Ludovic jouent aux échecs tandis que l'usurier fait saisir les meubles du père pour couvrir la dette de son fils. L'usurier confronte Ludovic à ses responsabilités pour qu'il avoue sa faute auprès de son père. Ludovic se plie à l'exigence de l'huissier mais ne semble pas terrassé de culpabilité.

## Séquence 23

[57.56 – 1.02.36]

Au palais, Belle est souffrante. Très inquiète, la Bête concède de la laisser retourner voir son père en échange de quoi Belle doit lui promettre d'être de retour sous une semaine, ce qu'elle accepte. Pour lui témoigner son amour le plus profond, la Bête confie à Belle le secret de ses richesses comme gage de son retour : le pavillon aux trésors et sa clé d'or, un gant magique qui la transportera là où elle le souhaite, etc.

## Séquence 24 | Les retrouvailles momentanées entre Belle et sa famille

[1.02.37 – 1.05.09]

Belle réapparaît chez son père après avoir traversé un mur qui se referme derrière elle. Belle dépose le gant magique puis s'approche du malade, bouleversé par sa venue. En réponse à l'inquiétude de son père convaincu que sa fille est prisonnière et qu'elle se sacrifie pour lui, Belle lui confie ses sentiments ambivalents (compassion, tendresse) à l'égard de la Bête. Émue par son propre récit, Belle commence à pleurer mais ses larmes se changent en diamants. Belle met en garde son père contre ses sœurs : si jamais elles découvraient ce prodige, elles lui prendraient ces pierres précieuses.

## Séquence 25

[1.05.10 – 1.08.43]

Près de la maison du père, les enfants s'affairent tant bien que mal aux tâches quotidiennes puisque la famille a dû se séparer du personnel de maison. Contrariées par la situation, Adélaïde et Félicie n'expriment aucune compassion pour leur père. Ce dernier leur fait la surprise d'arriver accompagné d'une femme que ses deux sœurs prennent d'abord pour une dame de la cour. Avenant est le premier à reconnaître Belle. Admirative du collier que Belle porte autour du cou, Félicie se fait offrir le bijou qui, sitôt dans ses mains, se transforme en corde fumante. Choqué de constater que Belle a pour projet de tenir son engagement et de revenir auprès de la Bête, Avenant l'accuse d'aimer cette créature. Belle s'en défend timidement.

## Séquence 26

[1.08.44 – 1.09.20]

Belle confie à Avenant et Ludovic le secret de la richesse de la Bête. Pour satisfaire leur curiosité, Belle décrit également son quotidien au palais et les rapports courtois qu'elle entretient avec la Bête.

## Séquence 27 | Le plan machiavélique de la famille de Belle contre la Bête

[1.09.21 – 1.10.44]

Tandis que les deux sœurs manigancent par jalousie, Avenant fait part à Ludovic de son projet de tuer la Bête. Afin d'avoir le champ libre, il lui demande de trouver le moyen de retenir Belle quelque temps auprès de sa famille.

## Séquence 28

[1.10.45 – 1.12.59]

Afin d'empêcher Belle de repartir dans les temps, Adélaïde et Félicie feignent d'être tristes en utilisant des oignons. D'abord catégorique, Belle se laisse peu à peu convaincre par l'entreprise de culpabilisation de ses deux sœurs. Félicie dérobe la clé d'or avec pour projet de voler les trésors de la Bête. Mais elle refuse de confier la clé à Ludovic car elle a davantage confiance en Avenant.

## Séquence 29

[1.13.00 – 1.14.51]

Au moment du dîner, Belle apparaît comme au début : vêtue simplement, elle assure le service et se fait railler par ses deux sœurs. Blessée, Belle sort en courant pour pleurer. Avenant la retrouve pour la consoler. Il voudrait lui offrir un bonheur radieux mais identifie la Bête comme un obstacle à leur destinée commune dont il faut se débarrasser.

## Séquence 30

[1.14.52 – 1.17.18]

Seule dans la chambre de Belle, la Bête se languit de son retour. Il caresse les meubles et étreint amoureuxment le dessus-de-lit.



