

La subversion du conte merveilleux :
« La Belle et la Bête », « La Belle Bête »,
« La vita accanto ».

Je voudrais dédier ce travail à ma famille, en la remerciant pour le soutien et la confiance en moi.

Table des matières

Introduction	5
1. Le conte de fées: origines	7
2. <i>La Belle et la Bête</i>	12
2.1 Les adaptations du conte de Mme Leprince de Beaumont.....	23
2.2 La transformation des contes de fées.....	29
2.3 Les remaniements de <i>La Belle et la Bête</i>	32
3. Modalités de la perversion des contes	35
3.1 Perversion et structure du genre.....	45
3.2 Application des études de Propp à <i>La Belle et la Bête</i>	51
3.3 Interprétation psychanalytique des contes merveilleux.....	52
4. <i>La Belle Bête</i> de Marie-Claire Blais: un roman québécois	56
4.1 L'histoire de <i>La Belle Bête</i>	59
4.2 Structure et thématiques du roman.....	60
4.3 Noyaux problématiques.....	63
4.4 Les conflits familiaux.....	69
4.5 Liens symboliques.....	78
4.6 Aux origines de <i>La Belle Bête</i>	81
4.7 La transvalorisation du conte.....	86

5. Les adaptations cinématographiques des deux œuvres.....	92
6. Le fil rouge des deux œuvres: beauté-vertu, laideur-méchanceté	98
7. Un regard sur la littérature contemporaine.....	103
7.1 <i>La vita accanto</i> : l'histoire.....	103
7.2 Les thématiques.....	106
8. L'origine mythique des thématiques narratives.....	112
9. Analyse comparée des trois œuvres.....	115
Conclusion.....	118
Riassunto.....	120
Bibliographie.....	132

Introduction

L'époque moderne voit l'apparition en littérature d'un phénomène complexe que l'on pourrait appeler le renouveau ou la perversion des contes appartenant à la tradition littéraire et populaire.

La structure narrative de ce genre littéraire se prête facilement à la variation, à la transformation, à la parodie. Selon le théoricien G. Jean, « le conte est un puis inépuisable se ressources pour les écrivains d'aujourd'hui ».¹ Plusieurs écrivains se sont inspirés de cette matière traditionnelle comme base pour les œuvres. Le remaniement des contes est donc un phénomène récurrent et en particulier le discours du conte des fées est souvent utilisé pour traiter des thématiques nouvelles et pour créer des œuvres de différents genres.

Même Michèle Simonsen fait référence aux contes détournés lorsqu'elle constate que « certains conteurs contemporains brodent délibérément sur des contes populaires traditionnels pour en détourner on même inverser les *a priori* idéologiques ».²

Les subversions engendrent des modifications au niveau de la forme et des motifs du récit d'origine ainsi que des valeurs qu'il véhicule.

Devant ces nouveaux récits, plusieurs spécialistes ont commencé à en étudier la structure et les thématiques pour comprendre les transformations qu'ils ont subies.

Dans ce travail je me propose de mettre en évidence et analyser les processus de perversion des contes des fées classiques sur le plan thématique et narratif.

¹ G. Jean, *Le pouvoir des contes*, Belgique, 1990, p.106

² M. Simonsen, *Le conte populaire français*, Paris, 1981

Cette étude se base sur deux niveaux de corpus : les contes des fées et les romans successifs, ou pour mieux dire trois romans d'époques différentes.

On a choisi de commencer avec l'analyse du conte de *La Belle et la bête* de Leprince de Beaumont, paru en 1755 et devenu un classique de la littérature enfantine. Dans les revisitations les valeurs diffusées par le conte sont revues et corrigées, les personnages sont placés dans des contextes modernes.

Le conte de *La Belle et la Bête* connaît en effet de nombreuses adaptations, depuis sa création jusqu'à aujourd'hui : illustrations, romans, poèmes, films, etc.

Pour les réalisations romanesques, on a pris en examen un roman écrit par l'écrivaine québécoise Marie-Claire Blais et intitulé *La Belle bête*. La littérature francophone et les romans de Blais, en capturant mon intérêt littéraire, m'ont conduite à élaborer une analyse comparative entre deux mondes aux antipodes : le conte de fées et le roman tragique.

Si on considère les titres des deux œuvres que je viens de citer, il n'est pas difficile de pressentir le motif de ce choix.

Dans la troisième partie de ce travail, on va s'intéresser à la littérature contemporaine, en étudiant le roman *La vita accanto (La vie à côté)* par l'italienne Maria-Pia Veladiano, en découvrant comme cette histoire peut se lier aux œuvres précédentes.

Une autre des raisons du choix de cette écrivaine est le succès de ses livres, qui ont été très appréciés non seulement en Italie mais aussi en France, et le fait qu'elle a été appréciée tant pour son style nouveau que pour les thématiques au centre de plusieurs discussions.

On va donc essayer de comprendre quels sont les enjeux de la subversion des contes de fées traditionnels en romans destinés aux adultes.

L'une des questions qu'on se pose est cette-ci : l'idée de reprendre un conte repose-t-elle sur un choix thématique, stylistique ou bien le conte n'est-il qu'un prétexte pour traiter d'autre chose ? Dans ce travail il s'agit d'analyser une œuvre qui est l'adaptation d'une autre, de décrire les principales étapes de la transformation et de comparer les trois versions.

Le conte de fées: origines

L'homme ne vit pas seulement de pain, ni de réalité ; il vit encore de surnaturel, de merveilleux. C'est là le pain quotidien, d'imagination et de sentiment, dont se nourrit la pensée. C'est là cette vie de fiction, cette « pensée de derrière »³, dont parle Pascal, où il se réfugie pour se consoler. Il n'y a donc pas lieu de s'étonner que l'origine des contes de fées soit aussi populaire qu'antique, et que ce genre d'écriture soit faite pour le peuple qui est toujours enfant. Il y a en effet une forte prédilection superstitieuse de l'imagination populaire pour le merveilleux, le fantastique.

Le dictionnaire Larousse du XIXe siècle donne pour définition du conte une « narration, généralement courte, ayant pour sujet des aventures imaginaires ou fantastiques ». Il explique aussi que « parce que le conte entretient des liens étroits avec la littérature orale, parce qu'il a longtemps été considéré comme genre secondaire et peu sérieux et parce qu'il semble parfois se confondre avec d'autres formes proches comme la nouvelle ou la fable, il s'agit d'un genre difficile à cerner ».

Ce terme est repris, en époque contemporaine, par Christophe Carlier qui en donne une définition dans son œuvre *La clef des contes* : « narration brève, marquée d'une référence, même allusive, au merveilleux ».

Il ajoute le concept de merveilleux, désigné par Le Petit Robert comme « un élément d'une œuvre littéraire se référant à l'inexplicable, au surnaturel, au fantastique ». Le conte est donc déterminé par son aspect narratif, sa brièveté et par le recours au merveilleux.

³ « Il faut avoir une pensée de derrière, et juger de tout par là, en parlant cependant comme le peuple »
(Blaise Pascal, *Pensées*, B336)

Il est difficile de fournir une chronologie précise de la naissance du conte. Il plonge ses origines dans les textes grecs, latins, orientaux et dans les récits folkloriques.

Ce genre fait partie intégrante de la tradition orale car il est né de l'oralité, mais par son histoire, il est fortement lié à la littérature écrite puisque c'est sa mise à l'écrit au XVII^e siècle qui a permis sa grande diffusion. Michèle Simonsen résume bien cette dualité complexe, lorsqu'elle écrit qu'« en tant que pratique du récit, le conte appartient à la fois à la tradition orale populaire et à la littérature écrite ⁴ ».

Le conte recoupe de nombreux types de récits que le célèbre catalogue de Aarne et Thompson a classifiés en distinguant, d'une part, les différentes catégories de contes et, d'autre part, en décrivant le conte-type en fonction des motifs et de la structure qui lui sont propres ⁵.

Le conte merveilleux, appelé aussi « conte de fées» à partir du XVI^e siècle, est la forme la plus célèbre du conte populaire, entrée dans la littérature sous la plume de Charles Perrault. Son recueil *Les Contes de ma mère l'Oye*, publié en 1697, est considéré le premier livre de contes destinés aux enfants, et ces *Contes* constituent encore aujourd'hui des classiques de la littérature enfantine. La plupart des récits que l'on retrouve dans les albums pour la jeunesse sont en effet repris de ce répertoire.

Selon le théoricien Jack Zipes, il y avait à l'époque une volonté d'élever les enfants à travers le conte de fées, dont le discours « devait aller dans le sens d'un processus civilisateur dont profiteraient les enfants bien élevés ».⁶

Dans *Les Contes* de Perrault, la présence d'une morale à la fin de chaque conte n'est pas en effet fortuite, comme il écrit dans la préface : « ces bagatelles (...) renfermaient une morale utile, et (...) le récit enjoué dont elles étaient

⁴ Michele Simonsen, *Le Conte populaire*, Paris, 1984

⁵ Antti Aarne, Stith Thompson, *The Types of the Folktale : A classification and Bibliography*, Helsinki, 1961

⁶ Jack Zipes, *Les contes de fées et l'art de la subversion*, Paris, 1986

enveloppées n'avait été choisi que pour les faire entrer plus agréablement dans l'esprit et d'une manière qui instruit et divertit tout ensemble ».⁷

Le conte de fées connaît une nouvelle renaissance au début du XIXe siècle grâce à l'ouvrage des frères Grimm, qui en 1812 publient les *Contes de l'enfance et du foyer*. L'objectif premier des deux frères était linguistique, puisqu'ils voulaient étudier la langue allemande à travers un corpus de contes populaires traditionnels. Certains de ces récits sont néanmoins devenus des fameuses références en matière de contes pour l'enfance.

Les contes merveilleux oraux qui circulaient dans les sociétés rurales étaient d'abord destinés à un public adulte et seule une petite partie de ce répertoire (contes d'animaux, de divertissement, comptines) était réservée aux enfants. De la fin du XVIIe à celle du XVIIIe siècle, la production de contes de fées représente un phénomène littéraire à forte implication sociale, bien que menacé par l'hétérogénéité qui marque ses origines.

La féerie est une variété de la fiction que, dans tous les temps et tous les pays, la poésie a employée pour remuer l'imagination humaine. Le simple conte emprunte aussi au merveilleux son attrait et sa puissance et, par le merveilleux, le conte acquiert sa popularité. Il n'est donc pas sans intérêt de se poser les questions suivantes : ce conte de fée où avait-il pris ses héros ou son action ? Quelles furent les sources d'imitation, d'emprunt ?

Les contes de fées ont leur philosophie comme leur histoire. Tout conte de fée a, en effet, sa moralité et cette moralité plus ou moins directe est souvent assaisonnée d'un point de malice et même d'ironie. Le crime y est toujours puni, la vertu toujours récompensée, la pauvreté n'y est point méprisée, la laideur réhabilitée parce que le visage disgracié qui cache une belle âme est toujours beau et d'une beauté au-dessus des défaillances de la nature ou des outrages du temps. Le méchant est toujours puni, il n'y a pas besoin d'attendre un monde meilleur pour châtier le crime et couronner la vertu. Ils tendent tous à faire voir

⁷ C. Perrault, *Contes de ma mère l'Oye*, 1697

l'avantage qu'il y a à d'être honnête, patient, avisé, laborieux, obéissant et le mal qu'arrive à ceux qui ne le sont pas. Lorsqu'un personnage en situation de héros se voit confronté à une épreuve décisive, il possède toujours le moyens pour s'en tirer. Les récits merveilleux pourront bien jouer sur un effet dilatoire plus ou moins prononcé, en retardant la solution, en insistant sur une apparente impossibilité des tâches imposées, sur les dangers encourus, sur le malheur, les souffrances ou la faiblesse physique des héros, mais il ne s'agira jamais que de différer l'inéluctable victoire. L'écriture féerique a quelque chose de commun avec le style épique, en particulier les marques de valorisation ou de dévalorisation sur tous les personnages. Les méchant n'y ont guère d'excuse, les héros y ont toujours raison ⁸.

Quelque frivoles et bizarres que soient toutes les fables dans leurs aventures, il est certain qu'elles insufflent aux enfants le désir de ressembler à ceux qu'ils voient devenir heureux, et en même temps la crainte des malheurs où les méchants sont tombés pour leur méchanceté.

Le parcours des contes, au cours des siècles, se déroule donc entre folklore et littérature. Ainsi, Alison Lurie note que « les histoires les mieux connues aujourd'hui reflètent les goûts des hommes de lettres qui au XIXe siècle ont, à l'usage des enfants, compilé des contes de fées. Ils ont choisi ceux qui correspondaient le mieux à leur mentalité (...) puis les ont remaniés à l'usage des enfants de leur temps ». ⁹ La spécificité du conte comme récit destiné aux enfants s'est confirmé et c'est aujourd'hui un répertoire dans lequel la littérature de jeunesse puise constamment.

Tout au long de l'histoire de la littérature, le conte s'est développé sous de différentes formes. Trois sont les types des contes les plus connus : conte de fées, conte philosophique et conte fantastique.

⁸ Raymonde Robert, *Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVIIe à la fin du XVIIIe siècle*, Paris, 2002

⁹ Alison Lurie, «Contes populaires et liberté» dans *Ne le dites pas aux grands. Essai sur la littérature enfantine*, 1991

On a choisi d'approfondir le premier type, le conte de fées, un récit merveilleux qui, dans la plupart de cas, se fonde sur une quête, un désir et est accompagné par la magie et le surnaturel.

Les contes de fées fleurissent dans la littérature française à partir de la fin du XVI^e siècle, même si le recueil de contes italiens de Giovanni Francesco Straparola intitulé *Les Facétieuses Nuits* (1550-1553) avait déjà obtenu un grand succès.

La première fonction du conte est sans doute celle du divertissement du lecteur, mais il véhicule aussi des messages, des savoirs. N'oublions pas la fonction psychologique, car le conte pose souvent, sous forme d'images symboliques, les problèmes propres de la vie collective ou concernant les relations à l'intérieur de la famille, entre les deux sexes etc. On verra comme ce dernier aspect sera au centre des œuvres qu'on va traiter dans ce travail.

Commençons cette analyse en introduisant le conte de fées qui est à la base des réflexions successives.

La Belle et la Bête

« On n'est pas bête quand on croit n'avoir point d'esprit : un sot n'a jamais su cela ».

Cette phrase, prononcée par la Bête, semble représenter le point central dans le conte de fée *La Belle et la Bête*, écrit en 1755 par Jeanne-Marie Leprince de Beaumont. L'une des versions les plus anciennes de ce conte est sans doute celle d'Apulée, *Amour et Psyché*, qui date du II^e siècle.

Lucius, le protagoniste transformé en âne après avoir été trop curieux, se retrouve dans une compagnie de brigands. Avec lui, il y a une jeune fille kidnappée par les brigands. Une vieille femme, la gardienne des océans, raconte à la prisonnière l'histoire d'Amour et Psyché : la jeune Psyché, détestée par la déesse Vénus, va se marier à un être monstrueux qui, pendant la nuit, se transforme en Amour, un jeune homme très beau. Même si elle n'a pas le droit de le voir, Psyché va transgresser l'interdit et ce geste cause la disparition de son époux. Elle part donc à la recherche d'Amour et, après avoir subi différentes épreuves, à la fin elle le retrouve et ils s'épousent une deuxième fois.

Dans cette version, comme dans le conte de *La Belle et la Bête*, on retrouve le thème du fiancé animal qui pendant la nuit devient un homme d'une grande beauté.

Le conte de *La Belle et la Bête* connaît de nombreuses adaptations de différentes formes, depuis sa publication jusqu'à aujourd'hui: illustrations, pièces de théâtre, opéras, romans, poèmes, bande dessinées, films.

La première version du conte, sous forme de conte de fées, remonte à Giovanni Francesco Straparola. Il publie en 1555 *Le Piacevoli Notti*, un recueil composé de fables contenant la première version écrite de *La Belle et la Bête*.

Straparola veut présenter dans son recueil des « contes plaisants », qu'il met en scène dans un récit-cadre, décrit comme un espace de divertissement, de plaisir; aux contes se mêlent des danses, des chants, des fables et des énigmes.

La fonction qu'il donne à ses récits est donc celle de produire du plaisir dans les lecteurs.

Dans sa version, tirée du folklore italien et intitulée *Le roi porc*, nous retrouvons la Bête sous la forme d'un porc, la Belle nommée Meldine et les deux méchantes sœurs. L'histoire est différente de celle que l'on connaît : une reine met au monde un enfant porc qui, une fois devenu « homme », veut s'épouser. Sa mère va donc trouver une famille de paysans, a trois filles très belles et demande l'aînée en mariage. Cette dernière accepte juste pour l'argent, mais quand le roi entend ses réels intentions, il la tue. De même il fait pour la cadette.

Cependant, lorsque la troisième fille, Meldine, se présente au château, elle découvre le secret du roi et elle le révèle à la reine : son fils n'était pas un porc mais un beau homme caché sous une peau de porc. Alors le roi et la reine décident de couper en morceaux la peau de bête ainsi que Meldine et le roi peuvent enfin vivre heureux.

Dans ce conte, Straparola introduit donc la thématique du fiancé animal qui, une fois devenu humain, peut aimer et vivre heureux.

Dans ces lignes, Straparola décrit la naturalité avec laquelle Meldine décide de vivre avec le roi porc, en acceptant sa condition de « bête », de la même manière de La Belle.

« [...] Quand l'heure fut venue de s'aller reposer, l'espose s'en alla coucher, attendant tousjours que son cher espoux y vinst, & bien tost apres son ord & puant mary se vint coucher, & elle lui commença, à accoutrer la teste sur le chevet en le couvrant fort bien, & fermant les courtines à fin qu'il n'endurast point de froid. Le jour venu monsieur le Porc ayant laissé sa place orde, & puante s'en alla paistre, comme de coutume. Le matin la Royne s'en alla vers la chambre de l'espose, & estimant voir ce qu'elle avoit veu des autres par le passé, trouva sa belle fille toute joyeuse, & contente combien que le lict fust souillé d'ordures, & infections. Et remercia le bon Dieu d'un tel bien : de ce que son filz avoit trouvé une femme à son plaisir [...] ³ ».

En France, le conte apparaît pour la première fois en 1740, sous la plume de Gabrielle-Suzanne de Villeneuve. Elle publie anonymement le recueil de contes *La Jeune Américaine et les contes marins*, où différents passagers d'une traversée maritime se racontent des histoires pour passer le temps.

Dans cette version, qui compte quelque 130 pages (contre 12 dans la version que l'on connaît), on apprend beaucoup de détails sur la protagoniste : elle est une jeune fille d'origine royale, qui s'est vue confier à une famille d'adoption suite à une querelle des fées. L'écrivaine décrit dans les détails le quotidien de la Belle dans le château de la Bête. En plus, dans cette version, la Belle dialogue en songe, avec un beau prince dont elle tombe amoureuse qui n'est autre que la Bête sous sa forme humaine.

La Belle est tous les soirs demandée en mariage par la bête, En explorant le château elle remarque des portraits du jeune homme qu'elle voit en rêve et elle en conclue que la Bête le retient prisonnier quelque part. Mais au fur et à mesure, Belle s'attache de plus en plus à la Bête. Elle part voir sa famille pendant deux mois et lorsqu'elle revient elle trouve la Bête presque morte. Elle se rend compte qu'elle l'aime plus qu'elle ne le pensait. Elle consent à devenir sa femme. La Belle et la Bête se couchent et au petit matin, la Belle en se réveillant découvre avec stupéfaction que ce n'est plus la Bête qui dort avec elle mais l'inconnu qu'elle aimait en songe.

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

Quant à la Bête, l'écrivaine la décrit comme un monstre couvert d'écailles avec une trompe d'éléphant, dépourvu de grâce et d'esprit, une « horrible Bête, qui d'un air furieux lui mit sur le col une espèce de trompe semblable à celle d'un éléphant ». Ou encore, « un bruit effroyable, causé par le poids énorme de son

corps, par le cliquetis terrible de ses écailles et par des hurlements affreux annonça son arrivée ».

Cette version du récit peut être décomposée en deux parties. La première concerne l'histoire d'amour de la Belle et la Bête, la deuxième décrit les rivalités des fées et la vie passée de la Belle. Elle est la fille d'un roi et d'une fée, mais sa tante, également fée, la fit adopter par la famille d'un marchand ; elle le fait pour sauver la jeune fille de la méchante fée qui transformera le Prince en Bête. A la fin du conte les deux amoureux se réunissent et la fée méchante est punie.

Mme de Villeneuve, dans sa version, ajoute donc la présence des fées à l'histoire d'amour et des références au roman précieux, genres en vogue au XVIIe siècle.

L'originalité de Mme Leprince de Beaumont réside dans sa visée pédagogique, car l'œuvre n'est autre chose qu'une description méthodique des conversations instructives auxquelles une éducatrice peut avoir recours pour amener ses élèves à la vertu.

Cependant, et malgré les éléments moraux qui devaient attirer l'attention de Mme Leprince de Beaumont sur le conte de Mme de Villeneuve, il lui restait tout un travail de simplification à opérer aussi bien sur le style que sur la construction de la narration.

Le conte est écrit dans une langue simple, puisque, pour le narrateur, il s'agit avant tout d'éduquer de jeunes anglaises en leur apprenant le français et en les distrayant. Elle supprime trois longs passages du conte de Mme de Villeneuve : la description des enchantements du palais, des rêves de la Belle et des épisodes concernant le passé de la Bête et du monde des fées. Elle conserve donc l'essentiel du conte, en simplifiant l'histoire et le style littéraire.

Elle décide aussi de supprimer l'érotisme contenu dans la version précédente, pour rendre l'œuvre plus simple : elle élimine en effet tous les éléments considérés inutiles ou dangereux pour l'éducation de ses élèves.

Elle refuse aussi de fournir une description détaillée de la bête, préférant se contenter d'une plus vague et laissant au lecteur l'imagination de sa propre version de la bête.

Elle supprime chaque allusion à l'union sexuelle des deux personnages et chaque allusion à l'érotisme de la Belle qui retrouve un bel inconnu toutes les nuits dans ses rêves. L'œuvre rencontre un certain succès au XVIII^e siècle mais ce succès sera éclipsé par la version de Mme Leprince de Beaumont.

On a choisi de focaliser l'attention sur cette dernière version du conte, qui est sans aucun doute la plus connue.

Mademoiselle Leprince est née à Rouen en 1711. Après la fin de son mariage avec Lunéville M. de Beaumont elle commence à travailler comme préceptrice en se rendant à Londres. Elle traduit presque aussitôt dans toutes les langues de l'Europe, et inaugura une branche de littérature nouvelle, pour l'enfance. Elle publie ses contes dans la revue *Magasin des enfants*, pour la première fois en 1758. Il s'agit d'une revue pour enfants dans laquelle les contes sont suivis d'un dialogue entre une sage gouvernante et ses élèves. On y présente les "défauts" de leur âge et l'on y montre de quelle manière on peut les en corriger. Cette revue fait partie d'une littérature spécifique qui se propose autant de plaire à la jeunesse que de l'instruire ; ce travail suscitera des émules mais aussi des polémiques.

La Belle et la Bête, récit de la rencontre entre une jeune femme et une horrible créature, enseigne qu'il ne faut pas se fier à l'apparence et que l'amour est capable de transformer les êtres.

Avant d'analyser tous les aspects de ce conte, on va résumer aux grandes lignes son contenu.

Il était une fois un riche marchand, père de trois belles filles et de trois fils. Malheureusement, le marchand devient très pauvre : ses deux filles aînées, très égoïstes et matérialiste, ne peuvent pas accepter de vivre dans la pauvreté, tandis que la fille la plus jeune, appelée La Belle Enfant, veut aider son père auquel elle était très liée. Le marchand décide de partir récupérer le chargement d'un vaisseau pour sortir de la misère et les deux sœurs aînées, très prétentieuses, lui

demandent de leur rapporter des bagatelles, tandis que Belle demande seulement une rose .

Sur le chemin du retour, le père découvre un château dans la forêt. Une fois entré il est accueilli et servi : il dîne puis il s'endort.

Le lendemain matin, avant de quitter le château, il cueille une branche de rose, mais ce geste provoque la réaction d'une Bête horrible qui menace de le tuer s'il ne lui livre en échange une de ses filles.

La Bête lui donne une grande quantité de pièces d'or, mais l'homme devra lui donner en échange une de ses filles. Une fois à sa maison l'homme raconte tout : la Belle est prête à se sacrifier pour sauver son père de la menace de la Bête et elle se rend au château monstrueux. Jour après jour la Belle apprend à respecter l'horrible Bête, qui tombe amoureuse d'elle au point de l'autoriser à partir retrouver son père, mais pour huit jours seulement. La Belle rejoint son père, mais ses sœurs, très jalouses, la retiennent deux jours de plus afin de provoquer la triste réaction de la Bête.

La Belle voit dans un rêve la Bête agonisante qui lui reproche de ne pas avoir tenu sa promesse, donc elle décide de la rejoindre et lui avouer son amour. A ce moment-là, la Bête se transforme en prince charmant, tandis que les sœurs aînées sont transformées en statues de pierre : elles le resteront jusqu'à ce qu'elles reconnaîtront leurs fautes.