## Séquence 31

[1.17.19 – 1.20.44]

Adélaïde, Félicie, Ludovic et Avenant se retrouvent dans l'écurie pour tenter de trouver le moyen de rejoindre le palais de la Bête. Apparaît alors Le Magnifique dont Avenant a déjà entendu parler. En dépit de la mise en garde de Ludovic, Avenant s'en empare et prend la place de Belle pour retrouver la Bête. Ludovic monte derrière lui. Une fois la formule magique prononcée, le cheval part au galop. Adélaïde est traversée par un mauvais pressentiment que Félicie balaie d'un revers de main.

## Séquence 32

[1.20.45 – 1.23.58]

Adélaïde et Félicie décident d'utiliser le miroir qu'elles ont volé dans la besace du cheval. Face à celui-ci, Adélaïde se voit en vieille dame tandis que Félicie se découvre en petit singe. Elles apportent le miroir à Belle, convaincues qu'elle aussi y trouvera un reflet disgracieux, puis sortent de sa chambre. Belle s'empare du miroir, l'étreint délicatement et y découvre le visage tourmenté de la Bête. Elle enfle le gant magique et apparaît instantanément sur le lit de sa chambre dans le palais de la Bête. Mais aussitôt, elle s'aperçoit qu'elle a oublié d'emporter la clé d'or. De retour chez son père, Belle ne parvient pas à la retrouver dans ses affaires. Comme le miroir se brise, elle renonce et rentre définitivement auprès de la Bête.

## Séquence 33 | Belle délivre la Bête de son sortilège

[1.23.59 – 1.25.25]

Belle sort précipitamment de sa chambre tout en appelant la Bête. Elle parcourt les couloirs déserts puis se précipite dans le parc où elle découvre la Bête est à l'agonie, le corps à moitié tombé dans la mare. Belle lui enfle son gant magique tout en se rendant coupable de la situation.

## Séquence 34

[1.25.26 – 1.27.20]

Pendant ce temps, Avenant et Ludovic tentent d'entrer à l'intérieur du pavillon à l'aide de la clé que Félicie a volée. En dépit de ses craintes, Ludovic accepte de suivre Avenant, plus volontaire. Depuis les vitrages qui ornent le toit du pavillon, les deux garçons découvrent les trésors fantastiques qui y sont enfermés.

## Séquence 35

[1.27.21 – 1.28.16]

Belle s'acharne à maintenir la Bête en vie mais celle-ci dit ne pas se sentir assez homme pour suivre les bons conseils de sa bien-aimée. Il déclare même : « *Les pauvres bêtes qui veulent prouver leur amour ne peuvent que se coucher et mourir.* »

## Séquence 36

[1.28.17 - Fin]

Avenant brise le vitrage pour pénétrer à l'aide d'une corde à l'intérieur du pavillon. Témoin de la scène, la statue de Diane décoche une flèche et tue Avenant. Mais son visage et celui de la Bête se confondent. Un prince charmant apparaît devant Belle et explique qu'un regard d'amour lui a permis d'être délivré d'un sortilège qui le rendait prisonnier du corps du corps de la Bête. Belle est troublée par la ressemblance entre le prince charmant et Avenant puis elle tranche par « *Il faudra que je m'y habitue* ». Le prince charmant promet à Belle de l'emmener dans son royaume. Tandis que le corps de la Bête gît sur le sol, Belle et le prince charmant s'envolent, amoureux, vers cet ailleurs où ils pourront vivre heureux.

# L'ANALYSE DE SEQUENCE

---

[53.07 – 56.22]

## Découpage

[53.07]

En plan large, la Bête apparaît par les arcades en pierre du jardin. Belle finit par entrer à son tour et se pose à distance respectueuse de la Bête qui, tout en parlant, lui tourne autour.

[53.34]

En plan taille, la Belle et la Bête sont désormais filmées en contre-plongée, la statue apparaissant bien au centre du cadre.

[53.50]

La mise en marche de Belle amène un raccord mouvement qui provoque un changement de valeur de plan et d'axe de caméra : nous revenons à un plan large et il n'y a plus de contre-plongée. Un léger panoramique vers la droite nous montre la Bête tentant d'obstruer le passage tandis que Belle reste en hors-champ.

[53.58]

Le raccord mouvement est cette fois initié par la Bête qui rejoint Belle. Un panoramique vers la droite isole Belle en gros plan. Une fois sa réponse faite, un panoramique vers la gauche nous fait revenir vers la Bête, filmée en plan rapproché poitrine. Puis la Bête s'éloigne par la profondeur de champ tandis que Belle réapparaît de dos, en amorce du plan.

[54.20]

La Bête s'enfuit par l'une des arcades. L'encadrement du plan par les pierres accentue la profondeur de champ tandis que Belle apparaît de dos, au premier plan. La scène s'achève par un fondu au noir.

[54.30]

Un panoramique balaie de droite à gauche la chambre de Belle que nous retrouvons devant son miroir. Le plan est globalement très sombre, la seule source lumineuse semblant venir du miroir. La caméra suit Belle lorsqu'elle se lève pour s'emparer d'un chandelier.

[54.46]

À la suite d'un raccord mouvement, Belle entre dans le champ en plan américain. L'obscurité règne : seul le chandelier qu'elle tient crée un halo de lumière autour d'elle. Belle pose son oreille contre la porte pour tenter de comprendre d'où vient le bruit puis se décide à ouvrir.

[55.00]

Un raccord à 180 degrés nous montre Belle en plan moyen ouvrant sa porte depuis l'extérieur de sa chambre. Sa chambre apparaît dans la profondeur de champ.

[55.02]

Un contrechamp dévoile la Bête dont le corps fume. La valeur de plan sur la Bête passe du plan rapproché poitrine au gros plan.

[55.06]

Nous revenons sur Belle qui, s'approchant de la Bête, passe en plan rapproché taille. Le chandelier qu'elle tient continue de constituer la principale source lumineuse.

[55.16]

Le dédain avec lequel Belle examine l'état de la Bête provoque un nouveau contrechamp. Mais, cette fois-ci, la Bête, le corps toujours fumant, apparaît en plan moyen tandis que, de dos, Belle apparaît en amorce, tapie dans l'ombre.

[55.24]

Filmée en plan rapproché poitrine, la Bête apparaît dans un halo de lumière tandis que derrière elle, l'obscurité profonde domine.

[55.36]

Toujours filmée en plan rapproché taille, Belle jette à la Bête un tissu pour qu'elle se nettoie.

[55.45]

Elle aussi en plan rapproché taille, la Bête rattrape le tissu que Belle vient de lui lancer. À la faveur des mots durs que Belle prononce, un léger travelling avant nous approche de la Bête, désormais filmée en plan rapproché poitrine. Mais, heurtée par l'attitude de Belle, la Bête s'éloigne par la profondeur de champ. Un léger travelling arrière vient renforcer la puissance de ce retrait.

[56.16]

Toujours éclairée par le halo de son chandelier, Belle est effrayée par la fureur de la Bête. Bien que la caméra se rapproche très légèrement d'elle, ses quelques pas en arrière font passer Belle d'un plan rapproché taille à un plan moyen. Devant elle, la porte de sa chambre se referme tandis que nous restons à l'extérieur. Cette plongée dans l'obscurité amène un fondu au noir qui clôt la scène.