Dans cette histoire, contrairement à la version mythique *Amour et Psyché*, il y a seulement amour et dévouement entre les trois personnages principaux : la Belle, son père et la Bête, comme le souligne Bruno Bettelheim dans son analyse contenu dans le livre *Psychanalyse des contes de fées*, publié en 1976.

Au départ, la Belle éprouve un amour œdipien, puis elle commence progressivement à transférer son amour vers quelqu'un d'autre. L'attachement de la Belle pour son père s'exprime par son désir de recevoir une rose, mais après avoir cueilli la rose, le père est menacé par la Bête. En réalité il s'agit d'une

menace gratuite visant à obtenir la compagnie et l'amour de la Belle et ainsi la disparition de son apparence animale.

Au moment où la Belle se séparera de la Bête, elle comprendra combien elle l'aime. Les liens qui l'unissaient à son père se relâchent et elle transfère son amour en résolvant son conflit œdipien.

Dans l'histoire il est aussi nécessaire que la véritable nature de la Bête soit révélée.

La définition que la Belle propose de la monstruosité, en parlant de « un cœur faux, corrompu, ingrat », nous montre comme la monstruosité morale se substitue à la monstruosité physique, laquelle semble avoir moins d'importance. La découverte de la personne bonne et aimante qu'elle est en réalité annonce la conclusion heureuse.

L'essence de l'histoire n'est pas représentée seulement par les progrès de l'amour de la Belle pour la Bête, ni même par le transfert de son attachement à son père, mais surtout par sa propre évolution personnelle. Elle donne à son père une affection qui permet de rétablir sa santé et lui permet de vivre une vie heureuse et, en même temps, son amour rend à la Bête son aspect humain.

Trois choses humanisent la Bête : la maîtrise du langage (il s'exprime plusieurs fois dans un français soutenu), la délicatesse des sentiments (il est généreux et amoureux) et le regard de la Belle. La Bête incarne aussi les pulsions sexuelles animales propre de l'homme. Bruno Bettelheim explique très clairement ce sujet dans la célèbre œuvre *Psychologie des contes de fées* ; voici ce qu'il dit à ce propos :

Il faut remarquer [...] que dans la plupart des contes de fée occidentaux, la Bête est de sexe masculin et ne peut être délivrée de son sortilège que par l'amour d'une femme. La nature de la Bête varie selon la situation géographique du conte. Par exemple, dans un conte bantou, un crocodile ne reprend forme humaine que lorsqu'une jeune fille vierge lui lèche le museau. Dans d'autres contes, la Bête se présente sous la forme d'un porc, d'un lion, d'un ours, d'un âne, d'une grenouille, d'un serpent, qui reprennent leur forme première dans les mêmes conditions. Il faut supposer que les inventeurs de ces contes

croyaient que pour que l'union soit heureuse, c'était la femme qui devait surmonter son dégoût du sexe et de la nature animale.

Les nombreuses histoires du type du « fiancé-animal » des cultures qui ne connaissent pas l'écriture nous montrent que le fait de vivre en contact étroit avec la nature ne change rien à l'idée que la sexualité est de nature animale et que seul l'amour peut la transformer en relation humaine ; il ne change pas davantage le fait que le mâle est le plus souvent ressenti inconsciemment comme le partenaire le plus bestial, en raison du rôle agressif qu'il joue dans les rapports sexuels.¹⁰

Selon Bettelheim, *La Belle et la Bête* est le conte qui montre mieux la résolution du conflit œdipien. La bonne fée, qui survient dans un rêve de Belle, lui promet de la récompenser de s'être sacrifiée pour aider son père.

Ses paroles annoncent la résolution du conflit, puisque la jeune fille passera de la dépendance paternelle à celle de la Bête transformée en prince qu'elle épousera. De l'autre côté, la figure de la mère semble totalement absente dans le conte ; Bettelheim et la psychologie expliquent cette disparition comme une conséquence du conflit œdipien de la jeune fille protagoniste des contes de fées qui « élimine » sa concurrente pour posséder tout l'amour paternel.¹¹

Dans le conte de Leprince de Beaumont, il y a en effet une ambivalence métaphorique : la bonne fée représente la mère modèle, tandis que l'épouse du marchand qui est morte et la mauvaise fée qui transforme le prince en bête, incarnent la mère rivale.

Il résulte aussi intéressant de voir le point de vue de J.R.R. Tolkien, professeur de « philologie comparée », de langue et de littérature anglo-saxonne à Oxford, car il y a des similitudes avec la conception de Bettelheim dont je viens de parler. Tolkien a étudié de nombreux mythes, légendes et contes de fées indo-européens ou finno-ougriens, en écrivant un essai *Du conte de fées* où ils considèrent cette écriture avant tout comme « une histoire qui touche à la Fäerie ou s'en sert, quel

¹⁰ B. Bettelheim, *Psychologie des contes de fées*, 1976

¹¹ B. Bettelheim, *Ibid.*, pp. 112-114

qu'en puisse être l'objet principal »¹². Cette *Fäerie* regroupe des éléments mythiques, légendaires, folkloriques, historiques, anecdotiques et parfois anachroniques les uns par rapport aux autres.

Tolkien allait même plus loin en affirmant que « les contes de fées offrent aussi, à un degré ou sur un mode particuliers, les choses suivantes : la *fantaisie*, le *rétablissement*, l' *évasion*, la consolation, toutes choses dont les enfants ont moins besoin, en règle générale, que les personnes plus âgées »¹³.

Il décrit la *fantaisie* comme l'ensemble d'images et de choses qui ne préexistent pas et que l'homme ne peut pas trouver dans le monde réel. Le *rétablissement* correspond surtout au retour d'une vue claire, qui permet de voir les choses telles que nous désirons les voir. Dans la pensée de Tolkien, l'*évasion* est une capacité nous permettant d'échapper à toutes les laideurs de la vie réelle, de sortir de notre condition humaine en rétablissant la relation perdue avec la nature. Enfin, la *consolation* est la fin heureuse du conte de fées, c'est-à-dire la résolution de l'histoire qui nie la défaite finale et rétablit l'harmonie.

La Belle et la Bête résulte manifestement un conte très moral, ou plutôt moralisateur, qui oppose fortement une héroïne dotée de toutes les qualités physiques et surtout morales à des sœurs vaniteuses, égoïstes et insensibles ¹⁴.

Il est aussi intéressant de voir comment le personnage de la Belle émerge pendant le déroulement de l'histoire. Avant la perte des biens, elle a des plaisirs simples, comme la lecture et elle aide ensuite son père au travail. Cette fille est l'incarnation de la beauté, de la bonté, de la modestie qui surpasse la richesse matérielle, très désirée par ses sœurs . Elle est aussi un modèle de patience et de dévouement à sa famille, comme témoigne son acte «héroïque» de se sacrifier pour son père auprès de la Bête. Elle correspond à l'archétype de la jeune fille

¹² J.R.R. Tolkien, *Fäerie*, 2003, p.141

¹³ *Ibid.*, pag. 176

¹⁴ Raymonde Robert, *op. cit.*

vertueuse incarnant en elle toutes les qualités qu'une jeune fille, dans la société du XVIIIe siècle devait posséder.

Toutes les valeurs sociales et morales du conte convergent vers les dernières paroles de la fée, sorte de morale du conte :

« Belle, lui dit cette dame, qui était une grande fée, venez recevoir la récompense de votre bon choix : vous avez préféré la vertu à la beauté et à l'esprit, vous méritez de trouver toutes ces qualités réunies en une même personne.

Vous allez devenir une grande reine : j'espère que le trône ne détruira pas vos vertus. Pour vous, mesdemoiselles, dit la fée aux deux sœurs de Belle, je connais votre cœur, et toute la malice qu'il enferme. Devenez deux statues ; mais conservez toute votre raison sous la pierre qui vous enveloppera. Vous demeurerez à la porte du palais de votre sœur, et je ne vous impose point d'autre peine, que d'être témoins de son bonheur. Vous ne pourrez revenir dans votre premier état, qu'au moment où vous reconnaîtrez vos fautes ; mais j'ai bien peur que vous ne restiez toujours statues. On se corrige de l'orgueil, de la colère, de la gourmandise et de la paresse: mais c'est une espèce de miracle que la conversion d'un cœur méchant et envieux. »

Dans ces paroles la morale émerge clairement : il ne faut pas s'attacher à la beauté, mais l'important est d'être bon et vertueux ; de ce fait, la vertu sera récompensée. La malice et la méchanceté seront à l'inverse punies et la métaphore de la punition est ici représentée par la transformation en pierre infligée par la fée.

À première vue ce qui rend un conte merveilleux est la présence d'un objet ou un personnage qui exerce un pouvoir surnaturel, bon ou mauvais (parfois cette présence n'est pas très visible est ce sont les qualités positives du héros qui contribuent au déroulement positif de l'histoire).

Mais la signification du merveilleux va au-delà des réactions de surprise qu'il suscite chez les lecteurs ; le conte de fée doit être jugé d'après cet effet.

En fait, ce qui caractérise le merveilleux n'est pas vraiment une attitude envers les événements du récit mais la nature même des événements ¹⁵.

Dans le conte dont je viens de parler, on peut remarquer un fort lien avec la religion : les valeurs morales et les péchés capitaux des personnages sont affirmés ou condamnés par la tradition catholique.

La Belle est une fille pleine de vertus morales, mais soumise à la jalousie et l'envie de ses sœurs, jusqu'à la fin de l'histoire : sa félicité augmentera de plus en plus leur mauvais sentiment. Elles ne montrent pas seulement jalousie, mais aussi avarice et orgueil, dûs à leur richesse initiale et leur désir de vivre une vie très aisée. Une fois devenues pauvres, les comportements des filles du marchand sont totalement différents : la Belle veut aider son père, elle travaille et semble quand même heureuse, tandis que ses sœurs s'ennuient, elles ne sont pas satisfaites de leur vie à la campagne et deviennent tristes.

Elles manifestent leur rage en insultant la Belle et la colère les conduira aussi à tenter de contribuer à sa mort.

Il y a la présence d'un autre péché capital dans l'histoire, c'est-à-dire l'avarice et le matérialisme : quand son père part à la recherche de fortune, les sœurs de la Belle n'hésitent pas à lui demander des cadeaux précieux, tandis que la cadette ne demande qu'une rose.

¹⁵ T. Todorov, *op. cit.*

Les adaptations du conte de Mme Leprince de Beaumont

Dans leur livre *La Belle et la Bête : quatre métamorphoses (1742-1779)*, S. Allera et D. Reynaud décrivent trois adaptations de la même époque de ce conte. La première est la pièce de théâtre *Amour et Amour* par Nivelles de la Chaussée, de 1742. Le protagoniste de la pièce est Azor qui, transformé en bête, doit trouver une jeune fille capable de l'aimer pour devenir de nouveau un homme. La pièce obtient un certain succès en France, mais elle tombe vite dans l'oubli.

La deuxième adaptation est *Zémire et Azor*, opéra en quatre actes créé par Marmontel en 1771. Les noms des deux héros viennent de la pièce de La Chaussée ; Marmontel donne au protagoniste un caractère bestial, une peau tigrée et une crinière noire rappelant un lion. L'opéra obtient un grand succès car il est représenté jusqu'à la fin du XVIIIe siècle.

La dernière adaptation connue au XVIIIe siècle est la pièce de théâtre créée par Mme de Genlis en 1779, qui présente le titre original du conte.

Dans cette pièce les personnages sont seulement trois : Zirphée (la Belle), Phanor (la Bête) et Phédime, la servante de Zirphée et son guide moral.

Cette pièce, comme le conte de Leprince de Beaumont, est surtout une œuvre morale destinée aux enfants .

Elle contribue, avec l'œuvre de Leprince de Beaumont, à la diffusion européenne du conte de *La Belle et la Bête* après la Révolution Française.

Jusqu'au XIXe siècle, les adaptations du conte ne sont pas illustrées et la description de la Bête reste généralement assez vague : l'image n'a donc beaucoup d'importance. Mais le conte est édité à de nombreuses reprises au XIXe siècle, dans plusieurs pays ; on va nommer quelques versions connues à cette époque.

En 1811, Charles Lamb écrit son poème *Beauty and the Beast*, inspiré du conte. Les personnages sont les mêmes du conte et la Bête est ici le Prince Orasmyn de Perse. Voici quelques vers du poème, dans lesquels on peut voir les ressemblances avec le conte de fées.

Présentation du marchand et de sa famille :

A merchant, who by generous pains
Prospered in honourable gains,
Could boast, his wealth and fame to share,
Three manly sons, three daughters fair.

Le marchand doit partir chercher fortune :

In this retreat a year had past (...)
“With speed “ said he “ I must to town”
“And what, my girls, must I bring down?”
(...)
Considerately good, she chose,
The emblem of herself, a rose.

Le marchand arrive au château de la Bête :

And guess our Merchant’s glad surprise,
When a rich palace seem’d to rise.

La première rencontre entre la Belle et la Bête :

Just as she spoke, a hideous noise
Announc’d the growling monster’s voice.
And now Beast suddenly stalk’d forth,
While Beauty well nigh sank to earth (...)

La bête se transforme en Prince charmant :

Beauty had scarce pronounc'd the word,
When magic sounds of sweet accord,
The music of celestial spheres
As if from seraph harps she hears ;
Amaz'd she stood, -new wonders grew ;
For Beast now vanish'd from her view ;
And, lo ! a Prince, with every grace.

Une autre version est la pièce de J.R. Planché, une comédie en deux actes datant de 1841 dans laquelle on retrouve le romantisme, l'opéra et le mélodrame.

Planché développe plus d'une dizaine de personnages : le père, la Belle, la Bête, le Prince Azor, Zéphyr, la Reine des roses, les esprits des roses, les membres de la cour d'Azor et les membres du parlement des roses. Le ton de cette histoire est satirique car la pièce est surtout destinée à un public adulte.

Une troisième version est celle contenue dans le recueil de contes publié en 1875 et illustré par Walter Crane. La Bête est décrite comme un gentleman cultivé et noble du XVIIIe siècle. Elle n'est pas décrite explicitement mais les vers qui suivent, tirés du recueil, font comprendre de quel type de personnage il s'agit.

La première rencontre du marchand avec la Bête :

En même temps, il entendit un grand bruit, et vit venir à lui une bête si horrible, qu'il fut tout prêt de s'évanouir. « Vous êtes bien ingrat, lui dit la Bête, d'une voix terrible ; je vous ai sauvé la vie, en vous recevant dans mon château, et pour ma peine, vous me volez mes roses, que j'aime mieux que toutes choses au monde. Il faut mourir pour réparer cette faute ; je ne vous donne qu'un quart d'heure pour demander pardon à Dieu. »

Ou encore, le dialogue entre les deux protagonistes :

At last, he turned towards her, and said « Am I so very ugly ? » « Yes, indeed you are, » replied Beauty, « but then you are so kind that I

don't mind your looks ». The Beast (...) behaved so agreeably that she liked him more and more ». ¹⁶

La même année, Eleanor Vere Boyle en édite une nouvelle version illustrée dans laquelle elle reprend les principaux personnages de Le prince de Beaumont, mais cette fois la Bête est représentée sous forme de créature marine ne possédant pas des attributs humains.

L'image suivante est explicative de la représentation que l'écrivaine veut donner de cette créature, puisque elle décide de ne pas la décrire à paroles.



En 1889, Andrew Lang publie une version ultérieure dans le *Blue Fairy Book*, une série des collections de contes de fées. Les principaux personnages sont conservés et la Bête est représentée avec une tête d'éléphant.

¹⁶ W. Crane, *Beauty and the Beast Picture Book*, 1875

Il s'agit d'une oeuvre assez étrange, car Andrew Lang ne l'a pas écrite lui-même. Il employait des jeunes femmes pour écrire les textes; Minnie Wright reprend la version de Mme de Villeneuve, en réduisant le conte à une vingtaine de pages. Les principaux personnages sont conservés: le marchand, ses enfants dont la Belle, la Bête (qui est présentée avec une tête d'éléphant), le Prince vu en rêve. Le conte est légèrement transformé et l'image prend plus d'importance que le texte lui-même.

Au cours du XXe siècle les illustrations du conte se multiplient, en conséquence aussi de l'apparition du cinéma : plusieurs sont les versions sous forme de livre illustré, pièce, poème, roman et aussi film.

En 1090, la pièce de Fernand Nozière, contenue dans le recueil *Trois pièces galantes*, conserve la trame principale du conte de Leprince de Beaumont, même s'il s'agit d'une pièce moderne et ironique.

Il s'agit d'une fantaisie en deux actes regroupant neuf personnages (le père, ses trois filles, la Bête, la fée de Tolérance, une jeune esclave et les deux amants des soeurs aînées).

Nozière conserve la trame principale du conte de Leprince de Beaumont, mais il s'agit plutôt d'une pièce ironique racontant les relations amoureuses des différents couples.

Ou encore, Sir Arthur Quiller-Couch, en 1919, édite le recueil de contes *The sleeping beauty and other fairy tales*.

Dans ce recueil, la version du conte *La Belle et la Bête* est basée sur celle de Mme de Villeneuve et les personnages sont presque les mêmes. La narration, comme le montrent les illustrations du conte, est placée dans le monde oriental et les personnages ont eux-mêmes des traits orientaux.

Plus récemment Robin McKinley s'inspire du conte de Leprince de Beaumont dans son roman *Beauty, A Retelling of the Story of Beauty and the Beast*.

Belle est une jeune adolescente avec un caractère fort et obstiné, un garçon manqué. Elle est loin d'être aussi jolie que ses soeurs et elle ne s'intéresse qu'aux livres et aux animaux. Quand son père se trouve ruiné, elle doit aller avec sa

famille habiter dans une pauvre maison. L'histoire raconte sa vie à partir de l'adolescence et, dans la dernière partie, sa rencontre avec la Bête.

Le final est encore heureux car les deux personnages tombent amoureux et ils s'épousent.

Cette liste est loin d'être exhaustive puisque le conte continue d'inspirer plusieurs auteurs contemporains, dans leurs romans, poèmes, pièces de théâtre, etc. Pour citer quelques exemples récentes: Cameron Dokey a publié en 2008 le roman *Belle, A Retelling of Beauty and the Beast*, et Patrick Sobral a publié la même année une version éponyme sous forme de bande dessinée.

La transformation des contes de fées

« Le merveilleux même doit être sage ; il faut qu'il conserve un air de vraisemblance, et qu'il soit traité avec goût » .¹⁷

A la fin du XIXe siècle, le merveilleux est faussé dans ses principes et altéré dans son langage, privé de sa morale, gagné par l'outrance et par la perversion. Les lois qui le gouvernent (enchantement, métamorphose, maléfices, arbitraire du temps et de l'espace) sont fréquemment inversées et utilisées à rebours. Le scandale des adultes s'empare de personnages et de motifs jusque-là réservés à l'enfance. Le conte de fées sert pour justifier les hantises et les nostalgies de l'époque, à l'égal du roman et de la nouvelle avec lesquels il se confond parfois.

A la fin du siècle les conditions de la société ne sont pas très favorables. En premier lieu le développement de l'esprit scientifique et de la philosophie positive était peu propice au merveilleux. Croire aux fées devient une question souvent débattue. En second lieu, la naissance du naturalisme et l'idée de Progrès représentent des éléments hostiles à ce type de contes.

Pour le théoricien et romancier Harry Morgan, le surnaturel c'est ce qui est au-dessus de la nature ; il écrit :

Le merveilleux, selon Littré, c'est ce qui s'éloigne du cours ordinaire des jours ou, alternativement, ce qui est produit par l'intervention d'êtres surnaturels, dieux, anges, démons, génies, fées. Le surnaturel partage donc avec le merveilleux une partie de ses résidents, les esprits, les génies, les anges, les démons... Mais les deux ordres sont différents. Le conte merveilleux ne surprend pas : les merveilles sont données comme les lois naturelles du monde de la fiction (dans les contes de fée, la convention est qu'il y a des fées, et qu'elles font des prodiges). En même temps, l'univers du conte merveilleux est donné comme clairement impossible : c'est parce qu'il correspond à des universaux culturels que ses motifs et ses personnages nous sont

¹⁷ Voltaire, *Ess. poésie ép.* ch. 9

familiers. Le surnaturel quant à lui correspond à une exception aux lois du monde.

Dieu, qui a fixé les lois du monde, peut les suspendre à volonté. Des êtres comme les anges sont hors du monde et échappent à ses lois par définition. Les deux caractéristiques du conte merveilleux sont donc inversées : le surnaturel surprend toujours ; il est par définition une exception aux lois ordinaires qui régissent l'univers. Par contre, le surnaturel est tout à fait possible, et il se produit constamment dans l'histoire humaine.¹⁸

Le fantastique ne dure que le temps d'une hésitation, explique Tzvetan Todorov : le lecteur doit décider si ce qu'il perçoit relève ou non de la réalité. S'il décide que les lois de la réalité demeurent intactes et permettent d'expliquer les phénomènes décrits, l'œuvre relève du genre de l'étrange. Si, au contraire, il est nécessaire d'admettre de nouvelles lois de la nature pour expliquer le phénomène, nous entrons dans le genre du merveilleux.¹⁹

On lie généralement le genre du merveilleux à celui du conte de fées, qui n'est qu'une variété du conte de fée. Il faut que le texte oblige le lecteur à considérer le monde des personnages comme un monde vivant et à hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués. Todorov parle à ce propos de merveilleux pur : aucune ambiguïté, de quelque ordre qu'elle soit, ne vient jeter le doute sur la réalité des faits décrits. Les lois aberrantes du surnaturel y constituent, de droit, les règles absolues de l'univers de référence.

Le conte de fée s'oppose donc en tout point au roman naturaliste dominant. Il semblait aussi s'opposer à l'esprit de la Décadence de la fin du siècle. On réfère habituellement le conte de fées à l'enfance ou au peuple comme à son public indiqué. Littré arrive aussi à multiplier les appellations péjoratives de ce genre en parlant de conte de bonne femme, conte borgne, conte à dormir

¹⁸ H. Morgan, *The Adamantine*, 1984

¹⁹ T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, 1970

debout, conte de vieille, conte d'enfant, conte de ma mère l'oie, conte de ou à la cigogne, conte de peau d'âne, etc.

Un autre obstacle semble être l'immoralisme décadent, incompatible avec le contenu moralisant et la valeur exemplaire du conte de fée. A ceci s'ajoute le pessimisme de la Décadence, en contradiction avec le dénouements heureux dans le conte merveilleux. Par contre on doit remarquer un fort intérêt pour la forme du conte et pour l'œuvre de Charles Perrault, homme des lettres et l'un des formalisateurs du genre littéraire écrit du conte merveilleux. La choix du merveilleux comme source d'inspiration première on la retrouvera aussi plus tard chez des écrivains comme Anatole France, qui s'inspire encore de Perrault et Félicien Champsaur, à qui le conte de Madame Leprince de Beaumont, dont je viens de parler, inspire plusieurs variations.

L'importance du merveilleux et de ses élaborations au tournant du siècle est très liée à un désir de réaction, à la fois contre l'hégémonie de la science et celle du réalisme. Un des principaux protagonistes de cette réaction fut Théodore de Banville. Un nouveau merveilleux va prendre naissance, dénommé par Banville «conte de fées laïque » : il s'arrange pour réinstaller le merveilleux dans le Paris de la Troisième République, une époque qui ne parvient pas à distinguer entre fantastique et merveilleux. Le merveilleux s'impose à la fin du XIXe siècle en la personne de Perrault comme un antidote au scientisme, mais le rapport de ce surnaturel à la nature est également ambigu, puisque il semble incompatible avec le naturalisme. Par conséquent, une sorte de perversion apparaît lorsque se constitue une autre forme de merveilleux, un conte merveilleux pour adultes.²⁰

²⁰ J. de Palacio, *Les perversions du merveilleux*, Séguier, 1993

Les remaniements de *La Belle et la Bête*

L'œuvre de Leprince de Beaumont connut beaucoup de succès ; plusieurs ont été les formes variées, les éditions successives, les traductions, remaniements et adaptations cités par Paul Remy dans son essai *Une version méconnue de « La Belle et la Bête »*.²¹

En 1771 on assiste à théâtre à la comédie-ballet *Zémire et Azor*, par J. F. Marmontel. Dans cette pièce la Belle est devenue Zémire, fille d'un négociant, et la Bête est Azor, un pince persan.

On y retrouve tous les éléments principaux du conte : le marchand ruiné, un palais enchanté, la rose fatale, les exigences du monstre, le sacrifice de la Belle, la transfiguration de la Bête, l'intervention finale de la fée.

Plus récemment, à Paris en 1845 pour la première fois, les auteurs J.F.A. Bayard et A. F. Varner ont transformé le conte en une comédie en deux actes. La pièce, avec le même titre du conte de Leprince de Beaumont, ne montre pas le même fond de mystère, ni la même veine poétique : l'histoire se déroule dans le bureau d'un homme d'affaires aimant des roses. Son commis lui ayant volé de l'argent et des fleurs, c'est la sœur du délinquant qui résoudra la situation en acceptant de vivre avec le patron, qui tombera amoureux d'elle.