## Commentaire

Dans cette séquence, la Belle et la Bête se promènent dans les jardins du palais après qu'un rapprochement s'est opéré entre les deux personnages. Bien que Belle décline systématiquement les demandes en mariage répétées de la Bête, elle fait preuve d'une affection grandissante pour cette créature qui la retient pourtant contre son gré dans son palais. Dans les scènes précédentes, on a vu successivement Belle donner directement à boire à la Bête dans le creux de ses mains ou encore faire preuve d'impatience lorsque la Bête arrivait en retard à leur rendez-vous quotidien. À cet instant du métrage, on se situe à un point de bascule dans la perception que nous aurons de la Bête, bien plus sensible et vulnérable que sa puissance bestiale et son autoritarisme ne le laissaient supposer durant la première partie du film. La demande que Belle formule – pouvoir retourner voir son père malade – met en difficulté la Bête : par amour pour la jeune femme, il lui est difficile de rester insensible à cette requête légitime mais, dans un même temps, la Bête ne peut courir le risque de voir Belle disparaître pour ne jamais revenir et ainsi l'abandonner à son triste sort fait de solitude. Probablement par besoin de mûrir sa réflexion, la Bête propose à Belle de l'accompagner pour marcher un peu dans le jardin. On se doute que sa décision finale dépendra de ce qui suivra lors de la séquence à venir.

## Le théâtre des émotions

La séquence s'ouvre sur les arcades en pierre qui parcourent le jardin du palais. Filmées de biais et en légère contre-plongée, elles dessinent une perspective qui laisse entrapercevoir ce qui se joue en hors-champ tout en frustrant notre regard, comme un décor de théâtre qui serait le point de jonction entre la scène et les coulisses. De manière générale, on notera qu'à chaque fois que la Bête apparaît ou entre dans une pièce, le montage s'attache à ce qu'il ne soit jamais possible de savoir précisément ni d'où elle vient ni quelle distance elle a parcourue, tout comme nous ne connaissons rien de ses origines et si peu de son histoire. Puis la Bête apparaît, d'abord seule dans le champ, de son pas lourd et majestueux. Belle finit par la suivre, d'un pas bien plus fébrile et le regard tourné vers l'intérieur d'elle-même. Positionnés chacun des deux côtés de l'arcade, les personnages semblent à ce moment-là à distance bien que l'aspect sombre de leurs vêtements se réponde et introduise une forme de complémentarité. Une fois que la Bête sait que Belle a déjà fait l'objet d'une demande en mariage, elle se rapproche, passe devant Belle jusqu'à la faire disparaître momentanément puis s'arrête à ses

côtés sans jamais la regarder dans les yeux. Un raccord cut nous fait changer sensiblement de valeur de plan et d'axe de la caméra : tandis que les deux personnages sont filmés en plan taille (ce qui permet d'être plus près de leurs émotions tout en ne perdant pas de vue le décor), la contre-plongée s'accroît fortement, ce qui amplifie la présence massive de la Bête et donc son caractère menaçant. Entre les deux personnages, le buste d'une statue semble occuper un rôle central, d'arbitre ou de juge selon l'information que Belle voudra bien donner sur son précédent prétendant.

## Le déséquilibre amoureux

Après avoir répondu à quelques questions de la Bête, Belle sort du cadre, créant ainsi un déséquilibre dans la relation de pouvoir et de domination posée depuis le début de la cohabitation par le propriétaire des lieux. La Bête se met en travers de son chemin pour continuer de l'accabler de ses questions : lorsque Belle se justifie en indiquant qu'elle a refusé d'autres demandes en mariage pour ne pas quitter son père, il est intéressant de noter qu'il n'y a pas de contrechamp sur Belle car seules les émotions de la Bête nous intéressent à ce moment-là. D'ailleurs, la valeur de plan change et nous passons sur un plan de type rapproché poitrine / gros plan qui finit par glisser de la Bête à Belle, ce qui nous rend encore plus attentifs aux expressions des deux personnages désormais liés par l'enjeu de ces révélations. Lorsque Belle livre le nom d'Avenant comme son prétendant, l'orientation de son regard vers le bord cadre gauche provoque un panoramique vers la Bête, comme si ces quelques mots prononcés par sa bien-aimée percutaient violemment sa tête. La douleur accable visiblement la Bête qui, après avoir lâché une grimace, s'éloigne par la profondeur de champ : Belle réapparaît en amorce du plan, comme si elle mesurait combien sa confession était dure à entendre pour cette créature éperdument amoureuse. Puis, brusquement, manifestement rongée de douleur et atteinte dans sa fierté, la Bête traverse l'arcade et s'enfuit rapidement à travers le jardin pour disparaître dans la brume lointaine tandis que Belle, impuissante, la voit s'évanouir dans la végétation luxuriante. La scène s'achève sur un fondu au noir qui traduit une ellipse tout en laissant l'enjeu pleinement ouvert.

## Quel refuge pour Belle ?

La scène suivante s'ouvre sur la chambre de Belle : la caméra pivote à nouveau jusqu'à nous faire découvrir la jeune femme en train de se coiffer devant son miroir. Noyée dans sa robe, Belle voit, au tout début du plan, son visage rester dans l'ombre tandis que son cou et son bras droit apparaissent dans la lumière. L'effet est saisissant : pendant quelques courtes secondes, on peut avoir l'impression que la tête et le corps de Belle ne correspondent pas, comme toutes ces étranges créatures – mi-objets, mi-êtres humains – qui peuplent les lieux. Belle commencerait-elle à faire partie des murs et à se fondre dans le décor ? Pressentant que quelque chose se passe dans l'immense palais qui conserve ses nombreux lieux secrets, Belle se lève, s'empare du chandelier tandis que la musique extradiégétique amplifie notre attente, voire notre inquiétude. Guidée par l'attitude de Belle qui pose son oreille sur la porte de sa chambre, nous entendons en hors-champ d'intrigants grognements, sans qu'ils soient pour autant localisables : viennent-ils de derrière la porte ou bien emplissent-ils la chambre où Belle se trouve ? Après que Belle a ouvert la porte, nous nous attendons logiquement à découvrir ce qu'il se cache derrière. Seulement, nous restons dans un premier temps rivés sur la jeune

femme : la valeur de plan a changé, nous la retrouvons en plan américain tandis que dans l'encadrement de porte, la profondeur de champ dévoile derrière elle sa chambre et son lit. Ce plan inattendu qui perce l'intimité de Belle semble épouser le point de vue de quelqu'un d'autre, mais qui ?

## La douleur de la bête

À l'expression de frayeur de Belle, le montage répond finalement par un contrechamp sur la Bête. Son visage grimaçant qui exacerbe sa dimension bestiale finit par remplir complètement le cadre. À cet instant, la caméra s'approche-t-elle de son sujet ou est-ce l'inverse qui se produit ? C'est difficile de trancher puisque le fond noir nous prive de tout repère ou perspective permettant d'identifier ce qu'il se passe en termes de mise en scène. Néanmoins, l'effet est saisissant : le visage de la Bête entourée de fumée ne laisse presque aucune trouée d'air tandis que la bande-son est saturée de rugissements. Dans ce plan, Jean Cocteau joue clairement avec les codes d'un cinéma d'horreur intronisé par les studios américains RKO (on pense par exemple au *King Kong* de Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack tourné en 1933). Sauf que la réaction de Belle n'est pas celle que l'on attend : rapidement, sa frayeur laisse place à du dégoût et du mépris, ce qui prive aussitôt la Bête de son aura menaçante. Dans le plan suivant, la Bête n'est plus filmée en très gros plan mais en plan moyen, le bas de son corps étant obstrué en amorce par le bras de Belle qui tient le chandelier. Dans cette position et filmée à cette distance, la Bête paraît vulnérable et pathétique dans ses habits déchirés. De son corps se dégage une fumée qui prouve combien la Bête se consume d'amour et de désir pour Belle qui ne le lui rend pas. Pire, Belle adopte à ce moment-là une position très dure vis-à-vis de la Bête en lui demandant pour quelle raison elle devrait lui accorder son pardon.