Nous rappelons aussi la comédie en deux actes et en prose de M^{me} de Genlis intitulée *La Belle et la Bête* comme la version narrative et publiée en 1779 dans son *Théâtre à l'usage des jeunes personnes*. Ces pièces ont un but ouvertement éducatif et illustrent la variété des genres et des scènes susceptibles d'accueillir au théâtre le merveilleux du conte de Leprince de Beaumont.

Pendant la première partie du XXe siècle, on peut citer la féerie en vers d'Alexandre Arnaux, *La Belle et la Bête* (1913) et un conte féerique avec le

²¹ P. Remy, *Une version méconnue de « La Belle et la Bête »*, Revue belge de philologie et d'histoire, 1957, volume 35, pp. 5-18

même titre mais accompagné de chansons, jeux et danses, de Marguerite Allotte de la Fuye, publié en 1925.

Le titre aussi du conte de Leprince de Beaumont servira comme source à plusieurs romans, nouvelles ou essais avec des contenus différents ; quelques exemples sont le récit de P. Ginisty, l'étude de physiologie comparée par L. Ulbach ou le roman de H. Dérieux ²².

Avec les contes des frères Jacob et Wilhelm Grimm on plonge dans la tradition des contes définis populaires. Le fruit de leur travail d'écrivains sont les *Contes d'enfants et du foyer*, publiés en 1812 et 1815 en deux parties. Certains thèmes et motifs reviennent de façon récurrente dans leurs contes : la fragilité de l'union familiale, le fils cadet qui parvient à accomplir une destinée de héros, l'animalité qui est susceptible de ressortir en chaque être humain etc.

Une analyse de l'oeuvre permettrait de découvrir plusieurs relations entre ces contes et les contes précédents. Cela est particulièrement visible dans *La fauvette-qui-saute-et-qui-chante* dans lequel on retrouve de nombreuses similitudes avec le conte de Leprince de Beaumont. Voici un résumé de la partie initiale du conte, dans laquelle les ressemblances sont très évidentes :

Il était une fois un homme qui allait partir pour un voyage et il demande à ses trois filles ce qu'elles aimeraient avoir à son retour. L'aînée désirent des perles et des diamants, tandis que la troisième lui demande seulement une fauvette qui saute et qui chante. Pendant son chemin dans la forêt l'homme découvre un grand château, et tout contre le château, il y a un arbre ; à la pointe de l'arbre, il voit une fauvette qui saute et chante. Mais quand l'homme approche de l'arbre, un lion surgit de dessous, hurlant féroce : « Rien ne peut te sauver, dit le fauve, à moins que tu ne me promettes la première créature que tu rencontreras en arrivant chez toi. Si tu le fais, par contre, je t'accorde non seulement la vie, mais aussi l'oiseau pour ta fille ».

²² P. Ginisty, *Les Belles et les Bêtes*, Paris, 1886 ; L. Ulbach, *Les Belles et les Bêtes*, Paris, 1888 ; H. Dérieux, *La Belle et la Bête*, Paris, 1927

Le père finit par se laisser convaincre, prit la fauvette qui saute et qui chante et accepte la promesse. Mais quand il arrive chez lui, la première personne qu'il rencontre n'est autre que sa fille cadette. En pleurant, il lui raconte comment les choses s'étaient passés, et le lendemain matin, elle accepte de partir vers le château. Le lion, en vérité, est un être enchanté, un prince ne devenant lion que pendant le jour pour retrouver sa forme humaine pendant la nuit. Parvenue au château, la cadette y reçoit bon accueil; une nuit elle connaît la vraie nature du lion. Les deux tombent amoureux et leurs noces sont célébrées. [...]²³

²³ récit contenu dans J. et W. Grimm, *Contes de l'enfance et du foyer*, 1857

Modalités de la perversion des contes

On doit considérer la perversion du merveilleux comme une pratique de composition et d'écriture. Pervertir un conte, signifie attenter à son sens, à son esprit et à sa lettre. Il s'agit d'écrire à rebours d'une tradition bien attestée, d'altérer les lois du genre, y introduire la disparate, en déformer le registre. C'est encore faire violence, de quelque façon, aux attendus du merveilleux, privilégier la partie aux dépens du tout, être infidèle aux proportions, grossir le détail minuscule, dénaturer les mobiles, brouiller les rôles, abâtardir le langage. C'est enfin inverser le beau et le laid, le bien et le mal, de façon, non plus passagère, mais durable et permanente.²⁴

La littérature du XIXe siècle, surtout pendant la seconde moitié, montre un grand intérêt pour le récit court, une nostalgie pour le conte de fées et le récit merveilleux. Le merveilleux présente comme acquis et normaux certains décalages avec la réalité ; il s'agit d'un monde où tout est possible, où on ne s'étonne de rien. Autre raison du succès du conte de fées est le goût marqué pour la réécriture, comportant le mélange de genres. Les écrivains utilisent le conte de fées pour mieux se l'approprier ; la moralité du conte est souvent mise à mal et nombreuses sont les variations sur thème.

A la moitié du XXe siècle, Julia Kristeva propose le terme d' « intertextualité », qu'elle définit comme le tissu des relations qui unissent un texte à d'autres textes. Elle explique que : « Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre ²⁵ ».

Dans l'analyse des liens entre deux textes on utilise le terme d' « hypertextualité », c'est-à-dire le rapport dans lequel un texte est une réécriture

²⁴ J. De Palacio, *Les perversions du merveilleux*, Paris, Séguier, 1993, p.29

²⁵ J. Kristeva, *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*, Critique, 1967

de l'autre. Dans la terminologie de Gérard Genette le texte source est nommé « hypotexte » et l'autre texte est nommé hypertexte.

Les variantes offrent des modifications de la trame narrative en fonction des écrivains, de l'époque et des lieux. Le concept « d'intertextualité » a laissé la place au cours des dernières années à celui de « réécriture » : il s'agit de la reprise, de la part des écrivains, de certains thèmes ou d'une structure. La réécriture entraîne un changement de registre de langue, puisque le milieu social de l'écrivain est différent, tout comme la situation d'énonciation, le lexique et la syntaxe.

Comme l'explique Catherine Durvy, « le texte passe d'une époque, d'un pays, d'une langue, d'un point de vue et d'un genre à l'autre »²⁶, ou encore « toute création procède d'une réécriture ».²⁷

La réécriture peut ainsi être une contestation des modèles culturels dominants, comme le fait noter J. Zipes dans son ouvrage *Les contes de fées et l'art de la subversion*. Cette méthode devient un moyen de dénonciation des problèmes sociaux contemporains ; les écrivains reprennent les contes de fées dans une perspective de détournement du merveilleux. Ils peuvent dénaturer une scène, rendre la féerie ordinaire, inverser les valeurs. Les éléments contemporains sont donc insérés dans les contes traditionnels.

La « perversion du merveilleux » devient donc un principe de composition. C'est à Jean de Palacio que l'on doit cette expression.

Comme le souligne A. C. Gignoux, la réécriture « offre au lecteur la possibilité de pervertir les modèles d'écriture et de lecture traditionnels ».²⁸

La réécriture est une notion vaste, elle constitue en soi une innovation, puisque elle comporte la création de quelque chose de nouveau. Dans son œuvre *Les Réécritures*, Catherine Durvy souligne en effet que « si la réécriture se fixe bien la reproduction d'un modèle thématique, structurel, si elle recourt à des procédés de transformation divers, elle répond aussi à des intentions précises ».

²⁶ C. Durvy, *Les réécritures*, Paris, Ellipses, « Réseaux », 2001, p.3

²⁷ C. Durvy, *op.cit.*, p.131

²⁸ A.-C. Gignoux, *Initiation à l'intertextualité*, Ellipses, Collection : « Thèmes & études », 2005, p.178

Pour ce qui concerne le conte de fées, la réécriture n'est pas un phénomène nouveau et de nombreuses œuvres s'inspirent de ce procédé depuis le XVIII^e siècle. Ce phénomène de réécriture fut particulièrement prolifique au XIX^e siècle, pendant la période que Jean de Palacio, le théoricien qu'on vient de citer, nomme « la Décadence ». Ainsi, dans son ouvrage intitulé *Les Perversions du Merveilleux*, Palacio étudie le mécanisme de la «perversion» dans les réécritures des contes. Il analyse les différentes logiques de détournement du merveilleux qui interviennent à travers ce qu'il nomme les « modalités de la perversion ».

On entend généralement le mot « perversion » au sens de « changement de bien en mal» ou de « corruption morale» : l'adjectif pervers montre en effet ses premières occurrences dans le vocabulaire religieux vers 1280 ; il qualifie alors celui qui est porté à faire le mal, qui est dur, cruel, furieux.

Le mot « perversité », à son tour, vient du latin « perversitas » qui signifie « renversement, corruption des mœurs ». Le mot latin « perversitas » provient lui-même du latin perversio, c'est-à-dire perversion. On le retrouve dans des écrits aussi lointains que ceux de Tertullien où il avait déjà le sens de « pervertir un texte ». Le terme perversion serait donc attesté dès le début du III^e siècle au sens de «bouleversement, falsification d'un texte».

Le terme pervertir se retrouve aussi au XII^e siècle dans le sens de «dénaturer un texte» (Sermons St. Bernard).

Sur le plan littéraire il s'agit en substance de révolter la norme, de controverser la logique par l'instauration d'une autre logique.

Dans un article de 1862, Gautier présente une nouvelle signification de la perversion, liée à l'idée de perversité.. Il parle des « goûts ridicules et dépravations maniaques en dehors de toute excitation sensuelle qui les expliquerait sans les justifier ». Au sens où il l'écrit, la perversion se trouve accomplie lorsque la laideur devient la finalité de la quête. La substitution de la

laideur à la beauté devient en effet, selon Jean de Palacio, l'enjeu capital du merveilleux perversi.²⁹

Les textes bâtis sur ce schéma abondent entre le XIXe et le XXe siècle. Un exemple est le récit de Jules Bois *Le triomphe de la Laide*.³⁰ Dans ce type de récit, on perçoit la mise en valeur de la laideur en tant que telle, comme qualité positive et non plus comme repoussoir négatif. Ce goût sensuel de la laideur et de la corruption représente une inversion des tendances qui est propre de la Décadence.

Au XXe siècle l'horizon du discours de conte de fées continue de s'élargir en Allemagne, puis dans toute l'Europe. L'historien Jack Zipes focalise ses études sur les remaniements des contes de fées en Allemagne et il nous apprend qu'un discours du conte de fées subversif apparaît à partir de 1960 en Allemagne et se développera dans tout le monde occidental.

Les premières transformations des contes touchent les sujets et les motifs et incitent le lecteur à remettre en question l'univers des contes de fées. Les perspectives du conte, le style, les motifs et les fonctions sont détournées pour dénoncer le début de la société capitaliste ou d'autres aspects culturels négatifs.

Réécrire, c'est comme donner de nouveau vie aux textes qu'on connaît, et pour leur donner vie les écrivains du XIXe et XXe siècles vont, comme l'explique Palacio, faire appel à la perversion.

Selon la théorie de Jean de Palacio, les voies de la perversion sont de trois types : perversion par suite, perversion par extension et perversion par contrefaçon, auxquelles on ajoute d'autres mécanisme secondaires.

La perversion par suite : elle consiste essentiellement à reprendre un conte là où le texte fondateur l'avait laissé, et à lui donner un prolongement ou une suite. La suite entraîne un changement de registre qui est l'essence même de la

²⁹ J. de Palacio, *op. cit.*, p. 34

³⁰ Récit tiré de J. Bois, *La Douleur d'aimer*, Paris, Ollendorff, 1896

perversion, puisqu'il revient à dénaturer les intentions du texte fondateur en lui prêtant des mobiles qu'il n'avait jamais eus et un langage qu'il ne pouvait tenir, tout en conservant des conventions anciennes. Le merveilleux se voit donc tout assimilé à la littérature « sérieuse ». Pour le théoricien, « ce procédé est attentatoire au texte initial », puisque « une œuvre construite et achevée (...) constitue un tout complet, autonome et se suffisant à soi-même. La suite entraîne un changement de registre qui est l'essence même de la perversion, puisqu'il revient à dénaturer les intentions du texte fondateur en lui prêtant des mobiles qu'il n'avait jamais eus et un langage qu'il ne pouvait tenir ».³¹

La perversion par suite prend toute son ampleur grâce aux *Contes de Perrault continués par Timothée Trimm*. Il s'agit d'un recueil contenant neuf suites des *Contes de ma Mère l'Oye*, que l'écrivain juxtapose aux textes-source de Perrault. Cette œuvre semble répondre aux interrogations des lecteurs : est-ce que Cendrillon fut heureuse avec le prince ? Peau d'âne porta-t-elle à nouveau ses robes couleurs ? etc.

Un autre exemple de ce type de perversion est le conte *Le fils de la Belle au bois dormant* ; il s'agit d'une féerie en trois actes par Suraudin, Choler et Lambert-Thiboust, parue en 1858. D'autres contes de ce type sont *Il était une fois le petit frère du Chaperon Rouge* et *La revanche des trois ours*. Les écrivains reprennent l'histoire là où le conte source l'avait laissée et ils inventent une suite originale. Dans *Il était une fois le frère du petit chaperon rouge* par exemple, le petit frère de l'héroïne devient ami avec le frère du méchant loup.

La perversion par extension : consiste à prélever dans le texte fondateur un détail insignifiant dont on fera la matrice d'un nouveau conte. Il s'agit d'un changement de perspective, une sorte de provignement du texte initial pouvant donner naissance à des nombreux rejetons.³² Ce mécanisme consiste dans l'éclatement des rôles traditionnels et le détournement de l'action du conte sur un

³¹ J. de Palacio, *op. cit.*, p. 39

³² *Ibid.*, p. 42

personnage ou une nouvelle intrigue, de sorte que le héros d'origine se trouve placé au deuxième plan, dans un rôle mineur. Ce transfert d'intérêt donne ainsi lieu, selon Palacio, à « un changement de perspective, une sorte de provignement du texte initial pouvant donner naissance à de nombreux rejetons ».

La perversion par extension s'appuie donc sur un détail du conte source pour renverser la perspective et créer ainsi une nouvelle version du récit ; c'est le changement de perspective qui donne vie au nouveau conte. Un exemple est le conte *Le Petit Chaperon Bleu Marine*. Il s'agit d'un récit écrit par P. Dumas et B. Moissard, contenu dans le recueil *Contes à l'envers*³³. L'histoire ne se déroule pas dans la forêt mais à Paris et le protagoniste est Lorette, la fille du Petit Chaperon rouge. Elle est appelée Petit Chaperon bleu marine et ce surnom vient d'un duffle-coat de cette couleur qu'elle achète aux Galeries Lafayette. L'originalité des *Contes à l'envers*, c'est la façon de laquelle les écrivains conservent un style très littéraire typique du passé, en déplaçant le contexte, les lieux et les détails dans la modernité.

La perversion par extension peut se placer n'importe où dans le temps : elle peut précéder l'incipit du conte (*Le Sixième mariage de Barbe-Bleue*), se dérouler pendant l'action (*Les Rêves de la Belle au bois dormant*), ou encore avoir lieu après le dénouement (*Le Petit Chaperon Bleu Marine*).

La perversion par contrefaçon : à contre-courant des conventions du merveilleux traditionnel, la perversion par contrefaçon suscite des préoccupations, des paroles et des décors opposés à la logique du conte. Ce merveilleux-là n'est pas pur. Il intègre l'actualité des soucis de la fin du siècle : urbanisme, prolétariat, misère, physiologie, prostitution, maladie, érotisme, progrès technique, découvertes scientifiques, moyens de transport.³⁴ Ce procédé consiste à introduire dans le récit des motifs qui se placent à contre-courant des

³³ Ph. Dumas – B. Moissard, *Contes à l'envers*, Paris, L'École des loisirs, 1977.

³⁴ *Ibid.*, p. 44

conventions du merveilleux traditionnel, qui sont opposés à sa logique, tout en conservant son intrigue et sa structure originales.

C'est le cas, par exemple, du conte *Le Prince Gringalet*, écrit par Babette Cole et inspiré de *Cendrillon*³⁵. Dans cette histoire originale, la fée se trompe dans ses formules magiques et, en sortant du bal, le protagoniste masculin perd non pas ses chaussures mais son pantalon ; pour le retrouver, la princesse fera essayer le pantalon à tous les jeunes hommes du royaume. Le décalage comique qui se produit crée ce que Palacio nomme la « contrefaçon ». Cette parodie de *Cendrillon* conserve la structure du conte mais le situe dans le monde contemporain : le sexe des personnages est inversé, le carrosse devient une voiture, ce n'est plus une chaussure de verre qui est perdue mais un pantalon.

La perversion par transposition : la transposition consiste à transférer l'intrigue d'un conte dans un contexte modernisé. Le théoricien Genette fait une distinction entre la « transposition homodiégétique », qui conserve les héros du conte d'origine, et la « transposition hétérodiégétique », où « l'action change de cadre, et les personnages qui la supportent changent d'identité ».³⁶ Or, bien que les héros ne soient plus ceux d'origine, ces contes restent aisément identifiables par les lecteurs puisque les réécritures conservent les thématiques et les rôles des personnages.

C'est ainsi que le conte *Il était une fois Graindsel et Bretelle*³⁷ est écrit sur le modèle de *Hansel et Gretel* : ici le thème du frère et de la sœur abandonnés par leurs parents, mais aussi le jeu de mot du titre, évoquent clairement le conte des frères Grimm.

La perversion par inversion : ce procédé repose essentiellement sur le renversement systématique des thèmes et des motifs des contes traditionnels.

³⁵ Babette Cole, *Le Prince Gringalet*, Paris, Seuil, 1987.

³⁶ G. Genette, *Palimpsestes, l'écriture au second degré*, Paris, Seuil, 1982

³⁷ S. Meunier, *Il était une fois Graindsel et Bretelle*, illustrations de S. Lapierre, Montréal, La Courte échelle, 2004.

Dans le conte *Mademoiselle Sauve-qui-peut*³⁸, par exemple, Philippe Corentin inverse les valeurs fondamentales du conte, c'est-à-dire la notion de bien et de mal. C'est ainsi que le petit Chaperon Rouge et les trois Petits Cochons, qui font traditionnellement figure de victimes dans les contes, deviennent ici des personnages méchants, tandis que le loup, archétype de la violence et de la bestialité, devient une victime.

Le récit encadré : ce dernier moyen de perversion consiste à ancrer le point de départ du récit hors du conte d'origine en présentant une nouvelle trame narrative qui sert de cadre au conte détourné.

Voici quelques exemples : le conte *La vérité sur l'affaire des trois petits cochons* est écrit sous la forme d'une enquête judiciaire.³⁹ L'histoire est narrée par le loup lui-même, qui donne sa propre version, afin de se faire innocenter. Ou encore, dans *Les vacances du Petit chaperon rouge*, ce sont les personnages du conte eux-mêmes qui changent le déroulement de l'histoire et les rôles des personnages : le loup devient donc la grand-mère et le petit chaperon rouge devient le chasseur.⁴⁰

Dans plusieurs œuvres, la perversion est déjà évidente dans le titre, qui introduit le détournement a priori dans le récit. Les écrivains peuvent se servir d'une antonymie (*La laide au bois dormant*⁴¹ pour *La Belle au bois dormant*), une inversion (*Les trois petits loups et le Grand méchant cochon*⁴² pour *Les trois petits cochons et le grand méchant loup*) ou une substitution (*Le Petit Chaperon Bleu Marine*⁴³ pour *Le Petit Chaperon Rouge*).

La structure est un autre des éléments que les écrivains décident de pervertir.

Le schéma traditionnel et les valeurs sont souvent bouleversés en recourant à ce que Genette nomme la « transvalorisation », une « opération d'ordre axiologique,

³⁸ Ph. Corentin, *Mademoiselle Sauve-qui-peut*, Paris, L'École des loisirs, 1996

³⁹ J. Scieszka, L. Smith, G. Lergen, *La vérité sur l'affaire des trois petits cochons*, Nathan, 1991

⁴⁰ J. Gagné, *Les vacances du Petit chaperon rouge*, Les 400 coups, 2009

⁴¹ G. Solotareff, Nadja, *La laide au bois dormant*, L'École des loisirs, 1992

⁴² E. Trivizás, H. Oxenbury, *Les trois petits loups et le Grand méchant cochon*, Bayard, 1993

⁴³ P. Duman, B. Moissard, *Le Petit Chaperon Bleu Marine*, dans *Contes à l'envers*, L'École des loisirs, 1977

portant sur la valeur explicitement ou implicitement attribuée à la suite d'actions, d'attitudes et de sentiments qui caractérisent un personnage ». ⁴⁴ Cette transformation axiologique peut prendre une forme positive (la valorisation) ou négative (la dévalorisation).

Les héros subissent souvent une dévalorisation dans leur physique ou leur conduite, ne correspondant plus aux prototypes du conte de fées. Ces perversions contribuent à déconstruire le schéma classique des contes.

Ces mécanismes cherchent de susciter dans le lecteur la curiosité pour les suites de l'histoire. Toutes ces réécritures tiennent d'une certaine façon au réalisme, puisque ils proposent au lecteur un conte auquel il peut croire. Les perversions peuvent aussi contredire le conte-source parce que ce dernier ne corresponde plus aux valeurs contemporaines. Mendès, par exemple, dans sa réécriture de *La Belle au bois dormant* critique les mariages de convenance qui obligent les jeunes femmes à épouser l'homme qu'on choisit pour elle.

Quand la réécriture n'invite pas à réfléchir sur son temps, elle complète ce que les contes-sources ne nous disent pas, ce qu'il nous cache.

Les romans ont souvent inspiré des réécritures subversives, mais le conte de fées correspond au genre le plus subverti par les écrivains contemporains. Mais pourquoi représente-t-il aujourd'hui la principale source de réécritures ?

L'énorme présence des contes dans la société contemporaine, sa dimension culturelle (livres, media, publicité) et le fait qu'il s'agit d'un genre accessible à tous, enfants et adultes, sont sans doute des explications de ce phénomène.

Mais la première motivation vient du fait que ce genre synthétise tous les types de conventionalités, tous les mécanismes de la pensée et de la psychologie humaines.

Les contes merveilleux accordent une place importante à ce que les spécialistes appellent la régulation normative, qui suit un schéma récurrent (méfait,

⁴⁴ S. Meunier, *Il était une fois Grainsel et Bretelle*, illustrations de S. Lapierre, Montréal, La Courte échelle, 2004.

réparation, punition/restauration de l'ordre). Cette structure, propre de la plupart des contes classiques, présente la destruction initiale de l'ordre positif des choses pour terminer avec l'instauration d'un autre ordre. Mais ce schéma va être subverti par des écrivains qui prennent comme source d'inspiration les contes en changeant l'ordre des choses. Le final n'est en effet toujours positif, le méchant n'est toujours pas puni et l'ordre des choses n'est pas rétabli.

En plus, le conte de fées tend habituellement à un unique but, c'est-à-dire la réalisation du protagoniste et la restauration de l'ordre initial, mais à travers le travail de subversion, ce schéma se voit presque totalement bouleversé.

Le travail de subversion passe aussi par le mécanisme appelé par Genette la « transdiégétisation », qui implique un changement de milieu, de contexte, qui ne comprend pas seulement la trame narrative. Il s'agit d'un bouleversement structurel qui fait sortir le conte de son univers traditionnel pour le réactualiser dans un contexte complètement différent.

Les personnages du conte traditionnel sont des types plus que des individus et leur caractérisation est réduite. Ils représentent des attributs ou des valeurs et sont désignés par leur catégorie d'âge ou leur catégorie sociale.

Dans les contes détournés, le schéma traditionnel des personnages et les valeurs qu'ils véhiculent se trouvent souvent bouleversées, car les auteurs ont recours à ce que Genette nomme la « transvalorisation », soit une « opération d'ordre axiologique, portant sur la valeur explicitement ou implicitement attribuée à la suite d'actions, d'attitudes et des sentiments qui caractérisent un personnage⁴⁵ ». Cette transformation axiologique peut prendre une forme positive (la valorisation) ou négative (la dévalorisation).

Le mécanisme de subversion est fortement lié à l'idée de norme, de canon et amène les théoriciens à réfléchir sur les concepts de rejet, de rupture, de détournement d'un texte. Cette subversion peut donc être réalisée de deux façons : l'écrivain peut décider de transformer le style et la forme de son

⁴⁵ G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, ed. Seuil, 1982

hypotexte ou jouer sur le sujet et le contexte (pas sur la forme). Dans tous les cas, il s'agit d'un moyen pour sortir un hypotexte de son univers, adapter une histoire à un lectorat moderne, changer un milieu narratif.

De nombreuses variations se produisent en littérature à l'époque contemporaine et beaucoup d'eux ont comme source les contes célèbres de notre enfance. Il ne s'agit de simples transpositions de schémas déjà connus ; ils sont au contraire des histoires nouvelles et originales.

Perversion et structure du genre

La spécificité du conte merveilleux repose essentiellement sur ses motifs et sa structure. La structure, est restée pratiquement intacte depuis la tradition orale, est un élément que quelque écrivain cherche à déconstruire et à transformer.

Elle constitue une base narrative sur laquelle il est possible de varier les récits, comme l'ont montré les travaux de Vladimir Propp, devenu célèbre par son ouvrage *Morphologie du conte*, publiée en 1928.

Il inaugure le champ de recherche sur le conte merveilleux. Il passe en revue les précurseurs en ce champ et leur œuvres dans lesquels, les caractères homogènes, étaient par exemple les types d'acteurs, les thèmes centrales etc. Il préfère analyser le conte dans la structure interne et sa constatation fondamentale est que cette structure peut être décomposée en plusieurs éléments qui constituent des constantes. Il constate en effet que le conte merveilleux est un récit construit selon la succession régulière des fonctions citées dans leur différentes formes , dont le schéma minimal peut se résumer en quatre principaux temps: une situation de départ, un élément perturbateur qui entraîne le héros dans une aventure ou une quête, une série d'épreuves qu'il surmonte à l'aide d'êtres ou d'objets magiques, et le dénouement final avec la victoire du héros sur ses

ennemis ainsi que son mariage ⁴⁶. Ainsi, comme le note Denise Escarpit, il n'y a rien de plus adaptable, de plus façonnable que le conte, qui n'est qu'une structure, un squelette. Il serait très intéressant d'analyser les diverses stratégies que les auteurs ont mises en œuvre dans le processus de détournement pour exploiter le caractère façonnable des contes. ⁴⁷

Il y a donc un merveilleux fin-de-siècle, qui s'édifie sur le brisées des textes fondateurs comme les *Contes* de Perrault.

L'emploi des éléments du genre merveilleux au début du XIXe siècle montre une sensation de nostalgie vers le siècle précédent. Le XIXe siècle voit la transformation des thématiques du genre merveilleux en forme de fantastique pur. Charles Nodier, l'un des précurseurs du genre fantastique en France, s'intéresse à ce genre littéraire. Il écrit *La Fée aux miettes* en 1832, récit qui présente un mélange entre le merveilleux et le fantastique. Michel, le protagoniste de ce récit, a beaucoup en commun avec les personnages de type de genre merveilleux. En allant à la recherche de son père et de son oncle disparus mystérieusement, Michel rencontre des éléments merveilleux, et une femme, métamorphosée aux figures diverses, qui est la fée dont l'histoire prend le nom. La présence des aspects merveilleux dans le récit est liée à l'apparition de cette figure à la fois féminine et féerique.

Cette sensation du merveilleux se retrouve aussi dans *Aurélia*, publié par Gérard de Nerval en 1855, même si cet écrivain sera beaucoup plus voisin au genre fantastique.

Au XIXe siècle, il s'agit donc d'un merveilleux qui est une sorte de matière hybride et composite. « Le merveilleux, dit Charles Baudelaire à la fin du *Salon de 1846*, nous enveloppe et nous abreuve comme l'atmosphère mais nous ne le voyons pas ». Les contes de fées ont servi aussi de modèle pour *Les dons des fées*, poème contenu dans *Le spleen de Paris* de 1869. Dans ce texte, Baudelaire

⁴⁶ V. Propp, *Morphologie du conte*, Seuil, 1970

⁴⁷ D. Escarpit, « Le conte, permanence et renouveau », dans *La littérature d'enfance et de jeunesse*, Paris, 1988

reprend les règles du genre merveilleux en employant un ton léger et ironique. Les fées de l'histoire sont occupées à distribuer leurs dons aux humains, mais elles commettent des erreurs tragi-comiques. Ce récit sert en réalité comme stratagème pour critiquer la corruption et les vices de la société de l'époque. Comme on a déjà expliqué, on constate une étonnante permanence des schémas merveilleux dans l'esprit des écrivains de la fin du XVIIIe siècle. Les situations et les personnages des contes de fées réapparaissent dans les œuvres littéraires par une sorte d'éternel retour.

Jean de Palacio explique le mécanisme de perversion du texte de cette manière :

La perversion s'installe à partir du moment où il y a mélange des genres, et notamment dilution du conte dans un roman. Sans doute, les contes de fées ne manquent-ils pas de sous-entendus, amoureux, physiologiques ou érotiques. Mais il y a un plaisir de la fin du siècle à travailler sur ce non-dit, à exploiter l'ambiguïté, à opérer des transpositions et des réformes, à amalgamer les catégories et à brouiller les genres.⁴⁸

A la fin du premier tiers du XXe siècle, la liste des publications scientifiques consacrées au conte n'était pas très riche. Si elles existaient elles avaient un caractère de dilettantisme philosophique et étaient dépourvues de rigueur scientifique. Pourquoi cette impuissance où la science du conte se trouvait engagée dans les années 20 ?

Le problème principal ne semblait pas être l'insuffisance du matériel, mais plutôt les méthodes de l'étude. Propp dans son essai ne se propose pas de donner un exposé historique suivi sur l'étude du conte. Il jette un éclairage critique sur ce qui a été tenté pour résoudre certains problèmes fondamentaux. Il ne propose pas une étude historique des contes, mais plutôt leur description.

Successivement, le sémiologue Claude Brémont, dans *La logique du récit*, regroupera les fonctions de Propp en séquences narratives, chacune caractérisées

⁴⁸ J. de Palacio, *op. cit.*, pp. 252-253

par une unité d'action et une structure qui se déroule autour de trois moments : la situation initiale (qui présente les personnages et les motifs de l'action), le passage à l'action du héros et la situation finale (avec la récompense pour le héros et la défaite des adversaires). On assiste donc à la juxtaposition des plusieurs séquences narratives qui permettent de mettre en relief le centre de l'histoire.

Les contes merveilleux possèdent une structure tout à fait particulière et ils ont une particularité : les parties constitutives d'un conte peuvent être transportées sans aucun changement dans un autre conte (loi de permutabilité).

D'abord, par conte merveilleux, on considère ceux qui sont classées dans l'index d'Aarne et Thompson sous les numéros 300 à 749. Commencé par le Finnois Antti Aarne (1867-1925), l'index a été complété successivement par l'Américain Stith Thompson (1885-1976).

La collecte systématique, à partir du XIXe siècle, de contes traditionnels a permis de réunir de nombreuses histoires qui présentent de grandes ressemblances d'un pays à l'autre, voire d'un continent à l'autre. La première édition de l'index des contes-types est parue en 1910. Plus tard, le système de classification sera traduit et augmenté par l'Américain Stith Thompson et une première édition en 1928 sera suivie, près de trente ans plus tard, d'une seconde édition revue et augmentée. En 2004, Hans-Jörg Uther, publie une nouvelle édition revue du catalogue d'Aarne-Thompson dans lequel les contes-types sont réorganisés et augmentés.

L'étude de Propp montre que les fonctions du conte se répètent d'une manière stupéfiante et que les personnages des contes, si différents soient-ils, accomplissent souvent les mêmes actions. Par fonctions des personnages on entend l'action d'un personnage, définie du point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue.

Premières observations :

- Les éléments constants, permanents, du conte sont les fonctions des personnages
- Le nombre des fonctions que comprend le conte merveilleux est limité.

Dans quel groupement et dans quel ordre ces fonctions se présentent-elles ?

Tous les contes merveilleux appartiennent au même type en ce qui concerne leur structure.

Les contes commencent habituellement par l'exposition d'une situation initiale.

L'ouverture est suivie des fonctions suivantes :

- Un des membres de la famille s'éloigne de la maison
- Le héros se fait signifier une interdiction
- L'interdiction est transgressée. Un nouveau personnage fait ici son entrée dans le conte ; on peut le qualifier d'agresseur du héros (de méchant) .
Son rôle est de troubler la paix de l'heureuse famille, de provoquer un malheur, de faire du mal, de causer un préjudice.
- L'agresseur essaye d'obtenir des renseignements
- L'agresseur reçoit des informations sur sa victime
- L'agresseur tente de tromper sa victime pour s'emparer d'elle ou de ses biens
- La victime se laisse tromper et aide ainsi son ennemi malgré elle . on peut remarquer que si les interdictions sont toujours transgressées, les propositions trompeuses sont toujours acceptées et exécutées. Quelquefois l'ennemi profite d'une situation difficile où se trouve sa victime.

- L'agresseur nuit à l'un des membres de la famille ou lui porte préjudice
- Les sept premiers fonctions sont considérées comme la partie préparatoire du conte.
- La nouvelle de méfait ou du manque est divulguée, on s'adresse au héros par une demande ou un ordre, on l'envoie et on le laisse partir.
 - Le héros quitte sa maison . Souvent un nouveau personnage entre dans le conte ; on peut l'appeler donateur ou pourvoyeur. Le héros reçoit de lui un moyen qui lui permet de redresser le tort subi.
 - Le héros est transporté, conduit ou amené près de lieu où se trouve l'objet de sa quête. Il peut se trouver dans un autre royaume.
 - Le héros et son agresseur s'affrontent dans un combat
 - Le héros reçoit une marque
 - L'agresseur est vaincu
 - Le méfait initial est réparé ou le manque comblé

Comme l'ont montré les travaux de Propp et des chercheurs après lui, les actions des personnages des contes répondent à des fonctions archétypiques bien précises. En outre, Selon Denise Escarpit, « à regarder la production contemporaine, il apparaît que les structures traditionnelles du conte sont aujourd'hui complètement bouleversées, bousculées, voire malmenées »⁴⁹. Or, comme nous allons le constater, ce n'est pas un hasard si les auteurs s'en prennent à la structure et au schéma narratif du conte pour les déconstruire, car on a précisé que ces éléments jouent un rôle fondamental dans le processus sémantique des contes merveilleux.

⁴⁹ D. Escarpit, *op. cit*

Application des études de Propp à *La Belle et la Bête*

L'analyse structurale proposée par Propp peut bien s'appliquer au conte que nous avons pris en considération. On décrira les passages de l'histoire qui correspondent aux points de son travail, précédemment expliqués.

- Un des membres de la famille s'éloigne de la maison : le marchand doit partir en voyage à la recherche de fortune
- Le héros se fait signifier une interdiction : même s'il n'est pas conscient de ce qui va se passer, le marchand (deuxième héros de l'histoire) cueillit une rose dans le jardin du château mystérieux.
- L'interdiction est transgressée. Un nouveau personnage fait ici son entrée dans le conte ; on peut le qualifier d'agresseur du héros (de méchant) : ce la Bête qui réagit au geste transgressif du marchand.
- La victime se laisse tromper et aide ainsi son ennemi malgré elle ; on peut remarquer que si les interdictions sont toujours transgressées, les propositions trompeuses sont toujours acceptées et exécutées.

Quelquefois l'ennemi profite d'une situation difficile où se trouve sa victime : la Bête profite de la difficile situation économique du marchand ; il lui donne une grande quantité de pièces d'or, mais l'homme devra lui laisser une de ses filles.

- L'agresseur nuit à l'un des membres de la famille : le père est très combattu, cette décision lui provoque beaucoup de malheur car il ne veut pas perdre sa fille.
- Le héros quitte sa maison . Souvent un nouveau personnage entre dans le conte ; on peut l'appeler donateur ou pourvoyeur. Le héros reçoit de lui un

moyen qui lui permet de redresser le tort subi. : la Belle laisse sa maison pour aider son père ; le moyen qu'elle utilisera seront ses vertus et sa bonté d'âme qui font tomber amoureux la Bête.

- Le héros est transporté, conduit ou amené près de lieu où se trouve l'objet de sa quête. Il peut se trouver dans un autre royaume : la Belle accepte de demeurer au château monstrueux pour sauver son père.
- Le héros et son agresseur s'affrontent dans un combat : il n'y a pas un combat contre la Bête, mais la jeune fille est obligée à le respecter
- Le héros reçoit une marque : la Bête tombe amoureux de la Belle et l'aime au point de l'autoriser à partir retrouver son père.
- L'agresseur est vaincu : les antagonistes de l'histoire se révèlent être les sœurs, pas la Bête ; elle retiennent la Belle à la maison afin de provoquer la réaction de la Bête, mais elle seront punies est transformées en statues de pierre.
- Le méfait initial est réparé ou le manque comblé : La Belle voit dans un rêve la Bête agonisante pour l'avoir perdue et elle décide de le rejoindre et lui avouer son amour. La Bête se transforme en prince charmant et ils s'épousent.

Interprétation psychanalytique des contes merveilleux

Le domaine du merveilleux constitue un matériel très intéressant pour la psychanalyse ; il suffit de penser aux études de Sigmund Freud et certains de ses successeurs qui ont approfondi ses intuitions. Les psychanalystes voient dans le conte l'expression de la transformation du héros, permettant d'atteindre une

conscience supérieure qui l'aide à construire son identité. Un jour le héros doit en effet quitter le foyer familial pour partir à la recherche de son identité.

Le symbolisme présente dans les contes de fées sera en effet beaucoup traité dans leurs ouvrages.

Ce symbolisme résulte de l'union de deux sphères : d'une part la magie, mythologie et religion, de l'autre part le fonctionnement de la psyché humaine.

Mais les contes ont été étudiés avec encore plus d'attention par Jung et ses successeurs, qui focalisent leur attention sur l'étude du folklore. Ils soulignent comment ces contes expriment les processus psychiques de l'inconscient collectif, puisque le matériel conscient qu'ils contiennent n'est pas très étendu. Marie-Louise Von Franz, collaboratrice de Jung, spécialisée dans l'interprétation psychologique des contes de fées, a découvert que les contes de fées sont les représentations archétypiques de l'inconscient collectif les plus fécondes, les plus variées, les plus fondamentales de tous les mythes⁵⁰

En reconnaissant l'existence d'un inconscient collectif dont les éléments dépassant l'individu, Jung disait que ce sont les contes de fées qui permettent le mieux d'étudier la psyché. Ils reflètent avec clarté les structures psychiques fondamentales, ils expriment de façon directe les processus psychiques de l'inconscient collectif constitué de l'ensemble des archétypes. Les archétypes sont les virtualités créatrices, les dynamismes structurants du psychisme humain : ils incluent de nombreux symboles communs à toute l'humanité, à la base des religions et des mythes. Ils sont le fondement des attitudes humaines face à la vie. Les archétypes sont traités dans leur aspect le plus simple ; sous cette forme dépouillée, les images nous fournissent la clé pour comprendre les processus propres à la psyché humaine⁵¹.

⁵⁰ M.L. Von Franz, *L'interprétation des contes de fées*, 1995

⁵¹ C.G. Jung, *Rêves d'enfants*, Albin Michel, 2002 et 2004, *L'homme à la découverte de son âme*, Albin Michel, 1987, *Sur l'interprétation des rêves*, Garnier Flammarion, 2000

Selon Jung, les archétypes sont des « facteurs psychiques *incunus* », et donc il n'est pas possible d'en traduire le contenu en termes intellectuels ; on peut seulement le rapporter à sa propre expérience psychologique.

Le sens de conte de fées est présent dans l'ensemble des thèmes du récit qui est considéré comme un système relativement clos, exprimant un sens psychologique essentiel qui se traduit en une série d'images symboliques et d'événements. Jung et ses successeurs chercheront de découvrir la nature de ce sens.

L'œuvre du psychologue d'origine autrichienne Bruno Bettelheim, dont nous avons déjà parlé, se distingue des autres ouvrages psychanalytiques en ce que son approche n'est plus génétique (qu'est-ce qui a produit le conte ?), mais fonctionnaliste (quel effet produit le conte sur l'écouteur ou lecteur ?).

Bettelheim classe ce conte entre ceux du « fiancé-animal », en expliquant les trois caractéristiques appartenant à cette catégorie. La première est que l'on ne sait pas la raison pourquoi le monstre a été transformé. Le théoricien suggère que cette métamorphose est due à son envie bestiale de sexualité. Par conséquent, il pourra retrouver sa forme humaine uniquement lorsqu'il aura trouvé une femme pour assouvir ses envies dans le mariage.

La seconde caractéristique est l'absence de punition envers la sorcière ; la justification de Bettelheim est qu'il n'y a pas de raison de punir celle qui lui a fait découvrir l'aspect animal de la sexualité. Enfin la troisième, c'est le père qui rapproche l'héroïne et la Bête. C'est un passage fondamental, qui permet à Belle de transférer son amour œdipien vers le monstre.

Les contes jouent pour Bettelheim un rôle important dans le développement de la psychologie de l'enfant parce que, traitant de manière symbolique des problèmes avec lesquels l'enfant se débat (déceptions narcissiques, rivalités entre frères et sœurs, angoisses et conflits œdipiens, sens moral etc.), il s'adresse à tous les niveaux de son identité.

L'enfant puise dans l'histoire une source qui travaille les profondeurs de son être. L'histoire effectue les métamorphoses qui l'aideront à affronter, à comprendre, à surmonter les difficultés présentes et futures et à emmagasiner les forces nécessaires à son évolution intérieure.

Il explique en effet que :

«L'enfant est dominé par les ambivalences qui grouillent en lui. Pour lui, ce mélange d'amour et de haine, de désirs et de peurs, forme un chaos incompréhensible. Or, grâce à des images simples et directes, le conte de fées aide l'enfant à mettre de l'ordre dans ses sentiments complexes et ambivalents qui, ainsi, se classent d'eux-mêmes à des endroits distincts au lieu de ne former qu'un immense chaos [...]. Le bon conte de fées a plusieurs niveaux de significations. Seul l'enfant peut découvrir la signification qui peut lui apporter quelque chose sur le moment. Plus tard, en grandissant, il découvre d'autres aspects des contes de fées qu'il connaît bien et en tire la conviction que sa faculté de comprendre a mûri, puisque les mêmes contes de fées prennent plus de sens pour lui »⁵².

⁵² B. Bettelheim, *op. cit.*

***La Belle Bête* de Marie-Claire Blais: un roman québécois**

Après avoir approfondi les racines des contes de fées, on a choisi de traiter parallèlement un roman appartenant à la production québécoise qui a beaucoup en commun avec le conte de Leprince de Beaumont, non seulement pour l'éponymie des titres, mais surtout du point de vue thématique et formel.

On parle de littérature québécoise depuis les récits de voyages des premiers colons au XVI^e siècle. Les textes des premiers colons sont davantage français : il s'agit surtout des journaux des marins, des relations des découvreurs, des récits des géographes, lesquels présentent le Québec comme une vaste étendue habitée par des peuples aux mœurs étranges. La littérature coloniale reste donc dépendante des modèles français et elle est caractérisée par une vision francocentriste, jusqu'à l'avènement du roman du terroir. Ce courant littéraire était lié à une conception politique en cours dans le Québec de l'époque, qui se focalisait dans la valorisation de la terre et dans le rejet de la modernisation et de l'industrialisation. Par conséquent l'écriture romanesque devait servir cette morale qui refusait toute transformation de la société. Cette vision change avec le changement de la société canadienne-française qui devient de plus en plus industrielle et citadine.

Entre 1945 et 1960, la ville devient le thème privilégié par les écrivains. En 1945 *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy relate, par exemple, la chronique de la vie dans un faubourg pauvre en décrivant la misère de la ville et l'attrait d'une société de consommation.

Ce sera à partir de la Révolution Tranquille que la littérature québécoise se sépare nettement de la littérature française. Tous les genres seront touchés par ces transformations et on se posera de plus en plus la question de l'identité québécoise

La littérature québécoise porte en effet explicitement ce nom depuis un siècle ; tous les types d'écriture s'y développent vers 1965-1968, et nombreux sont les essais historiques, sociologiques, politiques, culturels qui constituent une sorte d'horizon de la littérature en question.

Il s'agit d'une littérature qui rejette les lois qui ont régi l'esthétique du roman canadien-français depuis le XVIIIe siècle en recherchant des nouvelles structures romanesques qui rendent compte de l'état où se trouve la civilisation. Ce rejet repose sur la tentative de définir le monde en fonction de ce que l'écrivain voit et de ce qu'il vit.

Dans la période après les guerres, les romanciers chantent en particulier l'amour fou, le mal du demi-siècle, et ils jugent la société avec une certaine ironie. Tous les romanciers ont livré leur vision de la première moitié du XXe siècle : ils ont débattu en particulier des valeurs rurales et urbaines ainsi que de la survivance du français et du catholicisme. Plusieurs poursuivent leur monde intérieur, ils analysent l'âme humaine avec une sorte d'abstraction.

Le roman que nous allons traiter est une œuvre de Marie-Claire Blais intitulée *La Belle Bête*, parue en 1959. Au Québec, il s'agit d'une période pleine d'enthousiasme et de changements, à laquelle on donne le nom de Révolution tranquille. On a vu la mort du gouverneur Duplessis, donc la fin d'une époque caractérisée par la rigide tradition et le commencement d'une décennie marquée par les idéals de liberté, égalité et justice.

L'autrice soulignera que ce livre, comme les deux œuvres qui suivent, appartiennent à la sphère du « sacré », donc ils ne présentent aucun rapport avec son vie ou la réalité de l'époque. La critique trouvera au contraire dans le roman des liens avec la réalité du Québec.

Avant de l'introduire le roman de Blais, quelques informations bibliographiques sur l'autrice.

Marie-Claire Blais est née à Québec en 1939. Elle commence à écrire très jeune, mais faute d'argent pour continuer les études classiques, elle doit quitter l'école à

l'âge de quinze ans, pour aller travailler. Après les années de travail elle décide d'entreprendre une carrière d'écrivaine. Elle s'installe en 1963 aux États-Unis et puis, après un séjour en Bretagne, elle revient s'installer au Québec en 1975.

Elle publie à l'âge de vingt ans son premier roman, *La Belle Bête*. Aussitôt remarquée, elle reçoit une bourse de la Fondation Guggenheim et se met à écrire *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, ouvrage pour lequel elle obtiendra le prix Médicis en 1966. Sa production compte aujourd'hui plus de vingt romans, parmi lesquels : *L'Insoumise* (1966), *David Sterne* (1967), *Manuscrits de Pauline Archange* (1968), *Une liaison parisienne* (1975), *Visions d'Anna* (1982), *Un jardin dans la tempête* (1990), *Dans la foudre et la lumière* (2001), *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments* (2008).

Québécoise dans l'âme, Marie-Claire Blais est une militante convaincue pour la francophonie. Ses ouvrages ont été traduits en plusieurs langues et publiés au Canada anglais, aux États Unis, en Angleterre, en Espagne, en Allemagne, en Italie, au Danemark, en Hongrie, au Japon, en Norvège et en République tchèque. Elle est aussi la première écrivaine nord-américaine à avoir été invitée à se joindre à la prestigieuse Académie de la langue et de la littérature française de Belgique.

La Belle Bête s'inspire du conte de Leprince de Beaumont en le contrefaisant de façon brillante. Nous verrons comme cette interdépendance entre les deux oeuvres propose une explication psychique qui va au-delà de celle qui réduit le roman de Marie-Claire Blais à une simple et macabre fable sortie d'une imagination débridée. Elle trouve dans *La Belle et la Bête* des affinités et des correspondances à son imaginaire et à ses désirs, qu'on va traiter de manière approfondie dans l'analyse successive. Mais, dans le chapitre suivant on commencera par décrire dans ses grandes lignes l'histoire racontée.

L'histoire de *La Belle Bête*

Louise, une femme très riche, vit avec ses deux fils, Patrice, qu'elle adore et Isabelle-Marie qu'elle ne considère pas à cause de sa laideur. L'écrivaine joue sur le nom de cette jeune fille, en l'appelant Isabelle, c'est-à-dire Isa qui est belle.

La mère admire toujours son fils, un enfant d'une énorme beauté, mais peu intelligent, qu'on pourrait définir un idiot. Isabelle-Marie devient malade de jalousie ; elle voit toujours son frère admirer son reflet dans l'eau, et sa mère qui l'admire elle aussi et en souffre immensément.

Louise part en voyage et elle rencontre Lanz, un dandy anglais dont elle tombe amoureuse. De retour du voyage ils annoncent leur mariage. La rage et la jalousie de Patrice à l'égard de cet homme est énorme ; une nuit il y aura une querelle violente entre lui et Lanz.

Une nuit, pendant un bal, Isabelle-Marie laisse croire à un homme aveugle qui s'appelle Michel qu'elle est très belle : ils commencent à se fréquenter et Michel décide de l'épouser.

Louise, nostalgique de l'amour de son fils, rejette Lanz, qui meurt après avoir été blessé par Patrice à cheval : à ce point mère et fils se réconcilient.

Isabelle-Marie vit dans le bonheur jusqu'au moment où son mari recouvre la vue et, en découvrant sa laideur, l'abandonne avec leur fille; elle décide alors de retourner chez sa mère et son frère. Mais le temps passe, la mère tombe malade et la fille continue à être furieuse de jalousie ; elle commet un geste brutal en brûlant gravement le visage de Patrice. Louise rejette son fils désormais défiguré.