## La prise de pouvoir de Belle

Le retournement du rapport de force entre Belle et la Bête se traduit par des changements en termes de mise en scène. Séparés par un champ / contrechamp qui les maintient à bonne distance l'un de l'autre, les deux personnages se retrouvent désormais sur un terrain d'égalité bénéficiant tous deux d'une valeur de plan quasi équivalente (plan taille pour Belle, plan poitrine pour la Bête). Avec un dédain qui prouve que sa frayeur a totalement disparu, Belle jette à la Bête un tissu et lui ordonne de se nettoyer : bien que séparés au cadre, jamais les deux personnages ne se sont regardés mutuellement avec une telle intensité. On devine la Bête touchée au plus profond de son être en raison du léger travelling avant qui nous rapproche d'elle. Puis elle recule en criant de douleur : « *Fermez votre porte, votre regard me brûle, je ne supporte pas votre regard !* » Alors que la Bête s'apprête à disparaître derrière un mur plongé dans la pénombre, certainement dans l'optique de regagner des appartements que nous n'aurons jamais vus, un contrechamp nous fait revenir sur Belle : toujours sur un pied d'égalité, Belle et Bête sont maintenant filmées en plan italien (les deux personnages sont coupés au niveau des jambes) ce qui accentue cet effet de distance qui les sépare plus que jamais. Poussée dans sa chambre par ce que la puissance que la Bête lui renvoie, Belle s'efface elle aussi dans la pénombre : la porte se referme toute seule devant elle. La séquence se conclut de manière dramatique par un fondu au noir inquiétant tandis qu'à la musique dramatique s'ajoute un dernier rugissement.

# L'IMAGE RICOCHET

---



Dans *La Belle et la Bête*, Belle refuse dans un premier temps tout prétendant afin de rester aux côtés de son père, comme si elle avait pour rôle de pallier l'absence de sa mère, fonction que n'occupent absolument pas ses deux sœurs. Belle est d'ailleurs terrassée de culpabilité lorsque son père souffre de son absence et finit par revenir à son chevet pour le guérir. Dans *Peau d'âne* de Charles Perrault (adapté au cinéma par Jacques Demy en 1971 avec Catherine Deneuve et... Jean Marais), on retrouve ce même schéma de l'enfant contraint de sacrifier sa vie sentimentale pour répondre aux exigences de l'un de ses parents. Dans ce célèbre conte, la jeune femme est même demandée en mariage par son père veuf parce qu'il ne trouve pas de seconde épouse aussi belle que la première. Cette situation particulièrement malsaine a inspiré à Gustave Doré une illustration intitulée *Peau d'âne fuyant le château de son père* dans laquelle on retrouve de nombreux motifs (la nuit, le palais, les escaliers, la végétation luxuriante ou encore la lune) qui rappellent en tous points l'esthétique de *La Belle et la Bête* de Jean Cocteau.

---

# LES PROMENADES PEDAGOGIQUES

---

## Le monstre au cinéma

Quand on parle de monstruosité, on fait autant référence aux créatures tout droit sorties des contes de fées qu'aux individus dont on estime que l'apparence physique ou le comportement ne sont pas conformes aux normes sociétales. Affublés de ce terme hautement péjoratif, les monstres font souvent l'objet d'une méfiance, voire d'un rejet. Plusieurs cinéastes, à l'instar de Jean Cocteau, ont cherché à explorer la part d'humanité et de sensibilité qui existe derrière ce qu'on met sous le sceau de la monstruosité afin de questionner notre capacité d'empathie et, surtout, notre propension à aller au-delà des apparences. On pourrait citer à ce propos deux films majeurs : *La Monstrueuse Parade* – ou *Freaks* pour son titre original – de Tod Browning (1932) met en scène des acteurs et des actrices à une époque où, en raison de leur physique jugé monstrueux, ils étaient exhibés dans les cirques. Sous influence de ce chef-d'œuvre humaniste qui continue d'impressionner par son réalisme et sa description cruelle des rapports humains, David Lynch réalise *Elephantman* en 1980 et revient ainsi sur le triste destin de Joseph Merrick, un homme que la difformité de son visage a conduit à être exposé dans les pires conditions possible dans les foires d'Angleterre du XIXe siècle. Comme Jean Marais pour *La Belle et la Bête*, l'acteur John Hurt devait subir plusieurs heures de maquillage par jour pour pouvoir incarner son personnage. Bien que s'inscrivant dans une veine nettement plus fantastique, le film de Jean Cocteau reprend à son compte l'idée que la beauté des êtres est avant tout intérieure : n'oublions pas la mine presque déçue de Belle lorsqu'elle se rend compte que la Bête a pris l'apparence d'un prince charmant !