Mais Anne, la fille d'Isabelle-Marie révèle à sa grand-mère le crime contre la beauté de Patrice et, après avoir découvert la réalité, Louise la chasse. Après cela elle décide de faire enfermer son fils dans un asile d'aliénés, où il connaît Faust, un homme plus vieil qui deviendra son grand ami. Quand Faust meurt Patrice se retrouve de nouveau seul.

Il décide alors de retourner à sa maison, où il découvre la mort de Louise : elle est morte dans l'incendie provoqué par Isabelle-Marie, qui, après, s'est jetée sous un train. Symbolisant le destin de la jeune femme sans aucune espoir, elle abandonne sa fille Anne sur le quai et se laisse broyer le corps sur les rails.

La désespoir conduit Patrice à se noyer dans le lac qui était le miroir pour contempler la cause des méfaits de la famille, c'est-à-dire sa beauté.

Structure et thématiques du roman

Le titre du roman est un oxymoron, mais le texte même rapproche beaucoup de termes dont les significations paraissent se contredire comme par exemple : « le visage d'idiot [...] faisait croire au génie » ; « une joie ignoble » hurlait en Isabelle-Marie ; « Isabelle-Marie embellie dans sa monstruosité », etc.

Ce premier roman de Marie-Claire Blais suscita beaucoup d'intérêt et reçut un accueil enthousiaste. Dans cette première analyse on a choisi de considérer les études de Victor-Laurent Tremblay, professeur de littérature et culture québécoise qui s'est beaucoup occupé des œuvres de Marie-Claire Blais ; la référence est ici à son essai *La Belle Bête de Marie-Claire Blais : du conte éponyme à l'histoire familiale*⁵³.

On pourrait décrire le roman comme une histoire ressemblant beaucoup au conte de fée tragique. Dans cette famille chaque membre exprime sa propre férocité et sa rage, au point de devenir fou : pour Louise la seule chose importante est la beauté, Patrice sera enfermé dans un asile d'aliénés, Isabelle-Marie est folle de jalousie pendant toute l'histoire.

⁵³ Essai contenu dans *Canadian Literature*, 2001, vol. 169, pp. 13-30

Certains passages révèlent les pulsions et les désirs les plus intimes des personnages, leur énorme sauvagerie et la haine qui détruit les liens familiaux et d'amour. Le roman ne suscite pas en effet seulement l'admiration et des critiques positives ; dans le Québec conservateur de l'époque, l'ouvrage fut jugé négativement par la critique conservatrice et répressive, qui souligna son aspect amoral.

Le roman obtint le Prix de la langue française et en 1960 il parut au Canada anglais sous le titre de *Mad shadows* avec les mêmes réactions de la part de la critique. En 1961 nous le trouvons aussi en France où il connut une troisième édition en français en 1968, avec quelques variantes par rapport aux deux premières. Il fut aussi traduit en espagnol et italien et on en a fait des adaptations théâtrales. En 2006 le roman a été enfin porté à l'écran par Karim Hussein, avec la collaboration de Marie-Claire Blais elle-même.

Attirée par le pouvoir féerique fort de *La Belle et la Bête*, ce qui à surtout séduit l'écrivaine c'est l'autonomie que manifeste le protagoniste. Le conte n'est pas immune de stéréotypes misogynes, mais l'héroïne y manifeste, malgré tout, une certaine volonté de réagir. Un autre fait particulièrement significatif dans la prédilection de Blais pour ce conte, c'est que Cocteau, un des auteurs qu'elle cite souvent comme sa propre source d'inspiration, est connu pour la production du film "La Belle et la Bête", en 1946.

Ce conte semble manifester trois conjonctures fondamentales qui se passent dans la vie de l'enfant: la rivalité fraternelle, le passage de l'amour parental à l'amour matrimonial, ainsi qu'une différenciation sexuelle certaine.

La mauvaise conduite des deux sœurs, qui seront punies, permet de différencier et de faire éloge du comportement idéal de la Belle. Il faut aussi spécifier que, si cet antagonisme fraternel a intéressé Blais, c'est parce qu'elle-même a été marquée dans son enfance par une situation analogue. La deuxième thématique cruciale dans le conte et dans le roman est celle du passage de l'amour parental à l'amour conjugal.

Dans le roman, Patrice, le fils trop aimé, devient « bête » en raison du tabou de l'inceste qui est transgressé (l'amour entre sa mère et lui devient quelque chose d'obsessif), tandis qu'Isabelle-Marie, qui idéalise son père mort, détestera sa mère au point de la faire mourir dans un incendie. La laideur et la vengeance conduisent Isabelle-Marie à descendre en elle-même ; elle se transforme lentement, en devenant de plus en plus une figure monstrueuse, une bête, jusqu'à la mort. « Si rude de traits, le corps hargneux comme un glaive ébréché »⁵⁴, elle augmente son sentiment de désespoir et solitude. Mais cette chose ne concerne pas seulement Isabelle-Marie, car tous les personnages n'existent qu'en rapport aux autres. Sans les autres il ne seront plus rien, leur existence deviendra privée de sens. Dans *La Belle et la Bête* les deux sœurs seront de même punies pour avoir mal aimé leur père et surtout leur soeur.

La troisième thématique soulevée par le conte de fée et celle de la différenciation sexuelle, pivot du conte où émergent les rôles sexuels imposés par la société. Pour devenir vraiment femme, il ne suffit pas de posséder la beauté, mais la fille ne doit pas être vaine et jalouse comme les sœurs de la Belle. Il faut de plus vénérer ses parents, ne pas mentir, être patiente.

De l'autre part, l'homme ne doit pas se complaire de sa beauté et il doit combattre ses impulsions agressives. Au contraire l'écrivaine québécoise change les rôles génériques entre le frère et la sœur, identifiant le premier à la beauté et la deuxième à l'agressivité.

Elle veut renverser les caractères habituellement réservés aux deux sexes ; la beauté et la passivité conventionnellement féminines sont en effet conférées à Patrice, alors que l'intelligence, l'agressivité et la force physique appartiennent à Isabelle-Marie. Dans cette inversion il faut voir plus qu'une simple attaque féministe contre le culte de la beauté, car le roman questionne et renverse les thématiques propres du domaine psycho-social présentes dans *La Belle et la Bête*.

⁵⁴ *La Belle Bête*, p.34

Au contraire du conte, le sexualité reste quelque chose de « bestial » et conduit à la mort de tous les personnages. Le seul espoir de bonheur et d'amour sincère, vers la fin du roman, est l'amitié de Patrice avec Faust. La référence à ce personnage explicite deux thématiques que Marie-Claire Blais privilège dans toute son œuvre : celle de l'art salvateur et celle de l'artiste maudit, qui est rejeté par la société de l'époque.

Selon Tremblay, c'est dans l'asile et grâce à leur lien très fort que s'effectue la métamorphose de la Bête en « prince », comme dans la conte de Leprince de Beaumont : Faust, en effet, qui joue toujours le roi, donnera à Patrice le surnom de Prince.

Noyaux problématiques

Le conte de Leprince de Beaumont et *La Belle Bête* partagent plusieurs thématiques et certaines problématiques psycho-affectives. Il résulte aussi intéressant d'approfondir les problématiques anthropologiques qui seront reprises dans le roman de Blais de façon totalement différente.

Pour faire cela on va prendre en considération les interprétations fournies par les critiques et la démarche d'analyse proposée par Victor Laurent Tremblay.

A l'intérieur de cette tragédie familiale Lucien Goldmann, philosophe et sociologue français d'origine roumaine, voit quelque chose de bien défini :

Une transposition presque rigoureuse de la vision par de jeunes intellectuels révoltés mais impuissants d'une communauté canadienne-française, société essentiellement agricole, spirituellement et intellectuellement sous l'influence et la direction de l'église

catholique, dont le caractère conservateur s'opposait au progrès et à la modernisation et qui prônait le mépris de la ville.⁵⁵

L'analyse proposée par Goldman est fondée sur une homologie de structures : les membres de la famille décrits par Blais peuvent être comparés à l'image de la vieille communauté canadienne-française considérée ignorante (comme Patrice), aux dirigeants spirituels (représentés par Louise), mais aussi aux intellectuels de la nouvelle génération qui désirent détruire le passé (incarnés par Isabelle-Marie).

Les autres personnages (Lanz et Michael) ont dans le roman la même place des Canadiens anglais dans cette vision de la société ancienne. Leurs mariages avec Louise et Isabelle, symbolisant l'union avec la société canadienne-française, seront détruits. De la même façon l'union à l'intérieur de la société sera détruite par les intellectuelles de la nouvelle génération, hostiles à l'ancien état des choses. Le personnage de Louise est en effet homologué aux dirigeants spirituels qui abêtissent la communauté canadienne-française ; elle est pour Goldman une sorte de mère-Église, archétype de la mauvaise mère.

La démarche d'analyse proposée par Béatrice Slama prétend aller au-delà de cette homologie.⁵⁶

Elle commence par analyser la structure goldmanienne selon laquelle il y aurait dans le roman de Blais deux groupes de personnages : le trio familial et « les autres » (Lanz et Michael). Les mariages de Louise et Isabelle renvoient, selon Slama, aux rapports complexes entre Canadien anglais et français, à l'impossibilité de communication. Dans le trio, Isabelle-Marie est l'exclue ; le rapport avec sa mère est conflictuel et conduira seulement à souffrance, haine, révolte et vengeance.

⁵⁵ L. Goldman, « Notes sur deux romans de Marie-Claire Blais », *structures mentales et Création culturelle*, Paris, 1970

⁵⁶ B. Slama, *La Belle Bête ou la double scène*, revue Voix et Images, Volume 8, numéro 2, 1983, p. 211-228

La mère Louise, par contre, réfléchit son narcissisme dans l'adoration totalisante de Patrice et cela lui provoque une énorme rassurance.

Mais une deuxième opposition est retracée par Slama à l'intérieur du roman : d'un côté Louise et Lanz, considérés des êtres dépourvus d'identité, des mannequins qui vivent d'apparence et des passions vaines. De l'autre côté, Isabelle-Marie, Patrice et Michael, à la fois victimes et coupables dans l'histoire. Slama propose une double interprétation de cette opposition qui peut rappeler avant tout l'opposition entre *ville* et *campagne* (thématique assez présente dans la littérature québécoise).

Cette lecture fait associer Louise et Lanz à l'image de la *ville* avec ses valeurs matérialistes, et dans un sens métaphorique les Canadiens anglais protestants.

Les trois autres personnages sont placés du côté de la *campagne*, car ils aiment le rapport avec la terre.

Même en acceptant cette distinction, le roman semble condamner tous les deux groupes : la matérialisation de la ville, mais aussi la dégradation progressive de la vie à la campagne.

Cette opposition, disons générationnelle, suggère une deuxième interprétation : sur le plan métaphorique la plus jeune condamne la conduite et la corruption des adultes, pendant tout le déroulement de l'histoire. Mais Isabelle-Marie et Patrice ne sont pas innocents ; Slama justifie leur violence et leur monstruosité, comme conséquence du fait qu'ils sont des victimes. Leur violence s'adresse contre le monde des adultes, mais aussi les excite les uns contre les autres. La violence d'Isabelle est la conséquence du fait qu'elle est privée de la beauté, et cette privation n'est pas acceptable, la dévore. Le mensonge et la vengeance semblent être les moyens pour arriver à l'amour et à la grâce.

Mais la conclusion sera la plus tragique, puisque cette violence se retournera contre eux-mêmes : Patrice et Isabelle se donneront la mort.

La troisième structure actantielle analysée par Slama voit Isabelle-Marie comme un personnage seul contre le monde entier. Elle est à la recherche d'une vie

meilleure, une vraie vie, qu'elle n'arrive pas à atteindre puisque les autres personnages s'opposent à son objectif.

Les paroles de Béatrice Slama peuvent mieux résumer ce concept : « si ce texte est l'histoire de la destruction par une femme, il est aussi l'histoire de la destruction d'une femme. »

Ce personnage occupe la position centrale dans le roman, même s'il ne s'agit pas d'une héroïne (il n'y a aucun héros dans l'histoire). Ce qui donne au roman une cohérence thématique, mais justifie aussi la violence des tons, est donc la recherche constante de son identité. Elle incarne l'imaginaire de la femme qui cherche à exister dans une société qui la condamne, la rejette à cause de sa laideur. De l'autre côté, la figure de Patrice montre une ambivalence profonde : en premier lieu une ambiguïté sexuelle, car il est appelé avec un surnom féminin, « la Belle Bête », mais aussi une ambiguïté de personnalité ; à certains moments il semble être une copie de sa sœur.

Dans la deuxième partie de son analyse, Slama veut approfondir tout ce que l'écriture du roman révèle ; elle donne à l'écriture beaucoup d'importance, au point de l'appeler « l'autre scène » ; il s'agit d'un travail qui combine et remodèle, comme on a déjà dit en précédence, le conte de fées et le mythe.

Le nucléo familial décrit est une sorte de communauté aliénée du reste du monde ; tout se déroule à l'intérieur de la maison, lieu de quête de beauté, amour et identité.

Même Slama, comme la plupart de la critique, insiste sur le concept de réécriture du conte de fées et du mythe. *La Belle Bête* n'est donc seulement une reprise de thématiques, mais plutôt inversion, déconstruction, détournement du sens et focalisation sur un point de vue différent.

La déconstruction la plus évidente concerne le titre qui joue sur la ressemblance avec le conte de *La Belle et la Bête*. Mais les détournements à l'intérieur de l'histoire sont plusieurs, à partir de la figure féminine qui, contrairement au conte de fées, est laide.

Ici, la Belle (Patrice) est en même temps la Bête, l'idiote qui sera privé de sa beauté par Isabelle. Mais Isabelle devient elle-même aussi une Bête. L'inversion touche plusieurs axes : la sexualité et les rôles des personnages, le message heureux et la morale positive du conte. Aucun héros ne paraît dans l'histoire, aucune figure salvatrice semblable à la Belle de Leprince de Beaumont.

L'énorme pessimisme qui domine le roman représente, en effet, la période de transition de la société québécoise dont on vient de parler. Après la Révolution Tranquille, les intellectuels et les femmes étaient traités comme des marginaux ; la crise de valeurs et d'identité québécoise se réfléchit parfaitement sur l'intrigue du roman de Blais.

Selon Victor Laurent Tremblay, l'usurpation du titre du conte de Leprince de Beaumont est le principal indice pour une meilleure compréhension du roman, qui est imprégné par ce récit féerique.⁵⁷ Les thématiques socio-culturelles et les structures mythologiques et anthropologiques à la base du conte ont été perverties et subverties dans le roman.

Mais il ne s'agit pas seulement de subversion, car le roman cache aussi le lien entre la vie de Marie-Claire Blais avec les problématiques qu'elle soulève dans l'histoire, à travers une sorte d'identification avec le récit.

Mais Tremblay se focalise en particulier sur le travail de subversion du texte. L'écrivaine réussira en effet à renverser les structures narratives du récit et le sens du mythe qui est à sa base.

Voici ce qu'il dit à ce propos :

Il s'agit d'un récit qui décrit métaphoriquement le passage du désordre, provoqué par la violence mimétique, à l'ordre culturel qui dérive du mécanisme victimaire. Affrontement donc entre deux bornes

⁵⁷ V. L. Tremblay, *L'inversion mythique dans La Belle Bête de Marie-Claire Blais*, Études en littérature canadienne, volume 25, numéro 2, 2000

réversibles : Nature contre culture et le dualisme moral entre bien et mal [...].

D'un côté, appropriation soumise aux besoins instinctuels, liés à l'animalité ; de l'autre côté, l'ordre culturel établi par un héros salvateur à imiter.⁵⁸

Comme le souligne J. Zipes, toute révision ou réécriture implique une volonté de manifester les idées et les images préconçues du lecteur. Le texte nouveau suggère l'existence d'éléments dans l'original qui doivent être reconsidérés ou mis en question.⁵⁹

L'espace et le temps dans lesquels se déroule l'histoire ne sont pas clairement déterminés. Les descriptions des espaces externes au lieu familial sont absentes ; ils sont seulement évoqués et les personnages semblent isolés dans ce contexte qui renforce la clôture de la famille. En lisant le roman, la sensation est que seule la présence de certains indices, comme le train ou l'asile, suggère l'existence de quelque chose au-delà de l'univers familial.

L'amour et la beauté sont les objets de la quête des protagonistes, car ils sont les seuls moyens pour créer de rapports avec les autres personnages.

⁵⁸ V. L. Tremblay, *Ibid.*

⁵⁹ J. Zipes, *Fairy tale as myth, myth as fairy tale*, Lexington, 1994, p. 4

Les conflits familiaux



Blais concentre l'histoire sur les conflits familiaux qui se succèdent, sur les relations entre générations différentes. Mais le triangle Louise, Isabelle, Patrice, fait aussi émerger le motif du père absent qui laisse ses fils sous l'autorité de leur mère. Le roman évoque le père très brièvement, pour expliquer son absence à cause de sa mort. Il est décrit comme un homme sage, situé à l'opposé de Louise, une femme manipulatrice et artificielle. Cette absence paternelle est un trait typique de l'écriture de Marie-Claire Blais, qui décrit souvent la destruction de l'idéologie familiale traditionnelle, où le père était le fondement de la famille et la mère amoureuse était la « gardienne du foyer ». Le père est souvent un personnage absent ou incapable de conduire la famille.

Dans *La Belle Bête*, on voit une ultérieure inversion par rapport à la tendance des romans du terroir (où la fille reproduisait les habitudes de sa mère et le fils reprenait le rôle de son père) ; ici c'est Patrice qui reproduit la beauté et l'attitude de la mère, tandis qu'Isabelle veut rassembler au père décédé.

La Belle Bête, présente deux figures de père, celle du père biologique d'Isabelle-Marie et de Patrice, ainsi que celle du substitut paternel, Lanz.

Le père biologique n'est jamais nommé par le narrateur ; ce père est absent de la vie de ses enfants car il est mort avant le début de la narration. Isabelle-Marie idéalise son père décédé afin de se protéger de la méchanceté de sa mère et de la présence non désirée de son beau-père Lanz. Isabelle-Marie pense à son père biologique chaque fois qu'elle se trouve dans une situation de difficulté, quand elle se sent seule. Quand elle apprend la nouvelle du mariage de sa mère avec Lanz, par exemple, Isabelle-Marie pense à son père: « Très loin, dans son enfance, elle apercevait son père, l'âpre paysan, le maître du pain ». ⁶⁰ Elle l'associe à la terre et elle se souvient des « bottes énormes de son père qui sentait le blé et la glaise ». ⁶¹

La sécurité et la stabilité que son père offrait à la famille lui manquent et elle se souvient souvent d'un temps plus heureux. Elle l'idéalise et c'est aussi pour cette raison que les autres figures paternelles son insatisfaisantes. Isabelle-Marie idéalise son père pour se protéger, pour avoir quelqu'un dans sa vie qui l'aime. Lanz s'oppose à l'image idéale du père biologique et incarne une mauvaise figure de père. Dès sa première rencontre avec Isabelle-Marie, on constate chez lui l'absence de gentillesse : « Isabelle-Marie ne tendait pas la main. Le regard de Lanz lui redisait qu'elle était laide ». ⁶²

Même Patrice n'aime pas son beau-père : il « se méfiait de Lanz, par instinct. Il ignorait pourquoi cet intrus lui était contraire et il se sentait menacé ». ⁶³ En plus, la jalousie rend Lanz violent : quand Patrice rentre à la maison humilié et vaincu, avec un fouet oublié à la main, Lanz pose sa canne sur son bras et lui ordonne de laisser tomber le fouet. Cet ordre fait enrager Patrice, qui n'est pas capable de contrôler ses émotions. Quand Lanz essaie de le désarmer, Patrice ne résiste pas. Il est si jaloux et si frustré par la relation entre Louise et Patrice, relation de laquelle il est exclu, qu'il manifeste son pouvoir physiquement, pour montrer qu'il est le maître.

⁶⁰ M. C. Blais, *La Belle Bête*, p. 46

⁶¹ *Ibid.*, p. 46

⁶² *Ibid.*, p. 33

⁶³ *Ibid.*, p. 36

Lanz veut devenir le substitut du père, mais il ne sera pas capable de tenir ce rôle ; Isabelle et Patrice ne le reconnaissent pas, car il apparaît seulement comme le reflet de Louise, comme une sorte de mannequin. Entre eux il y a un rapport de mépris, de jalousie et de haine. Lanz se transforme en effet en une figure autoritaire dont la jalousie se reflète surtout sur Patrice : « Aveuglé, possédant enfin cet enfant tant chéri de Louise, Lanz fouettait à son tour. Après plusieurs coups, il soupira, haussa les épaules : Je suis votre père, Patrice, ne l'oubliez pas. Je le remplace auprès de vous ». ⁶⁴

La famille donc se désagrège, les enfants ne sont pas soumis à l'autorité paternelle et le retour à la tradition n'est plus possible. Les rapports familiaux ne sont plus fondés sur les valeurs rurales, mais sur le principe esthétique ; la structure familiale traditionnelle est donc mise en question puisque le roman veut reproduire l'image d'une société des apparences.

L'un des symboles du roman est le pain et donc la nourriture ; dans *La Belle Bête* le maître du pain est le père mort à qui Isabelle rassemble beaucoup.

De plus, pour Isabelle, son père représente le contraire de Lanz, le dandy amant superficiel qui épouse sa mère.

Quant à Patrice, il ne parle jamais du père et il s'abandonne totalement à l'amour pour la mère. Le manque du mécanisme d'identification paternelle, conduit Patrice à ne comprendre pas la différence sexuelle.

Dans le roman, les relations affectives sont fondées sur la figure de la mère : Isabelle-Marie observe les attentions constantes de Louise envers son frère; Patrice contemple l'attachement qui augmente de plus en plus entre sa mère et Lanz; il perçoit avec jalousie la relation affective de la mère et du fils et tente de les séparer. L'amour ou le manque d'amour sont donc à la base des sentiments et des réactions des personnages.

Isabelle-Marie préfère éviter le contact avec le monde et elle passe la plupart de son temps avec les animaux : au contraire, les yeux de Louise, de Lanz ou même de son mari lui rappellent constamment sa laideur.

⁶⁴ *La Belle Bête*, p.66

Patrice n'arrive pas à comprendre la réalité qui l'entoure et même ses propres sentiments. L'image positive qu'il avait de lui-même dépendait exclusivement du regard admiratif de sa mère. Quand il est rejeté par celle-ci, cette image est détruite et Patrice ne peut que chercher son identité dans les eaux du lac où il se noie.

Louise considère son mari comme un miroir susceptible de lui rappeler sa perfection physique. Cette constatation arrive au moment où elle a le plus besoin d'assurance, où elle sent le cancer qui se développe. Cette gêne corporelle la pousse à rechercher son fils à nouveau: celui-ci, encore beau, est le seul capable de lui renvoyer l'image de la beauté qu'elle recherche.

Mais commençons ici par approfondir les thématiques principales reprises et renversées par Marie-Claire Blais à partir du conte de fées.

Le mariage

L'opposition enfant-adulte, thématique qu'on retrouve souvent dans les contes de fées, est reprise par Blais ; ainsi faisant elle montre certaines caractéristiques des liens générationnels. Aux relations entre la mère et ses enfants s'ajoutent les autres relations qui ont une influence sur ces rapports.

Plutôt que métamorphoser la bête en humain, l'amour, au contraire, transforme l'homme en animal.

Marie-Claire Blais inverse en effet, de façon systématique, la vision du mariage présente dans le conte de Leprince de Beaumont et dans la plupart des contes de fées. Les deux mariages dans l'histoire de *La Belle Bête* n'ont pas, en effet, un final heureux. L'une des raisons de cette subversion de l'union matrimoniale est à rechercher, selon la critique, dans l'orientation sexuelle de l'écrivaine, qui se déclarait homosexuelle.

En premier lieu, le remariage de Louise avec Lanz : Isabelle-Marie considère cette union comme le mariage d'un « couple de poupées ». L'emploi de cette

expression montre comme le mariage soit considéré un lien factice et donc inauthentique.

De l'autre côté, le début harmonieux de la relation entre Michael et Isabelle-Marie se déroule dans une nature et des espaces évoquant le jardin d'Eden. Les critiques ont mis en évidence la ressemblance de leur relation d'amour initiale avec l'amour de la Belle et la Bête; les descriptions de leur moments d'amour montrent en effet la même pureté, simplicité et sincérité des protagonistes du conte de fées. Mais, jour après jour, cette relation fondée sur le mensonge devient une sorte de relation animale, car il y a souvent de l'agressivité entre les deux mariés. Plusieurs fois on lit : « Les amants se mordent; il lui fait mal; il la dévore de sa main et hurle ».

Le mariage est ici non seulement détruit, mais on assiste à la description d'une relation incestueuse. Le rapport mère-fils s'intensifie beaucoup lorsque Patrice, en proie à la jalousie, tue Lanz. Il commet cet homicide avec son cheval qui, selon la critique, est la matérialisation du lien instinctuel qui le relie à Louise. Patrice obtient de cette manière ce qu'il espérait : après la mort de Lanz, Louise le supplie de ne jamais la quitter pour une épouse ou une amie.

Le narrateur veut faire comprendre au lecteur son, discutable, point de vue : la véritable faute de Louise n'est pas seulement le rapport incestueux, mais surtout l'injustice qu'elle fait subir à Isabelle-Marie en lui préférant Patrice. Ce qui conduira Isabelle à la vengeance, c'est la jalousie, puisque elle aurait aimé être à la place de Patrice pour vivre cette relation incestueuse avec la mère.

Dans le rapport tourmenté entre mère et fille, Blais décrit la passion incestueuse homosexuelle; le roman donc, non seulement privilège l'inceste au dépens du mariage, mais il exalte aussi l'inceste entre des personnes du même sexe. Cette double transgression sera l'objet d'une forte critique.

Le seul vraie couple dans le roman est celui qui est formé par Patrice et son ami Faust, même si leur relation va devenir elle aussi une passion dramatique. Le nom de Faust est déjà emblématique, un symbole de la transgression.

Blais fait évidemment référence au héros du drame de Goethe qui avait vendu son âme au diable pour satisfaire un désir de jouissance et une volonté de puissance insatiables.

Les deux mariages dans l'histoire contribuent à la modification des caractères des personnages. Louise devient une sorte de femme-objet qui est complètement soumise. Lanz se montre un homme possessif et autoritaire, qui vise à diminuer l'attachement de son épouse envers Patrice. Les relations conjugales du roman mettent en évidence les limites que la société imposait aux possibilités féminines, aspect souvent critiqués par Marie-Claire Blais. N'oublions pas qu'il s'agit d'un roman publié à une époque où la notion d'infériorité féminine était encore largement répandue au Québec.

De l'autre côté le mariage d'Isabelle est un mariage seulement opportuniste, car la cécité de Michael est la seule possibilité pour elle d'atteindre le bonheur. Elle est obligée à mentir sur son aspect physique afin d'obtenir son amour. Mais la récupération de la vue et le conséquent abandon de la part de Michel, montrent l'incapacité de jeune homme, et de la société, de voir au-delà des apparences.

L'éloge de la beauté



La Belle Bête décrit une famille dans laquelle les rapports de filiation sont presque incestueux ; cette situation a comme finale le désespoir et la folie.

Dans le roman, la beauté constitue le sujet fondamental : elle crée dans les personnages l'illusion d'une plénitude, qu'ils cherchent en vain à combler.

L'obsession pour la beauté se reflète dans le personnage de Patrice, qui est décrit comme un objet précieux pour la mère, comme le prolongement de son narcissisme. C'est en effet elle-même, sa propre beauté, que Louise adore, et cette adoration est transposée dans son fils.

Le personnage de Patrice va se replier et s'enfermer sur sa beauté ; il contemple et élogie souvent son image dans le lac et dans tous les miroirs. Ce comportement maniaque, représente la tentative de retrouver le regard obsessionnel de la mère. Il est totalement possédé par Louise et ce rapport deviendra de plus en plus un rapport fusionnel et presque incestueux.

De l'autre côté, les théoriciens expliquent la « menace » que peut représenter, aux yeux d'une mère, le fait d'avoir une fille laide. Aucune similitude, aucune proximité n'est en effet possible entre Louise et sa fille ; la femme aurait préféré, sans aucun doute, une fille calquant les stéréotypes féminins de l'époque.

On retrouve le rapport d'incompréhension entre Louise et sa fille dans la relation entre Isabelle-Marie et sa fille Anne, qui est elle-même laide. Pour cette raison il n'y a pas de contraste entre les deux, car la fille ressemble à sa mère, mais leur rapport n'est pas heureux puisque Anne reflète l'image du malheur de sa mère. Les paroles de Blais font comprendre ce qu'Isabelle-Marie éprouvait : « Malgré son égarement et sa dureté, Isabelle-Marie aimait sa fille. Elle la berçait [...]. Mais elle songeait à ce que serait plus tard cette enfant, une laideronne dont on se détourne ».⁶⁵

Louise aime elle aussi contempler sa beauté dans tous les miroirs pour augmenter sa vanité; même dans Lanz elle semble rechercher un miroir et une confirmation de sa beauté.

⁶⁵ *La Belle Bête*, p.122

Sa beauté est menacée et détériorée par le vieillissement et par la maladie, qui provoquent chez Louise une énorme angoisse. Louise trouve une consolation dans les biens qu'elle possède, mais ses terres ne compensent pas la maladie qui va détruire son visage.

Il est évident comme dans le roman l'aspect physique conditionne fortement les relations entre les personnages. Par exemple, le maquillage et les bijoux utilisés par Louise pour masquer son corps, renvoient métaphoriquement à l'hypocrisie d'une société où la seule chose importante semble être l'apparence extérieure.

A travers le personnage d'Isabelle, le narrateur veut donc montrer jusqu'à quel point les préjugés physiques conditionnent la vie de l'individu. Isabelle est une fille avide d'amour et sa violence, de plus en plus croissante, est le moyen qu'elle utilise pour réagir aux injustices auxquelles elle se voit soumise à cause de son aspect.

Avec son acte de violence (elle trempe le visage de son frère dans l'eau brûlante) la figure de la Belle se voit transformée en Bête, et Patrice perd donc toute sa beauté. Mais la fille est elle aussi une bête dans le roman, à cause de sa violence ; on peut donc apercevoir un renversement de la structure de l'histoire par apport au conte de Leprince de Beaumont ; ici la Belle ne transforme pas la Bête par son amour, mais au contraire c'est la Bête qui transforme et déforme la Belle par sa rage.

La rivalité fraternelle

Isabelle-Marie pose deux questions fondamentales qui soulignent l'injustice à la base du conflit avec son frère : « Lui, le pauvre Patrice, était-il responsable de sa beauté ? », « Et moi, alors, suis-je responsable de ma laideur ? ». ⁶⁶ Elle parle donc de sa laideur comme si elle est prédestinée à l'incarner. Les mots suivants décrivent clairement son état d'âme :

⁶⁶ *La Belle Bête*, p.26

« Mais Patrice était un idiot. Isabelle-Marie savait que sous ce visage pale, il y avait le lourd assoupissement de l'intelligence, la léthargie des cerveaux qui ne vivent pas. (...) Les voyageurs ne cessaient d'observer Patrice. Isabelle-Marie se mit à rougir. Elle avait la nausée. Bientôt elle ne voyait plus rien au dehors. Un étrange goût de mourir la saisit ». ⁶⁷

A un certain point de l'histoire, elle arrive à commettre le geste dont on a parlé en précédence. Blais écrit qu'Isabelle-Marie, après un bref sursaut de bonté en pensant « Après tout, Patrice n'est qu'un enfant », retombe dans sa férocité et croit atteindre sa mère en défigurant son frère : « La main hésita quelques instants, puis, victorieuse, poussa la tête de Patrice dans le bassin ». ⁶⁸

Contrairement au conte de fées qui met en évidence les traits caractéristiques typiques des sexes, Blais inverse les rôles sexuels typiques, donnant la force et l'agressivité à Isabelle-Marie, alors que Patrice est féminisé.

Patrice et Isabelle-Marie s'opposent du point de vue physique, mais aussi dans leur personnalité. La fille laide incarne l'astuce et la vengeance, tandis que Patrice symbolise la beauté accompagnée par l'ignorance et la pauvreté d'intelligence. Ils sont des personnages stéréotypes dans lesquels l'apparence extérieure ne correspond pas à la réalité intérieure.

Les valeurs du conte des fées traditionnel sont bouleversés : la beauté ici ne correspond plus à la vertu, mais à la stupidité, alors que la laideur n'est pas associée totalement à la violence et à la brutalité.

La fin des deux mariages met à nouveau au premier plan les relations entre la mère et ses fils et, par conséquent, la rivalité fraternelle. Mais cette fois la situation est pour encore plus difficile à supporter pour Isabelle-Marie, au point qu'elle arrivera à agir brutalement.

⁶⁷ M.C. Blais, *La Belle Bête*, pp. 12-13

⁶⁸ *Ibid*, p.121

Liens symboliques

La terre

Comme on a déjà souligné, Isabelle-Marie est décrite comme une jeune fille qui rassemble beaucoup à son père décédé. Cette ressemblance est particulièrement évidente dans son attachement à la nature et à la terre, où Isabelle trouve souvent un refuge, une consolation. Elle se consacre quotidiennement aux activités de la maison et de la terre en s'occupant des besoins nourriciers de sa famille, tout comme son père qui est son unique modèle de vie.

Dans un premier temps, Isabelle-Marie reporte sa rage sur elle-même et son corps ; sa santé s'altère et elle manifeste aussi des symptômes physiques.

Mais l'attitude de cette jeune fille se modifie et se dégrade de plus en plus ; elle passe presque tout le temps avec les animaux, comme si elle faisait partie de leur monde. La critique souligne que non seulement elle partage leur habitat, mais qu'elle s'exprime aussi rarement par le langage humain. A ce propos, Blais écrit : « Elle vivait aux champs, à l'écurie, soignait les bêtes, parlait peu ». ⁶⁹

Le fort lien avec la terre manifesté par ce personnage, nous fait penser au courant du roman du terroir nommé en précédence.

L'évocation et l'exaltation des vertus du terroir deviennent en effet les traits caractéristiques de la littérature québécoise pendant le premier tiers du XXe siècle, période durant laquelle le roman de la terre occupe une place importante dans la littérature canadienne de langue française.

Mais dans l'esprit de ses promoteurs, le roman du terroir représente aussi un instrument patriotique, le moyen pour faire exalter l'identité canadienne-française.

Les écrivains présentent une image idéalisée de la vie à la campagne et ils évoquent le thème de la terre «mère nourricière». Tout est mis en œuvre non

⁶⁹ *La Belle Bête*, p.112

seulement pour convaincre les lecteurs de la perfection de l'état de paysan, mais aussi pour décrire les misères qui frappent le malheureux qui abandonnent la terre pour gagner la ville.

L'objectif du roman du terroir est considéré comme quelque chose d'encore plus miré par Monique Lafortune, qui explique :

Sous couvert de «divertissement», le roman de la terre s'applique en réalité à inculquer des valeurs telles que l'amour de la terre et de la langue française, la soumission à l'Eglise catholique et aux traditions, ainsi que la méfiance envers les influences étrangère, spécialement celles d'origine anglo-protestante.⁷⁰

Les personnages «typiques» du roman du terroir sont des jeunes ou des vieux paysans fiers de l'être, des fils de la terre ayant une grande estime pour l'agriculture, la campagne et ses gens.

Ils considèrent aussi la terre familiale comme un important héritage ; ils sont tout à fait satisfaits de leur sort et ils ne semblent pas attirés par la nouveauté, le changement et la vie au-delà du village.

Le roman du terroir met donc en scène la paysannerie canadienne-française et la transmission du bien paternel, du patrimoine familial ; Marie-Claire Blais reprend ce motif dans son roman, à travers le personnage d'Isabelle-Marie.

Dans le roman du terroir on voit apparaître aussi le thème de l'aliénation des individus. De même façon, le personnage de Blais est une observatrice du monde dont elle subit déjà les maux et les injustices. Dans *La Belle Bête*, comme dans une grande partie de ses œuvres il y a en effet un écart entre l'imagination, la passion et l'exaltation des instincts d'une part, le pragmatisme et la moralité du monde des adultes de l'autre part.

⁷⁰ M. Lafortune, *Le roman québécois, reflet d'une société*, 1985, p.44

Les aspects suivants, liés à la sphère anthropologique, sont retracés dans *La Belle Bête* par Victor Laurent Tremblay. On peut y constater des inversions ultérieures par rapport au conte de Leprince de Beaumont.

Le mécanisme victimaire et le symbole du miroir

Dans *La Belle et la Bête* la victimisation la plus importante est quand la Belle réanime avec l'eau la Bête en train de mourir ; cette purification cause sa métamorphose en prince charmant. Dans le roman de Blais, au contraire, l'eau provoquera la laideur et la mort.

Ceci nous montre comme Blais décide de renverser le processus victimaire par rapport à la structure typiques des récits.

La violence réciproque entre les personnages est telle qu'il est difficile de classer leurs conduites. « Les personnages de *La Belle Bête*, souligne Blais, sont monstrueux non par eux-mêmes, mais les uns dans les autres par les autres ». ⁷¹

Ceux qui, initialement, sont au centre de l'histoire, c'est-à-dire Louise et Patrice, deviennent des victimes, alors que la victime Isabelle-Marie deviendra le bourreau. Ils se trouvent dans un cycle de violence sans fin : Patrice et Lanz se disputent l'amour de Louise, alors qu'Isabelle envie l'amour de sa mère pour Patrice. Quant à Louise, son unique quête est de recevoir de l'admiration ; elle se bat métaphoriquement contre le monde entier.

A ce propos, le symbole du miroir est éloquent : si dans le conte de Leprince de Beaumont il permet à la Belle de communiquer avec son père, dans le roman le miroir devient, selon Tremblay, un instrument de dévoilement. Au début il sert en effet à refléter la beauté et le pouvoir des personnages, mais au cours de l'histoire il servira aussi à montrer leur laideur, jalousie, etc.

L'utilisation du miroir par Louise n'est due en effet qu'à sa vanité. Mais l'écrivaine refuse cette image de la femme comme objet de beauté ; elle veut

⁷¹ G. Fournier, *Comment l'auteur voit son roman La Belle Bête*, dans *Perspectives*, 1960, 2.1, pp. 6-7

faire comprendre aux lecteurs que Louise est seulement une poupée, un personnage vain. Blais s'identifie plutôt à Isabelle-Marie qui, dans le refus de sa laideur, évite chaque miroir.

De l'autre côté, les courses de Patrice vers le lac réfléchissant son image révèlent un besoin constant de réassurance et de confirmation de son identité fragile.

Aux origines de *La Belle Bête*

Deux faits dans la vie de Marie-Claire Blais semblent avoir influencé l'écriture de ses romans, et en particulier de *La Belle Bête*. Le premier est la naissance de son frère quand, jusqu'alors, elle avait été l'enfant unique. Le deuxième est la relation avec sa mère, une relation souvent de conflit, comme le confirment les amis de Blais.⁷²

Micheline Groleau, compagne de Marie-Claire Blais en versification, raconte :

« Elle avait dit qu'elle était anxieuse de terminer son cours afin de pouvoir partir de chez elle, de se trouver un petit coin bien à elle. Sa famille : j'ai cru deviner qu'elle venait d'une famille assez nombreuse et de père ouvrier. Il semblait y avoir souvent conflit entre sa mère et elle. »

Ou encore, Sœur Sainte-Albina-Marie, titulaire de la classe de versification fréquentée par Blais :

« Maintes circonstances d'ordre personnel, familial ou social jouaient contre une carrière d'écrivain pour Marie-Claire Blais ».

⁷² T. Fabi, *Le monde perturbé des jeunes dans l'œuvre de Marie-Claire Blais*, Montréal, 1973, pp.2-4

Dans le roman, l'usage constant de l'image de la mère est évident ; les personnages recherchent en effet leur identité dans l'amour maternel. La figure maternelle devient négative et elle va enfreindre les lois classiques de la relation parents-enfants ; elle est en effet une figure de la « perversité » dont nous avons parlé.

Le roman devient un conte perversi puisque il va montrer des situation familiales dénaturées de manière cruelle, dans lesquelles la mère devient l'instrument de l'infélicité de la fille. Mais même dans le conte de Leprince de Beaumont on voit l'erreur d'un père (le vol de la rose dans le jardin de la Bête) ; ce geste va causer toutes les mésaventures de la jeune fille, qui devra se sacrifier pour sauver son père de la mort.

Le symbole de l'eau est lui aussi allégorique de la figure d'une mère idéale, qui s'oppose à la figure de la mère monstrueuse. Patrice, voué à la mère, le sera aussi à l'eau. Il se reflète toujours dans l'eau et faisant ainsi il prend conscience de sa beauté et de son existence. L'eau est pour lui un miroir et l'identification entre le miroir et sa mère est évidente : comme l'eau et les miroirs montrent sa beauté, il reflète la beauté de Louise. Mais, la beauté de Louise est seulement extérieure, car le vide de son âme sera aggravé par la maladie. Blais écrit en effet : « Belle poupée, elle flottait dans les regards contemplatifs des autres, sans se douter qu'elle serait bientôt abandonnée et flétrie ». ⁷³

Dans le roman, les images liées à l'eau sont nombreuses, car cet élément domine la vie de Patrice ; délirant de fièvre, par exemple, il voyait souvent le lac perdre son eau, ou encore, en proie à la jalousie, il se jetait souvent tout habillé dans le lac. Louise et l'eau sont des sources heureuses pour Patrice, mais bientôt elles deviennent quelque chose de négatif ; Patrice ne saurait en effet mourir autrement qu'en se noyant dans les eaux du lac.

⁷³ *La Belle Bête*, p.37

Le retour à la Nature

Pour ce qui concerne l'opposition Nature/Culture, commençons par rappeler ce qui dit à ce propos l'anthropologue Lévi-Strauss : « la prohibition de l'inceste constitue la marche fondamentale grâce à laquelle, par laquelle, mais surtout en laquelle, s'accomplit le passage de la nature à la culture ».⁷⁴

Plutôt que de voir dans le roman le passage de la Nature à la Culture, il y a un évident retour à l'instinctuel : la Culture et toutes ses valeurs collectives sont attaquées, alors que la Nature et les éléments instinctuels sont considérés bénéfiques et sont recherchés par les personnages.

Au contraire, dans les contes de fées la quête du héros est souvent celle de combattre l'animalité et l'instinctualité représentées par une « bête ».

À la fin de l'histoire, Isabelle-Marie, après avoir mis au feu les terres de sa mère et avant de se tuer, semble avoir quelques remords.

Elle croyait tuer la terre de Louise, mais elle comprit soudain qu'elle tuait la terre de Dieu. Une terreur lui monta à la face. La honte aussi.⁷⁵

Après la vengeance, elle semble prendre conscience du lien de l'homme avec la nature et la culture. Son acte suicidaire n'est pas seulement la conséquence d'un sens de culpabilité, mais aussi la prise de conscience que sa conduite n'a fait que perpétuer les injustices qu'elle détestait et qui l'avaient conduite à la folie.

Elle ne regrette pas le matricide, mais la destruction des terres où elle a travaillé et qui appartenaient à son père.

La violence

La violence représente pour les protagonistes du roman une arme qu'ils peuvent utiliser dans leur condition d'impuissance. Ils sont porteurs des désirs violents

⁷⁴ C. Lévi-Strauss, *Structures élémentaires de la parenté*, Paris, 1949

⁷⁵ M.C. Blais, *La Belle Bête*, Paris, 1961

(Isabelle envers son frère, Patrice envers Lanz) et leurs actes de violence sont l'affirmation de la vie dans un monde où une véritable relation d'amour semble être absente.

La violence, se retournant aussi contre le sujet lui-même, est donc la seule révolte possible au sein d'un monde impénétrable à l'émotion.

Mais cette révolte n'est pas privée de conséquence : elle finit par causer la destruction de l'être en le conduisant au crime ou au suicide.

Dans les romans de Marie-Claire Blais la violence est souvent une question individuelle de la part des opprimés, des humiliés, des mal aimés que le narrateur va transfigurer. Elle est aussi le réflexe d'une pulsion animale présente dans les personnages ; le lien entre l'homme et la bête reste en effet le motif dominant de ce roman.

A cause de Patrice et Louise, Isabelle-Marie vit dans un monde clos et solitaire ; dans son monde intérieur, elle dialogue avec elle-même, tandis que dans le monde extérieur elle est là pour subir l'humiliation des regards de pitié et de mépris des autres. Elle est exclue de l'amour, de la tendresse et elle en souffrira beaucoup en silence. Cette jeune fille est toujours méprisée, étouffée, réduite au silence et à la solitude des êtres rejetés.

Mais sa révolte se fortifie de plus en plus, elle a souvent des gestes qui cachent une exaspération grandissante. Pour réaliser son désir de vengeance, elle essaie d'affamer son frère en le privant du pain : on voit un Patrice presque défiguré, mais, pour Isabelle, cette vengeance est trop éphémère et Patrice n'attire que sa pitié.

Après lui avoir brûlé le visage, les deux frères partagent le même sort ; Patrice n'est plus un obstacle à son bonheur, il n'est plus un affront à sa laideur. Elle peut désormais aimer ce frère qu'elle enviait. Sa mère détruite par le cancer, le dandy Lanz tué et Patrice défiguré rendent Isabelle-Marie heureuse : Blais dit qu'elle revient à la santé, qu'elle commence à rire et chanter, car aucun beau visage ne peut plus lui faire honte.

Mais sa mère apprend son geste dénaturé et elle la chasse de leur maison.

Isabelle, de son côté, n'est pas complètement satisfaite : elle pense qu'il faudra effacer toutes les dernières traces de souffrance. Elle revient donc détruire les dernières possessions de sa mère, c'est-à-dire ses terres.

Désormais plus rien peut la torturer, mais son instinct destructeur la conduira au suicide.

A la violence d'Isabelle s'ajoute l'agressivité symbolique de tous les objets liés au contexte familial et social. Le pain, par exemple, habituellement un symbole de paix et fraternité assume ici une connotation négative, il permet la mise en scène d'une hypocrisie familiale.

Mais toute l'agressivité et la violence présente dans le roman sont contrebalancées par une autre thématique dont on va parler.

Le retour à l'enfance

Certains personnages du roman retrouvent l'innocence et la paix de l'enfance au contact direct avec la nature et avec leur instinct. Isabelle-Marie et Michael semblent d'abord deux enfants qui jouent et qui s'amuse dans la nature.

Ou encore, Patrice et Michael sont deux personnages qui ont conservé, pour différentes raisons (l'un à cause de son idiotie et l'autre de sa cécité), l'innocence de l'enfance.

L'asile où se trouve Patrice, est décrit comme un lieu hors de la société et il symbolise la possibilité de retour à l'enfance, à l'imaginaire innocent. Dans ce lieu, trois motifs s'allient parfaitement : l'homosexualité, l'enfance et la veine artistique.

Grâce à l'art, Patrice retourne à l'enfance, mais c'est surtout grâce à Faust, père de ses songes et figure paternelle pour lui, que cette possibilité se réalise.

Après la mort de Faust, Patrice perd la seule personne qui l'avait aimé de façon sincère, comme un véritable fils ou amant ; au contraire de Louise , Faust s'était donné totalement à lui, sans aucun sous-entendu, sans réserve.

Patrice tombe dans un désespoir semblable à l'état d'âme d'Isabelle-Marie ; il ne reste pour eux deux que le choix de la mort, car ils n'ont plus aucun moyen d'accès à l'enfance perdue. Leur attitude est donc différente par rapport à celle des autres personnages, car ils comprennent qu'il leur est impossible de vivre sans l'amour.

La transvalorisation du conte

Pour étudier les différentes manifestations de la subversion des contes de fées, on a pris en considération ce que Gérard Genette nomme les phénomènes de valorisation, dévalorisation et, plus généralement, de transvalorisation. Valoriser signifie augmenter le mérite ou l'importance d'un personnage, tandis que le mécanisme inverse consiste à lui faire perdre du crédit. Mais le processus le plus employé par les écrivains qui vont subvertir un conte est la transvalorisation, qui consiste en un changement de valeur d'un personnage aux yeux du lecteur.⁷⁶

L'exemple de subversion que nous avons considéré, c'est-à-dire le roman de Blais, se sert parfaitement de ce mécanisme. Le narrateur donne aux personnages une valeur très différente par rapport au conte de *La Belle et la Bête*.

Louise, la Belle, qui devrait être une mère amoureuse, devient un personnage méchant et perfide. De l'autre côté, les bêtes ce sont deux adolescents, Patrice et Isabelle-Marie, qui en proie à la jalousie et à la vengeance arriveront à tuer ; il s'agit d'une situation presque impossible à retrouver dans un conte de fées.

⁷⁶ G. Genette, *Palimpsests*, Le Seuil, 1982

L'écrivaine québécoise donne une autre nature aux prototypes décrits dans le conte, elle les plonge dans un contexte complètement différent.

Blais semble dénoncer dans ce roman tout ce qui éloigne l'homme de l'état de l'enfance. Certains critiques ajoutent qu'elle semble aller contre toute forme d'oppression et d'injustice sociales qui agissent sur son inconscient et qui sont transposées dans le roman. La première attaque est en effet adressée aux stéréotypes sociaux et sexuels. Elle s'oppose surtout à la vision homophobe et à l'idée de supériorité de l'homme sur la femme.

Louise, par exemple, incarne parfaitement le type de femme narcissique qui vit seulement de sa beauté et de l'adoration de la part des hommes. Chapitre après chapitre, Blais condamne cette représentation de la femme réduite au rôle de mère et d'épouse asservie à l'homme.

Selon ce point de vue, *La Belle Bête* peut être considéré un roman de contestation, ou l'écrivaine donne la parole à une vision libérale et anticléricale.

La Belle Bête donne voix à l'inconscient de l'écrivaine.