## Les Belles et les Bêtes de la littérature et du septième art

Dans le conte que Jean Cocteau a adapté pour le cinéma, une créature d'apparence monstrueuse aime une belle et jeune femme innocente. Leur rapprochement amoureux, d'abord jugé impensable en raison de leurs apparences physiques respectives, ne pourra se faire qu'à la faveur des efforts consentis par la femme pour surmonter son dégoût. Ce schéma, on le retrouve dans de nombreux contes et romans : du *Roi Grenouille* des Frères Grimm (adapté librement par les studios Disney sous le titre *La Princesse et la Grenouille*, 2009), à *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo (adapté à plusieurs reprises : *Quasimodo* de William Dieterle en 1939, *Notre-Dame de Paris* de Jean Delannoy en 1956, *Le Bossu de Notre-Dame* par les studios Disney en 1996, etc.), le récit repose souvent sur un cliché qui tend à glorifier la beauté féminine face au désarroi d'un homme moins séduisant dont le désir reste insatisfait. L'acteur Michel Simon a aussi été employé pour son physique jugé disgracieux dans les films cruels que sont *La Chienne* de Jean Renoir (1931) et *Panique* de Julien Duvivier (1946) où on l'opposait à de belles et jeunes femmes aussi inaccessibles que dangereuses. Que faire d'une telle distribution des rôles aujourd'hui ? Même si *La Belle et la Bête* selon Jean Cocteau n'est pas déterminé par une répartition des rôles limitative selon le genre des personnages, il est toujours important de questionner les qualités et les défauts souvent associés aux hommes et aux femmes. Les contes, les romans et les films ayant le pouvoir de nous aider à constituer des références, des caractérisations trop figées et répétées gagnent à être déconstruites.



## La forêt, un décor de conte et de cinéma

Contrairement à une idée reçue, la forêt française est aujourd'hui plus étendue qu'elle ne l'était au XVII<sup>e</sup> ou au XVIII<sup>e</sup> siècle car, à l'époque, la population surexploitait le bois afin de se chauffer et de construire des maisons. Pourtant, lieu en dehors du temps et des hommes où se cachent animaux et toutes sortes de créatures, l'immensité de la forêt n'a cessé d'irriguer l'imaginaire des contes (on peut par exemple citer *Le Petit Chaperon rouge*, *Le Petit Poucet*, *Hansel et Gretel*, *Blanche-Neige*, etc.), ou de romans populaires comme *L'Appel de la forêt* de Jack London. Mais le cinéma n'est pas en reste et s'est souvent attaché à représenter ce territoire comme un lieu mystérieux, parfois effrayant (*Le Projet Blair Witch* réalisé par Daniel Myrick et Eduardo Sánchez en 1999), ou propice au développement des légendes (*Le Seigneur des anneaux*, *Les Deux Tours* de Peter Jackson en 2002). Mais la forêt est aussi souvent synonyme de refuge (on peut penser à toutes les adaptations de *Robin des Bois*), ou de lieu sacré à préserver de la civilisation humaine (*Le Livre de la jungle* par les studios Disney en 1967, *Princesse Mononoké* de Hayao Miyazaki en 1997, *The Lost City of Z* de James Gray en 2016). Très souvent, les réalisateurs se sont inspirés de grandes forêts existantes (au Japon pour Hayao Miyazaki, en Nouvelle-Zélande pour Peter Jackson, etc.) pour construire leur univers fantasmagorique. Et qu'en est-il de la forêt française ? Celle qui a probablement le plus inspiré de mythes reste probablement la forêt de Brocéliande en Bretagne : s'y déroulent notamment les aventures de *Merlin l'enchanteur* (adapté par les studios Disney en 1963), de *Lancelot du Lac* (qui apparaît maintes fois au cinéma mais aussi dans la série de divertissement *Kaamelott*) ou encore l'histoire d'Arthur, le gardien d'Excalibur (reprise par John Boorman dans *Excalibur* en 1981).