Dans le titre, deux mots opposés s'allient et certains critiques y voient la manifestation d'une dualité qui est aussi propre de l'identité sexuelle de Blais : être féminin est masculin, en même temps, dans l'âme. Le roman veut montrer comme chaque tentative de choisir entre l'aspect de Belle ou de Bête, résultera tragique. La vision proposée par la critique sociologique veut souligner un autre aspect à la base du roman : la difficulté de vivre à la campagne. Le contexte familial et social décrit est en effet semblable à celui du Québec contemporain à l'histoire. La ville et la modernité sont symbolisées par la figure de Lanz, qui représente l'exploiteur anglais étranger, et par le train qui est souvent nommé.

Mais en 1976, Gilles Marcotte⁷⁷, s'opposant à l'explication sociologique de ce roman, propose la notion d' « enfant trouvé » pour parler de Patrice. Cet appellatif, introduit en précedence par Marthe Robert⁷⁸, dénote un enfant qui est

⁷⁷ G. Marcotte, *Le roman à l'imparfait*, Montréal : La Presse, 1976

⁷⁸ M. Robert, *Roman des origines et origines du roman*, 1972

le héros du conte de fées, un enfant qui doit subir une épreuve difficile pour retrouver enfin sa famille ou une personne importante.

Ainsi Patrice, à cause de sa sœur, devra éprouver la « tragédie » de la laideur, pour rencontrer Faust, figure fondamentale pour lui et « père de ses songes ».

Le roman inverse, dans ses personnages, les caractéristiques traditionnelles des deux sexes : la beauté et la pauvreté d'intelligence étant propre des personnages féminins, l'ardeur et l'astuce des qualités réservées aux hommes. Le choix de Blais de faire cette inversion est significative sous plusieurs points de vue. Isabelle-Marie incarne en effet la contestation dans sa forme absolue ; elle ne rejette pas l'amour, mais plutôt le moyen d'aimer de Louise, qu'elle considère la caricature du véritable amour. Mais en réalité, même son mariage avec Michael est un amour condamnable, puisque fondé sur la fausseté : un amour qui finira mal, incompatible avec le vrai amour.

Marie-Claire Blais, avec ce roman, veut donc renverser le système de moralité sur lequel reposait la tradition. Dans le Québec de ces années, la rupture culturelle est imminente et *La Belle Bête* est révélateur de ce changement qui va se vérifier.

Voici ce qui dit Julia Kristeva à propos du roman :

Le roman semble de tout temps avoir voulu se faire comme une opposition à une loi qui n'est pas seulement celle du genre, mais aussi celle, idéologique, du discours de son époque, et cette opposition est la marque même de la participation du texte romanesque à l'histoire.⁷⁹

⁷⁹ J. Kristeva, *Le texte du roman*, Paris, 1970.

Selon Tremblay, le monde romanesque que Blais oppose à l'idéologie traditionnelle n'est pas simplement une autre vision du monde, mais plutôt une remise en question des mécanismes anthropologiques du monde.

On a vu que dans ce roman, l'inceste est privilégié au dépens de l'échange matrimonial et de la différenciation sexuelle, et que le retour à la nature instinctive est accentué; il s'agit d'une tentative de l'écrivaine de remettre en question les éléments culturels fondamentaux de l'époque.

Tremblay étudie le passage de l'enfance idéalisée à la vie d'adulte médiocre dans *La Belle Bête*. Il montre que l'échange matrimonial occasionne une série d'inversions régressives et le passage d'un état à un autre commande, comme l'expliquera René Girard, le sacrifice d'un bouc émissaire: la culture, l'ordre, le bien et le social s'opposent et se dégradent dans la nature, le désordre, le mal et le biologique. Ne se résolvant pas, ce dualisme conflictuel se perd dans la violence généralisée.

A l'origine de toute violence, explique Girard, il y a une sorte de « désir mimétique », c'est-à-dire le désir d'imiter ce que l'autre désire, de posséder ce qu'il possède : le fait même qu'une chose soit possédée par un autre la rend désirable, irrésistible, au point de déclencher des pulsions violentes pour son appropriation. C'est ici que la thématique du désir, via le mécanisme de la rivalité, rejoint celle de la violence.

Girard explique :

Seul l'être qui nous empêche de satisfaire un désir qu'il nous a lui-même suggéré est vraiment objet de haine. Celui qui hait se hait d'abord lui-même en raison de l'admiration secrète que recèle sa haine. Afin de cacher aux autres, et de se cacher à lui-même, cette admiration éperdue, il ne veut plus voir qu'un obstacle dans son médiateur.

Le rôle secondaire de ce médiateur passe donc au premier plan et dissimule le rôle primordial de modèle religieusement imité. Dans la querelle qui l'oppose à son rival, le sujet intervertit l'ordre logique et chronologique des désirs afin de dissimuler son imitation. Il affirme que son propre désir est antérieur à celui de son rival ; ce n'est donc

jamais lui, à l'entendre, qui est responsable de la rivalité : c'est le médiateur.⁸⁰

L'anthropologue observe en outre, à partir d'une lecture attentive des mythes ancestraux que ces mythes nous racontent la même histoire par le sacrifice d'une victime, appelée « bouc émissaire ». Tremblay explique : « On assiste dans le roman à une généralisation de la victimisation, un antagonisme mimétique et cyclique de violence à lequel Girard donne le nom d'indifférenciation ».

Pour Girard, c'est cette indifférenciation des individus qui est porteuse de violence (au travers de la tension vers un même objet). Cette rivalité mimétique va être créatrice de conflit et de violence. L'indifférenciation correspond à un moment où les individus ne se distinguent plus et, dans une ivresse, celle de leur rivalité, ils s'opposent les uns aux autres

En y regardant de plus près, on se rend donc compte que « les maîtres initiaux (Louise, Lanz, Patrice) deviennent victimes et que les victimes originelles (Isabelle-Marie, Michael) deviennent des maîtres ».⁸¹

La Belle Bête, selon le théoricien L. Saint-Martin, raconte l'histoire d'une famille dont les relations conflictuelles sont issues de plusieurs triangles œdipiens déficients.⁸²

Afin de bien comprendre ce transfert identitaire, référons-nous à une explication freudienne d'un complexe d'Electre non résolu :

La jalousie d'une petite fille qui voudrait voir dans le regard de sa mère qu'elle incarne l'objet de son désir. Celle d'une petite fille persuadée que cette position privilégiée occupée par son frère offre tous les espoirs de bonheur. Qui croit probablement que Patrice, constamment aimé dans le sein maternel, connaît la jouissance, que Patrice n'est pas triste, puisqu'il a droit au paradis de l'inceste [...].⁸³

⁸⁰ R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, 1961, p.24

⁸¹ V.L.Tremblay, *op. cit.*

⁸² L. Saint-Martin, *Le nom de la mère : mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Montreal, 1999, p.71

⁸³ M. Coulombe, *De la psychanalyse à la littérature, en passant par l'aventure : quand les personnages n'arrivent à se construire qu'à partir du modèle œdipien*, Université de Sherbrooke, 2001, pp. 19-20

Le schéma quinaire développé par Paul Larivaille, peut aussi nous aider dans l'analyse du roman de Blais. Le schéma quinaire résume en cinq étapes les actions essentielles d'un récit :1) avant, état initial, équilibre; 2) provocation, détonateur, déclencheur ; 3) action; 4) sanction, conséquence; 5) après, état final, équilibre.⁸⁴ Cette structure met l'accent sur une organisation cyclique des actions par lesquelles un monde devient dysfonctionnel et se rétablit. Larivaille explique:

[...] le récit, en narrant le retour à l'ordre (même si l'ordre final n'est pas le même que l'ordre initial), retrace toujours la réduction d'un déséquilibre. Il n'y a pas d'histoire sans perturbation initiale et, l'essentiel [du récit] consiste à évoquer les efforts déployés pour réduire le désordre ainsi engendré.⁸⁵

La déconstruction du mythe, dans *La Belle Bête*, expose la destruction de l'ordre par l'impossibilité de faire du couple une solution aux problèmes rencontrés dans les relations amoureuses et dans la famille. La multiplication des tensions forme en effet des obstacles difficilement surmontables, lesquels témoignent aussi de la difficulté des protagonistes à s'adapter les uns aux autres. Autrement dit, les rituels amoureux, sans modèles, semblent voués à l'échec.

⁸⁴ P. Larivaille, *L'analyse (morpho)logique du récit*, In Poétique, 1974, p.379

⁸⁵ *Ibid.*, p.50

Les adaptations cinématographiques des deux œuvres

Les adaptations d'œuvres littéraires sont notamment nombreuses au cinéma.

Dès le début du XXe siècle, un grand nombre de films sont en effet adaptés de pièces de théâtre, romans et contes.

L'adaptation cinématographique relève de la création et de l'interprétation de la part du réalisateur, et pas d'une simple restitution à la lettre. Travailler sur l'adaptation d'une œuvre littéraire au cinéma est donc un moyen d'approfondir la réflexion et l'enrichir de nouveaux détails.

Le choix d'analyser l'adaptation au cinéma des deux œuvres devrait permettre de mieux cerner les éléments constitutifs du texte source, d'élaborer des commentaires critiques du texte source et de réfléchir, enfin, sur les éléments communs des deux œuvres.

La Belle et la Bête : les adaptations de Cocteau et Disney

Il existe aujourd'hui plus d'une trentaine de films basés sur le conte de Leprince de Beaumont et ses versions étrangères, sans compter les nombreux films d'animation.

Les premiers films, réalisés au début du XXe siècle, sont des histoires courtes en noir et blanc et muet ; mais la première version qui reste encore aujourd'hui un chef d'œuvre est celle que réalisa Jean Cocteau en 1946.

Dans *La difficulté d'être*, Cocteau décrit le merveilleux, genre lié au conte de fées, comme quelque chose qui est souvent rattaché à l'enfance: « On parle beaucoup du merveilleux. Encore faudrait-il savoir ce qu'il est. Je dirais que c'est ce qui nous éloigne des limites dans lesquelles il nous faut vivre ». ⁸⁶

⁸⁶ J. Cocteau, *La difficulté d'être*, Le Livre de Poche, 1993

Poète, romancier, dramaturge, peintre, Jean Cocteau (1889-1963) aborde le cinéma en 1930, avec *Le sang d'un poète*, un court métrage.

En 1946, avec la collaboration de René Clément et de Henri Alekan, il met en scène *La Belle et la Bête*.

Le film peut être décomposé en 5 parties correspondant aux séquences du conte de Leprince de Beaumont :

1. présentation du monde réel : la vie du marchand et de sa famille jusqu'au moment où il plonge dans la forêt.
2. présentation du monde féérique : le château
3. la Belle au château de la Bête
4. le retour de la Belle chez son père
5. le retour de la Belle au château de la Bête à la fin du film

Il y a des thématiques propres au cinéma de Cocteau, qui sont toujours présentes dans le film analysé. En premier lieu le thème du miroir. Les miroirs sont partout dans le château de la Bête, ils sont des porteurs de messages et les écrans à travers lesquels on découvre la vérité. Cet élément se lie avec un autre motif fondamental du film, celui du double. Cocteau réduit la famille de Belle à cinq personnes: le père, Belle, ses deux sœurs Félicie et Adélaïde et son jeune frère Ludovic. Mais il crée un nouveau personnage qui s'appelle Avenant, un ami de Ludovic, amoureux de Belle et terriblement jaloux. Ce personnage n'existe pas dans le conte de Leprince de Beaumont.

Dans l'idée de Cocteau, Avenant, la Bête et le prince forment en réalité un seul personnage. Par ailleurs, on peut aussi voir en la Bête un double de Cocteau lui-même, la représentation des souffrances qu'il éprouve et de son attachement à l'acteur Jean Marais.

Les protagonistes de l'histoire vivent dans leurs propres mondes, mais ces mondes sont en relation étroite. Le passage est en effet une autre thématique intéressante du film puisque le passage entre les différents mondes marque le

début de l'intrigue. Mais dans l'histoire il s'agit aussi de passage d'un état à un autre : celui de prince à celui de bête, et vice-versa.

Le film entretient un lien serré avec la littérature : comme dans le conte, les personnages sont des figures emblématiques, des archétypes. L'évolution narrative suit elle aussi la structure de la fable classique (début positif, élément perturbateur, péripéties, résolution).

L'importance du lien avec la fable de *La Belle et la Bête* est évidente dans le déroulement de l'histoire et aussi dans la présence d'une morale, c'est-à-dire le triomphe de l'amour.

Mais, à la fin de l'histoire, les versions littéraires montrent une Belle très surprise de la transformation de la Bête en prince charmant, tandis que Cocteau choisit de représenter la déception de la Belle. Cela nous montre sa volonté d'orienter la fin du film dans une autre direction. On parle même dans ce cas de subversion, du choix du réalisateur de renoncer à la structure classique du conte.

On peut dire que le film de Cocteau s'inscrit dans le cinéma classique français.

À la différence de Madame Leprince de Beaumont, il humanise les objets et il donne vie à ce qui est désincarné, retirant ainsi la présence de Dieu et de fées dans le conte. Ses sources d'inspirations sont surtout les contes de son enfance, Perrault en particulier. Mais il s'inspire aussi beaucoup de l'acteur Jean Marais auquel il était très lié.

Les adaptations en film d'animation ont commencé très tôt en Italie, en Russie, en France, au Royaume-Uni et aux États-Unis. La version la plus célèbre reste celle de Walt Disney en 1991.

L'arrivée de nouveaux médias au XXe siècle a considérablement modifié le mode de diffusion des contes. Les films de Disney constituent en effet les versions de référence et ils ont bouleversé la transmission des contes issus de la tradition littéraire.

La Belle et la Bête remporte le Golden Globe du Meilleur Film pour une comédie ou comédie musicale. Il obtient également deux Oscars pour la Meilleure Musique et la Meilleure Chanson, ainsi qu'un Oscar Scientifique et Technique.

Pendant le tournage et la production du film, Cocteau tient un journal quotidien, qu'il publiera au moment de la sortie du film sur les écrans français.

Il écrit dans la préface du journal:

« Après un an de préparatifs et d'obstacles, voilà le moment venu de prendre corps à corps un rêve. Le problème, outre les innombrables pièges creusés entre ce rêve et l'appareil, consiste à tourner un film dans les limites imposées par une époque d'économie. C'est peut-être le moyen d'exciter l'imagination qui s'endort assez vite au contact de la richesse. (...) Ma méthode est simple : ne pas me mêler de poésie. Elle doit venir d'elle-même. Son seul nom prononcé bas l'effarouche. J'essaie de construire une table. A vous, ensuite, d'y manger, de l'interroger ou de faire du feu avec. »⁸⁷

Le tournage de ce film est aussi pour Cocteau une véritable introspection, une confession et le témoignage dans sa souffrance physique. C'est un journal de souffrance physique, où le poète se plaint des terribles maladies de peau, furoncles, allergies, infections qui affligent son corps, le défigurent, comme s'il s'imposait par amour et solidarité les souffrances de la Bête.

Ce récit est aussi un guide technique fondamental pour la restauration du film et la documentation des obstacles techniques rencontrés pendant le tournage. Il s'agit d'un ouvrage essentiel pour comprendre l'art cinématographique de Cocteau.

Dès les années 40, Walt Disney s'intéresse au conte de Leprince de Beaumont et au film de Cocteau. Du conte sont repris le thème du miroir, le conflit intérieur de la Bête, la libération de la Belle et la transformation finale ; certains éléments sont au contraire jugés inutiles comme par exemple la présence des frères et sœurs de Belle. Le récit est aussi rendu plus compréhensible par une introduction racontée par un narrateur.

⁸⁷ J. Cocteau, *La Belle et la Bête* : journal d'un film, 1946

Les personnages de ce film d'animation constituent, selon la critique, l'une de ses plus grandes forces. Belle est une héroïne mûre et courageuse qui défend son père, mais aussi une jeune fille fragile et sensible.

La Bête est, de son côté, un personnage profond qui évolue et change au cours du récit, rendant l'histoire très passionnante : d'abord il est égoïste et violent, mais peu à peu il montrera sa gentillesse et sa bonté d'âme.

Le personnage de Gaston, qui n'était pas présent dans le conte de fées, est un homme charmant et séducteur qui cherche à séduire Belle. Son attitude tout au long de l'histoire est inverse à celle de la Bête et leur opposition est la claire démonstration de la morale à la base du film : « la véritable beauté vient du cœur ».

Dans le château, beaucoup d'objets du mobilier sont humanisés : le chandelier Lumière est un majordome professionnel et très sympathique, Big Ben et un horloge britannique jouant le rôle de chef de serviteurs, Mrs Samovar est la seule figure maternelle du film, celle qui donne confort à la Belle.

L'apport donné au film par le parolier Alan Menken et le musicien Howard Ashman, a été immense ; ce dernier a en effet transformé littéralement l'œuvre avec son idée de recourir à des objets enchantés.

Ce film d'animation a également impressionné les spectateurs grâce à l'utilisation d'outils techniques produisant encore plus de réalisme dans l'animation. Il est présenté pour la première fois au Festival du Film de New York en octobre 1991 et cette présentation reçoit un énorme accueil. Le film sort un mois après et la critique sera très positive ; en France, au contraire, la critique se focalisera trop sur les ressemblances entre ce film d'animation et la version de Jean Cocteau.

La version cinématographique la plus récente est de 2014. Le réalisateur est Christophe Gans et son film gagnera en énorme succès, pas seulement en France. Cette version veut s'éloigner des deux film précédents : même si Gans montre une grande admiration pour le film de Cocteau, il choisit de revenir à

l'origine du conte et en particulier à la première version écrite par Mme de Villeneuve. Sa plus grande ambition et en effet celle de proposer un spectacle populaire adressé au public le plus large.

Le film raconte le parcours d'une jeune fille devenant femme et le parcours d'une rédemption amoureuse. Tous les éléments caractéristiques du conte de fée y sont présents. Le réalisateur fait aussi le choix d'éliminer toute connotation sexuelle pour se concentrer sur la pureté des sentiments ; cela contribue à faire ancrer le film de Gans dans le genre fantastique. On y retrouve aussi beaucoup d'éléments qui renvoient à la sphère de la tragédie.

La Belle Bête : la version cinématographique par Karim Hussain

L'adaptation cinématographique de *La Belle Bête* est réalisé en 2006 par Karim Hussain. C'est Marie-Claire Blais qui a écrit le scénario, mais entre le roman et le film, beaucoup de changements se sont opérés. Hussain a cherché à garder le ton et la texture du roman, avec un côté fantastique, onirique.

Pour ce faire, il a d'abord enfermé, dans une maison de campagne, ses trois protagonistes et il les a filmés en gros plan pour accentuer leur isolement. Il y a la mère vaniteuse (Carole Laure), un fils magnifique (Marc-André Grondin), une fille jalouse (Caroline Dhavernas) ; puis le film nous plonge rapidement dans le quotidien de ce trio. Selon la critique, on est ici en présence de personnages fondamentalement blessés, qui préfèrent agir, même brutalement, plutôt que s'exprimer à travers des mots. Hussain a préféré toutefois doser la violence dans les scènes, en affirmant : «Je propose le spectacle afin de rendre le film accessible à l'imaginaire du public. »

Hussain décide aussi de ne pas accentuer les contrastes physiques trop marqués entre les deux frères, qui sont très accentués par Marie-Claire Blais. En outre,

pour ce qui concerne les dialogues, le réalisateur dit avoir cherché à rendre à l'écran la langue littéraire de Marie-Claire Blais, sans miser sur l'accent québécois rural.

Pour résumer ce qui est son projet, il explique : «*La Belle Bête* n'a pas perdu son actualité. On se retrouve devant un archétype de violence familiale. C'est un film très dérangeant et très chargé, qui ne plaira pas à tous mais ne laissera personne indifférent ».

Marie-Claire Blais explique que le projet du film *La Belle Bête* est né de la rencontre occasionnelle avec Hussain.

L'adaptation cinématographique de *La Belle Bête* a donc eu une signification particulière pour Marie-Claire Blais, dont deux autres oeuvres se sont aussi retrouvées au grand écran: *Une saison dans la vie d'Emmanuel* (1973), réalisé en France par Claude Weisz et *Le Sourd dans la ville* (1987), de Mireille Dansereau.

Le fil rouge des deux œuvres: beauté-vertu, laideur-méchanceté

L'histoire et la littérature nous enseignent que la valeur de la beauté et de la laideur est d'ordre étique et moral, puisque les deux concepts sont liées aux notions de bien et de mal. En littérature l'expression de la laideur morale, c'est-à-dire de la méchanceté, s'accompagne presque toujours de la laideur physique ; plus simplement, la personne laide manifeste généralement de mauvaises intentions où de vices.

Du point de vue phonétique, il existe un lien intime entre les mots beauté et bonté. Ils dérivent du latin *bellus* et *bonus*, mots qui ont une racine indoeuropéenne commune, c'est-à-dire *dwenos*. Dans le grec ancien il y a aussi un terme, *kalosagathos*, contenant et l'idée de beau (*kalos*) et l'idée de bon (*agathos*).

Le lien entre « beau » et « bien » se manifeste aussi dans le langage commun, où les deux mots sont presque synonymes (on dit par exemple une « belle personne » en parlant des qualités morales de quelqu'un). Les théoriciens de psychologie confirment cette attitude : la beauté est spontanément liée à l'intelligence, la gentillesse, la santé, la sympathie et à toutes les qualités positives. L'histoire des représentations de la beauté et de la laideur confirme ; l'imaginaire de la laideur est en effet souvent associé au mal, aux monstres, au diable, aux êtres pervers et malades.⁸⁸

En littérature, la laideur place en second plan l'histoire heureuse et l'amour, en la remplaçant par le vide de sentiments, la tristesse et la tragédie ; une fois désignée, la laideur est un jugement non seulement esthétique mais aussi social produisant l'exclusion de la personne.

Il n'est pas difficile à ce point d'établir un fil rouge entre le conte de Leprince de Beaumont et le roman de Blais. Les deux œuvres ne partagent pas seulement le fond de l'histoire mais elles entretiennent aussi les mêmes liens entre beauté, laideur et vertu. On va considérer comment les deux écrivaines les traitent de manière différente, l'une se conformant à la tradition, l'autre cherchant à renverser la conception traditionnelle.

Le conte de *La Belle et la Bête* se fonde sur l'idée que la beauté, l'esprit et la vertu sont toujours combinés dans une personne. Bien que Leprince de Beaumont veuille montrer que c'est la vertu qui accompagne les autres qualités,

⁸⁸ U. Eco, *L'Histoire de la Laideur*, Flammarion, 2007

il y a l'idée que c'est grâce à la beauté que la Belle fait attirer l'attention sur elle ; avant de prouver sa vertu, elle devait en effet être belle pour séduire la Bête. On peut aussi remarquer que la vertu de Belle réside essentiellement dans le fait qu'elle répond toujours aux désirs des hommes, amoureux pour la Bête, et paternel pour le père ce qui l'oblige à être une fille exemplaire.

Mais le conte est aussi l'histoire d'une Bête, qui même en étant dépourvue de ces deux qualités, parvient à faire tomber amoureuse la Belle, en se montrant délicate, courtoise et amoureuse. Pour ce qui concerne le personnage masculin, l'esprit et la beauté sont donc des qualités relatives, placées au deuxième plan.

C'est la vertu que ce conte veut placer au premier, mais il s'agit d'une vertu qui peut prendre différentes formes ou être initialement cachée.

Malgré son prétendue manque d'intelligence, la Bête avait à son avantage le fait de se comporter comme un gentilhomme courtois. Il est évident que si la bête se comporte de cette manière, elle a la même identité que le beau prince que Belle voit dans ses rêves. Cela nous montre comme d'un côté la beauté n'était rien sans le secours de l'esprit et sans vertu, douceur, amabilité et de l'autre côté que la vertu ne pourrait pas opérer non plus sans le concours de la beauté et de l'esprit.

Le prince de Beaumont souligne que, parce que la Belle a choisi la vertu plutôt que la beauté, elle mérite de trouver toutes ces qualités réunies dans une seule et même personne.

Il y a donc une insistance sur la vertu et sur la raison comme critères de choix fondamentaux de la personne à aimer. De ce fait, contrairement à la version de Villeneuve, l'amour est presque mis au deuxième plan, et se substituent à lui l'estime, l'amitié et la reconnaissance. Avec Le prince de Beaumont la vertu supplante l'amour comme critère d'union : vertu comme fondement de l'amour, un amour tendre, pur et fidèle.

La fin du conte, couronnée par le mariage de la Belle avec la Bête, nous apprend donc que leur bonheur conjugal sera parfait parce que fondé sur la vertu.