## L'art des truquages

*La Belle et la Bête* a été réalisé en 1946, soit bien avant que les effets spéciaux numériques n'apparaissent. Si, aujourd'hui, la technologie permet – moyennant un coût plus ou moins important selon l'ampleur du projet – de faire en sorte que le film corresponde aux désirs les plus fous du réalisateur ou de la réalisatrice, il fallait auparavant faire preuve d'ingéniosité pour créer des effets d'illusion capables de bluffer le public. Toujours dans le sillon creusé par Georges Méliès, des réalisateurs s'aventurent au cours des années 1930 sur le terrain du fantastique. En 1933, deux films majeurs sortent : *King Kong* de Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack (dans lequel les réalisateurs ont recours à des marionnettes, des maquettes et des peintures sur verre pour créer d'impressionnants jeux d'échelle) mais surtout *L'Homme invisible*. Dans ce film signé James Whale, l'acteur a par exemple dû se vêtir de collants noirs tandis que les décors – eux-mêmes recouverts de velours noir – permettaient au personnage de paraître invisible. Ensuite, par un procédé d'impression jouant sur le négatif de la pellicule, on arrivait à incruster le décor et ainsi recréer la scène telle qu'elle serait ensuite montrée aux spectateurs. Le déplacement des objets par l'homme invisible se faisait à l'aide de fils tirés par des flèches ou des chariots, truquage que reprend d'une certaine manière Jean Cocteau lorsque Belle glisse sur le sol du couloir. En 1957, Jack Arnold sort *L'homme qui rétrécit* qui crée une forte impression sur le grand public. Pour ce film, le réalisateur a également tourné de nombreuses scènes sur fond noir et utilisé la superposition d'images par effet de surimpression, notamment lorsque le héros du film, réduit à une taille minuscule, rencontre une effroyable araignée.

# BIBLIOGRAPHIE

---

- Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Éditions Robert Laffont, 1976, 477 pages.
- Zéno BIANU, Julia PERRIN, *Georges Méliès, le magicien du cinéma*, Éditions À Dos d'Âne, 2011, 46 pages.
- Jean Cocteau, *La Belle et la Bête, journal d'un film*, Éditions du Rocher, 1958 - 2003, 266 pages.
- Jean Cocteau, *La Difficulté d'être*, Éditions du Rocher, 1983, 188 pages.
- René Gilson, *Jean Cocteau cinéaste*, Éditions des Quatre-vents, 1988, 158 pages.
- Francis Ramirez, Christian Rolot, *Jean Cocteau, le cinéma et son monde*, Éditions Non-Lieu, 2009, 179 pages.
- Sous la direction de Jacques Malthête et Laurent Mannoni, *Méliès, magie et cinéma*, Éditions Paris Musées, 2002, 275 pages.
- Francis Ramirez, Christian Rolot, *Jean Cocteau, le cinéma et son monde*, Éditions Non-Lieu, 2009, 179 pages.
- *Jean Cocteau, mythes et cinéma - la traversée du miroir*, éditions Arts Cinéma, 90 pages.

## PORTRAIT DE L'AUTEUR

---



Après des études de cinéma à l'université de Paris 8-St Denis, Clément Graminiès fonde en 2005 le site de critiques et d'analyses de films [critikat.com](http://critikat.com) qu'il dirige jusqu'en janvier 2019. En 2010, Clément Graminiès commence à devenir lecteur de scénario pour des producteurs et des distributeurs puis intègre par la suite les commissions de lecture du CNC. En parallèle, il intervient dans de nombreux dispositifs d'éducation à l'image, enseigne la critique et l'analyse de films dans des universités et écoles de cinéma.