Toutes les valeurs sociales et morales convergent vers les dernières paroles de la fée, sorte de morale du conte :

« Belle, lui dit cette dame, qui était une grande fée, venez recevoir la récompense de votre bon choix : vous avez préféré la vertu à la beauté et à l'esprit, vous méritez de trouver toutes ces qualités réunies en une même personne. Vous allez devenir une grande reine : j'espère que le trône ne détruira pas vos vertus. Pour vous, mesdemoiselles, dit la fée aux deux sœurs de Belle, je connais votre cœur, et toute la malice qu'il enferme. Devenez deux statues ; mais conservez toute votre raison sous la pierre qui vous enveloppera. Vous demeurerez à la porte du palais de votre sœur, et je ne vous impose point d'autre peine, que d'être témoins de son bonheur. Vous ne pourrez revenir dans votre premier état, qu'au moment où vous reconnaîtrez vos fautes ; mais j'ai bien peur que vous ne restiez toujours statues. On se corrige de l'orgueil, de la colère, de la gourmandise et de la paresse: mais c'est une espèce de miracle que la conversion d'un cœur méchant et envieux. »

Le sens premier de cette morale est qu'il ne faut pas se réfugier dans la beauté : l'important est d'être bon et vertueux et ainsi faisant, la vertu sera récompensée. La malice et la méchanceté seront à l'inverse punies : la métaphore de la punition est représentée par la transformation en pierre infligée par la fée aux sœurs méchantes.

Mais il existe aussi des sens ultérieurs, plus implicites : la morale renferme des conseils pour devenir adulte comme le fait qu'il faut aimer au-delà des apparences et accepter de se séparer du noyau familial.

Dans le roman de Blais, non seulement les thématiques mais aussi les valeurs du conte traditionnel sont renversées : beauté n'équivaut plus à vertu et bonté d'âme, mais plutôt à superficialité et stupidité. L'idée de beauté comme miroir de l'âme est donc mise en question.

De l'autre côté, la laideur n'implique pas automatiquement un caractère méchant et les deux choses ne sont pas en relation. L'écrivaine veut en effet montrer comment qualités physiques et caractère ne correspondent pas nécessairement.

Beauté et bonté ne sont donc plus considérés deux choses indissociables comme dans la tradition. Il existe plutôt un lien indissociable entre beauté et laideur. Patrice est la représentation d'une beauté superficielle et vaine car il lui suffit de

se contempler et d'être contemplé. La présence et l'attitude de Patrice ne cessent de dévaloriser l'identité d'Isabelle-Marie : « Plus elle se croyait laide et abaissée, plus elle haïssait l'injuste beauté de son frère ». ⁸⁹

Mais la beauté, qui est donc le centre du récit, finira par abandonner tous les membres de cette famille et elle sera la cause de la tragédie finale.

⁸⁹ *La Belle Bête*, p.112

Un regard sur la littérature contemporaine

Les thématiques présentées jusqu'ici sont souvent retrouvables dans les romans contemporains. Plusieurs sont les écrivains, français et non, qui décrivent des personnages qui font de leur aspect esthétique la raison de leur condition de vie. Les histoires des personnes isolés, marginalisées à cause de leur laideur, se multiplient.

Dans ce travail on a choisi de traiter, avec le roman québécois, un roman italien contemporain, dont la traduction française a obtenu un grand succès. Il s'agit de *La vita accanto* (*La vie à côté*) de Mariapia Veladiano. L'écrivaine commence sa carrière en faisant des études de philosophie et de théologie. Elle a été professeur de lettres à Vicenza et elle est aujourd'hui proviseur à Rovereto. Elle collabore également avec les journaux « La Repubblica », « Avvenire », « Il Regno ». Elle a reçu le prix Calvino en 2010 pour le roman dont on vient de parler.

Les deux romans ont été comparés par la critique, car la thématique centrale est la même. L'aspect physique de la protagoniste féminine est dans tous les deux le point de départ du déroulement de l'histoire. Même leur situation familiale est semblable; mais il sera intéressant de voir que les conclusions sont totalement différentes et de quelle manière les deux protagonistes décident d'agir.

***La vita accanto*: l'histoire**

La protagoniste de ce roman est Rebecca, une jeune fille très vertueuse mais laide. Elle vit dans une magnifique maison avec son père, qui est un médecin souvent absent, et sa mère qui n'accepte pas sa laideur. Son aspect extérieur force Rebecca à vivre dans la solitude, évitant d'être blessées par le regard des autres et protégée par Maddalena, la servante de la famille.

Une autre figure importante dans cette histoire et la tante Erminia, qui découvre le talent de Rebecca pour le piano et décide de l'initier à cet instrument. Cette passion servira à Rebecca pour cacher la tristesse dérivant de sa laideur .

La protagoniste fait aussi la connaissance de Madame De Lellis, une musicienne superbe qui lui donne une grande confiance en lui faisant découvrir, à travers la musique, une vie meilleure, une vie à coté. La femme montre de connaître beaucoup de détails sur la famille de Rebecca et en particulier sur sa mère. Elle conseille à la jeune fille d'entrer dans la chambre de la mère où Rebecca découvre un journal intime écrit par la femme.

Dans le journal de sa mère, Rebecca lit ce qu'elle faisait chaque nuit, jusqu'à son suicide : elle parlait avec une femme, à coté du fleuve, et cette femme est Madame De Lellis ; elles ont donc un rapport d'amitié et c'est pour ce motif que la pianiste connaît beaucoup de choses sur leur famille.

Les premières pages du journal sont incompréhensibles pour elle, mais en continuant dans la lecture elle découvre que la femme parle souvent d'une figure féminine qu'elle appelle « la monstre ». Les paroles de la femme font comprendre clairement que cette figure monstrueuse n'est pas sa fille, qu'elle ne parle pas de Rebecca, mais de quelqu'un d'autre. On découvre donc qu'elle cache un secret et que la mère écrit dans le journal des poésies dédiées à sa fille.

Voici quelques lignes écrites par la femme :

La Mostra affila i denti su carni devote.
La Mostra va di notte a Monte Berico.
La Mostra matrigna immonda
dissemina parole bifide
e ti rappresenta
vite non tue.
Il bugiardo è cieco di misericordia.
Se mi scappano parole
ti scortecciano l'anima.
Il mio silenzio è la tua salvezza.⁹⁰

⁹⁰ p. 117

Ou encore :

Ride la Mostra

i denti affilati su carni che non può avere
ride e spande liquami profumati
che confondono l'odore di zolfo
ride e il bugiardo non finisce
di calare l'ascia della sua benevolenza.

Incanta lui, cauti incanti, incerti piovono pietosi a piangere piccole pene. Ma cosa dico, cosa, ecco la serva del mio dolore, del suo dolore, del dolore della carne che solo la bambina paga per tutti. Così sia nei secoli.⁹¹

Ces lignes cachent quelque chose d'indicible sur la famille de Rebecca et sur le rapport ambigu entre le père et sa sœur, la tante Erminia.

Mais Rebecca découvrira aussi l'amour secret que sa mère éprouve pour elle, en lisant ces lignes :

Passa leggera con zampette

Morbide di scoiattolo,
e non sente le carezze del mio silenzio.

Piccola bambina della casa sul fiume,

quanti sguardi ti toccano oggi
e quante parole diranno di te.

Vedi anche tu come il silenzio è buono e fa meno male.

Nessuno ci viene a salvare.

Io non posso parlare,
vedere, vivere, sentire,

perderei la memoria di te mio sogno bambina.

Se ti conservo

Quando la notte sarà finita ti renderò di nuovo la vita, intatta.⁹²

La jeune fille confie à la servante Maddalena sa découverte et la femme lui révèle que la vraie raison de la tristesse de sa mère, qui la conduira au suicide, n'est pas due à son aspect physique, comme elle avait cru jusqu'à ce moment-là. Après la mort de la mère de Rebecca, le père laisse leur maison et la jeune fille continuera à vivre avec Maddalena en cultivant sa passion. Elle pourra ainsi accéder à une

⁹¹ p. 121

⁹² p. 119, 120

vie indépendante, une vie qu'elle s'efforce de construire jour après jour, au prix de nombreux efforts.

Les thématiques

Le roman en question peut être lu comme l'opposition entre l'apparence et la substance. La profondeur de l'existence de Rebecca se cache dans son talent de pianiste et grâce à cette passion elle arrive à découvrir la beauté de la vie. Sa passion l'aide à dépasser sa propre douleur ; la musique est pour elle l'instrument qui lui permet de pouvoir s'exprimer, car presque personne ne semble écouter sa voix. La musique fournit une voix à cette jeune fille.

Un autre aspect souligné par Veladiano est la dimension du secret et du mensonge dans la famille de Rebecca. Ce mensonge est le reflet de la société contemporaine et cette histoire veut donner une voix aux injustices que nous vivons. Rebecca vit dans une famille où règnent le mensonge et le silence qui excluent la jeune fille de la vie ; ses parents ne veulent la faire paraître en public, fréquenter certains lieux. La protagoniste raconte que sa mère, après sa naissance, a cessé de sortir de sa maison et elle a commencé à se taire, à ne parler pas avec personne, à s'enfermer dans la tristesse et la maladie. Elle reste toujours sur le sofa, habillée de noir en signe de deuil. La nouveau-née reste renfermée dans sa chambre et les hôtes doivent fermer la porte quand ils entrent la voir.

Elle-même dira : « Ma laideur terrifiante est une ombre qui me précède ». Ou encore : « Naître laide, c'est comme naître avec une maladie chronique qui ne peut qu'empirer avec l'âge. A aucun moment de votre vie, l'avenir ne promet d'être meilleur que le présent, vous n'avez aucun joli souvenir dans lequel puiser du réconfort, vous laisser aller à rêver ne revient qu'à vous faire un peu plus

mal ». ⁹³ Jamais le futur te promet d'être meilleur du présent, il n'y a pas de souvenirs heureux. Un enfant laid vit avec prudence, il ne fait jamais des caprices, il joue en silence, il ne fait jamais de bruits, il reste toujours à sa place, il ne demande jamais des attentions.

Un enfant laid voit, observe, enquête, écoute, aperçoit, pressent. Il craint écouter quelque chose qu'il connaît déjà, c'est-à-dire que son existence est un malheur. Il est le fils du hasard, du destin, de la fatalité. Même son prénom, comme celui de la protagoniste du roman de Blais, est allégorique, car Rebecca en hébreu signifie « femme qui plait aux hommes ».

Avec la musique et le don pour le piano elle découvre un moyen pour exister, pour être visible aux yeux des autres, pour avoir une autre existence possible.

Dès sa naissance elle est ignorée par sa famille : un père trop occupé et une mère qui refuse son aspect physique ; la seule personne qui lui donne des attentions est sa tante Erminia. C'est une femme autoritaire et directive, c'est elle qui dirige la vie dans la maison. Pianiste très connue en Italie, elle découvrira que Rebecca a des mains parfaites et un don pour la musique et l'initiera donc au piano.

Elle souffre à cause de l'indifférence de sa mère, cela est sa préoccupation majeure.

Le rôle de la mère semble laissé à la servante de la maison, Maddalena, qui donne à Rebecca un amour et une affection maternels. Il s'agit d'une femme délicate et sensible qui guidera et aidera Rebecca jour après jour. Rebecca la décrira avec ces mots :

Elle laissait derrière elle un sillage léger, parfum de brouillard dans la plaine. Elle avait les cheveux roux et les larmes qu'elle versait sans compter du matin au soir se confondaient sur son visage avec les taches de rousseur .

Le début de l'école représente pour Rebecca un passage important ; il signifie la fin de son enfance enfermée.

⁹³ M.P. Veladiano, *La vie à côté*, p. 50

A l'école elle connaît Lucilla et leur amitié sera une première ancre de sauvetage pour Rebecca. Lucilla sera pour elle une ancre de sauvetage; elle n'a pas de préjugés, elle est compatissante, elle donne à Rebecca une amitié sincère. Rebecca parle de Lucilla comme d'une amie qui réussit à déplacer son horizon un peu plus au-delà, à lui faire oublier sa laideur. Elle envie la liberté de Lucilla, sa liberté de demander, d'exister. Au contraire, ses paroles sont plates, dépourvues d'importance ; les membres de cette famille parlent seulement des choses frivoles, on n'assiste jamais à une discussion sur l'existence de Rebecca, sur son futur etc. L'amitié avec Lucilla représente donc l'idée de la nécessité d'affronter la réalité et de dépasser les difficultés de la vie.

Une autre figure importante sera Albertina, sa maîtresse et enseignante de musique, une femme discrète qui aidera Rebecca et lui donnera des conseils précieux.

Le roman semble toucher aussi la thématique du rapport incestueux, mais l'écrivaine ne fournit pas de détails sur la relation ambiguë entre le père de Rebecca et sa sœur Erminia. Cette femme est toujours présente, elle semble provoquer son frère, mais elle est prisonnière de ce qu'elle éprouve, elle n'est pas libre. Elle aime mais elle souffre et son attitude oscille entre l'amour jaloux (elle se sert de sa nièce pour rester voisine à son frère) et l'affection sincère pour Rebecca (elle exalte son talent, la fait sortir). La mort de la mère de Rebecca aurait pu être déterminante dans le rapport entre Erminia et son frère ; en réalité il n'arrive rien puisque l'homme reste impassible et la tente disparaît.

L'homme possède tout ce qui lui permettait d'être heureux : il est beau, intelligent, avec une profession prestigieuse. Mais il n'est pas capable de vivre, il ne comprend pas la maladie de son épouse, il ne protège pas sa fille.

L'écrivaine veut montrer que la vraie laideur est le vide qui se cache dans un monde dans lequel la seule chose importante semble être le culte des apparences. Elle décrit les peurs de tous les hommes ; la peur de ne pas être aimé, d'être isolé, dénigré et de se retrouver seul. Elle nous montre des adultes incapables de

communiquer, de réagir. Mais le roman est aussi une histoire positive car la protagoniste montre la force d'échapper à l'oppression du jugement des autres.

Veladiano explique en effet comme son roman est né d'une réflexion sur les peurs de l'homme ; l'une de ces peurs est celle de ne pas être accepté à cause de son apparence physique. Il a toujours existé un canon de beauté, mais jamais aussi strict et ce roman peut donc être lu comme la métaphore de la société contemporaine, une société de surface, d'apparence, caractérisée par la peur.

A la fin du roman Rebecca parvient à se sauver pour deux raisons différentes : parce qu'elle trouve la beauté en elle-même à travers la musique, qui devient sa passion et sa force, et aussi parce qu'elle trouve autour d'elle des gens qui finissent par la voir. Chapitre après chapitre l'écrivaine a voulu montrer que c'est le monde qui entoure Rebecca qui est laide, pas elle. Il s'agit d'un monde dans lequel le jugement des autres est tout, et c'est là la vraie laideur.

Très semblable à un conte de fées, ce court roman narre l'existence difficile et le chemin de croix de cette jeune fille. Cela le rend comparable à l'histoire de la Belle et la Bête, et encore plus au roman de Marie-Claire Blais.

Rebecca raconte, comme Isabelle-Marie, une vie de souffrance et d'exclusion, marquée par la laideur et par le mépris des autres qui, dans ses traits rebutants, semblent surtout apercevoir leurs propres peurs et obsessions. Elle vit seule, à l'écart du monde et de la vie, contrainte à fuir le regard des autres.

Mais pour Rebecca, à différence d'Isabelle-Marie, il y a un réconfort dans cette existence « à côté » ; il s'agit de la musique qui lui donne consolation.

La musique devient l'instrument par lequel elle arrive à s'échapper de sa prison et à retrouver une forme de confiance. Rebecca parvient peu à peu à se libérer du poids des apparences, à repousser la honte et à contempler le monde avec des yeux différents. Elle parvient à se construire une vie dans un contexte difficile et malgré les mille obstacles que sa famille lui impose ; une famille qui ne fait rien pour arranger les choses, pour lui donner de l'amour. Dans la vie d'Isabelle, au contraire, rien de tout cela la sauvera de la tragédie finale.

Souvent le préjugé est le résultat de la peur, et cela est visible dans cette histoire comme dans le roman de *La Belle Bête*, dans lequel le refus de la fille cache la peur de la laideur, la terreur de perdre sa propre beauté. La mère considère l'aspect d'Isabelle-Marie comme une menace, quelque chose d'inacceptable qui mine sa perfection. De la même façon, la famille prestigieuse de Rebecca fatigue à accepter une telle fille, la peur d'être mal jugé en société est grande.

La laideur de Rebecca est une laideur définitive, mais cela ne la rend pas méchante, cruelle ou folle comme la protagoniste du roman de Marie-Claire Blais. Elle ne médite pas la vengeance envers sa famille, sa mère qui s'est retranchée depuis sa naissance dans le malheur, son père qui n'a pas le courage pour lui apprendre à supporter sa condition ou sa tante qui l'instrumentalise. Le roman présente un personnage qui doit apprendre à ses propres dépenses à être différent, à l'intérieur de sa famille comme dans le public. Ainsi faisant l'écrivaine veut faire réfléchir sur les concepts d'identité, de respect, d'opportunité et de dignité. L'histoire de Rebecca devient une métaphore de la vie de chaque être humain, car personne ne peut se soustraire aux regards des autres. Rebecca accepte sa condition en décidant que « c'est la nature », mais elle doit supporter les humiliations de ceux qui l'entourent. Mariapia Veladiano fait de Rebecca une jeune fille mûre qui ne s'apitoie jamais sur son sort. Les critiques voient dans cette jeune fille une sorte de métaphore d'un monstre sur lequel la société reverse ses angoisses ses insatisfactions.

L'inspiration pour ce roman vient à Maria Pia Veladiano de sa profession d'enseignante. Elle a pu vérifier comme l'attitude à l'exclusion augmente dans la société contemporaine e comme cette exclusion vient surtout du préjugé esthétique.

Elle dit que : « les histoires proviennent de l'écoute du monde qui nous entoure. Elles viennent sous la forme d'émotions, de peurs, de désirs. Ensuite, c'est à l'écrivain de mettre ces émotions en mots et de les renvoyer au monde sous forme d'histoire ».

A propos du titre, Veladiano explique qu'il est pensé pour avoir une double signification. D'une part elle se réfère aux existences à notre côté que nous décidons d'éviter à cause des préjugés. D'autre part elle met l'accent sur les personnes (comme Lucilla ou Albertina) qui vivent à côté des ceux qui ont une existence difficile et qui peuvent parvenir à les sauver, à les aider, afin d'améliorer leur vie. La musique est la première étape dans le parcours de conscience et rachat de Rebecca ; cela représente sa deuxième voix, car sa vraie voix personne ne semble l'écouter. Mais la musique n'est pas la seule ancre de sauvetage ; le vrai changement se réalise en effet au moment où Rebecca instaure des rapports sincères. L'écrivaine emploie le terme « acte de création » pour désigner les moments dans lesquels Rebecca est appelée par nom ; ainsi faisant les personnes qui l'entourent font des « actes de création » puisque ils lui donnent une identité.

Le roman est une autobiographie rétroactive, car Rebecca commence à raconter son histoire quand elle a vingt ans. La narration est au temps passé, exclusion faite des dialogues qui sont au temps présent puisqu'ils veulent montrer, d'une certaine manière, la permanence des sentiments heureux que Rebecca éprouve lorsque quelqu'un lui donne la parole.

Les critiques soulignent le fait que Rebecca ne parvient pas à améliorer son aspect physique à la fin du roman, ils se demandent pourquoi cet aspect passe à l'arrière-plan. Selon Veladiano, ainsi faisant l'histoire serait devenue une sorte de conte de fées dans lequel tout finit bien. Le roman veut montrer comme la réalité n'est pas toujours heureuse ; c'est le monde qui se révèle être de plus en plus laid et l'écrivaine préfère raconter le rapport difficile de Rebecca avec ce monde plutôt que s'arrêter sur son aspect esthétique.

L'écrivaine suggère comme on pourrait substituer le terme « laide » avec le terme « ne pas aimée » ; la narration fonctionnerait de même parfaitement. Elle veut donc expliquer comment le vrai sujet de ce roman ne soit pas la laideur extérieure, mais plutôt la laideur du monde quand on n'est pas aimé où quand on a peur de ne l'être pas.

L'origine mythique des thématiques narratives

La thématique de la contemplation esthétique trouve origine dans les mythes et contes légendaires : on pense surtout aux mythes de *Narcisse* et d'*Amour et Psyché*.

Narcisse est un enfant doté d'une beauté rare, mais derrière cette beauté se cache une indifférence si dure que personne ne peut s'approcher de lui. Une des victimes de l'indifférence de Narcisse se plaint à la déesse de la vengeance qui, au cours d'une chasse, pousse Narcisse à se désaltérer au bord d'un étang. Le jeune homme s'éprend alors d'amour pour le reflet de son visage que lui renvoie l'eau, pour cette image qu'il ne peut atteindre et dont il est incapable de se détacher, jusqu'à sa mort.

Patrice, dans le roman de Blais, peut être considéré comme un Narcisse détourné. A tous les deux la nature offre le privilège d'être admiré et contemplé par tout le monde. Il n'y a qu'une seule différence : la beauté extraordinaire de Narcisse le conduit à s'éloigner de tout et de tous, à refuser l'admiration d'autrui.

Dans le roman de Blais, au contraire, le rapport morbide entre la mère et le fils est au centre de l'histoire, car Louise transpose son propre narcissisme dans Patrice, qui en jouit. Elle trouve dans la beauté de Patrice un reflet de sa propre physionomie, jusqu'à ce que le visage de son fils ne soit défiguré par l'eau brûlante. Mais Patrice et Narcisse vont tous les deux se replier sur leur beauté.

Narcisse tombe amoureux de son image reflétée dans l'eau, comme pour Patrice le geste de contempler souvent son image dans le miroir représente la tentative d'avoir toujours avec lui le regard de la mère. A la fin Patrice aussi va mourir dans l'eau du lac dans lequel il admirait son image.

Psyché est une princesse d'une beauté si extraordinaire que les humains croient qu'elle soit une incarnation de Vénus. Cela suscite la jalousie de la déesse

qui veut se venger. Elle demande à son fils, le dieu Amour, d'inspirer à Psyché une passion folle pour un homme laid et disgracié. Mais Amour tombe amoureux de la jeune fille.

Dans l'amour de Psyché et Cupidon on peut retrouver une deuxième ressemblance avec *La Belle Bête* : le couple mythique rappelle le couple Isabelle-Marie et son époux Michael. Mais encore une fois il y a une subversion des structures narratives classiques. Le mythe raconte :

Plus tard dans la nuit, son mystérieux époux (Cupidon) la rejoint, lui demandant de ne jamais chercher à connaître son identité, cachée par l'obscurité de la chambre. Toutes les nuits, il lui rend visite puis la quitte avant l'aurore. La jeune femme apprécie de plus en plus les étreintes et les mots doux qu'ils échangent alors. Rien ne manque au bonheur de Psyché, si ce n'est de connaître le visage et le nom de son amant nocturne, et de revoir sa famille. Ses deux sœurs, amenées au palais par Zéphyr, sont folles de jalousie face à tant de richesse et de bonheur. Elles cherchent à persuader Psyché que son époux n'est rien d'autre qu'un horrible monstre qui finira par la dévorer. Terrifiée à cette idée, elle profite du sommeil de son amant pour allumer une lampe à huile afin de percer le mystère. Elle découvre alors le jeune homme le plus radieux qu'elle n'ait jamais vu. Mais une goutte d'huile brûlante tombe sur l'épaule du dieu endormi, qui se réveille aussitôt et s'enfuit, furieux d'avoir été trahi.

La jeune fille curieuse découvre la vraie nature de son amant et sa beauté, mais Amour s'enfuit en se sentant trahi.

Dans le roman de Blais, l'homme, une fois retrouvé sa vue, découvre le contraire, c'est-à-dire la laideur d'Isabelle-Marie ; il décide lui aussi de s'enfuir. Dans tous les deux histoires les jeunes filles sont abandonnées, coupables d'avoir menti.

Le mariage d'Isabelle Marie avec un garçon aveugle met donc en valeur l'absurdité de l'importance donnée à l'apparence extérieure. Dans une analyse plus approfondie, la cécité devient le symbole de l'incapacité des personnages de voir au-delà des valeurs superficielles que la société impose: Michael n'observe à aucun moment les qualités intérieures de sa femme. Seul l'aspect physique

d'Isabelle, qu'il imagine très belle, l'intéresse. Il s'agit d'une métaphore de la cécité et de la superficialité qui caractérise la société de son époque.

L'écrivaine québécoise n'offre donc aucun espoir aux personnes laides, la thématique féerique de l'amour qui va au-delà de l'aspect esthétique est détruite. La fin de ce mariage et la décision de Michael de quitter son épouse en sont la démonstration.

Un autre aspect de détournement des mythes est la thématique de la punition. Dans les histoires de *Narcisse* et d'*Amour et Psyché*, la beauté excessive est toujours punie par les Dieux envieux. Ils méditent leur vengeance contre les créatures humaines ou semi-humaines qui peuvent jouir de l'admiration des autres humains.

Dans les œuvres considérées dans ce travail, au contraire, non seulement les beaux, mais tous les personnages subissent une sorte de punition, personne ne se sauve pas complètement.

La Bête, Isabelle-Marie et Rebecca se sentent punis injustement par la vie, à cause de leur aspect. Mais les trois finals sont totalement différents ; le conte de fée efface la punition, le roman contemporain donne un espoir de vie au-delà de l'aspect esthétique tandis que le roman québécois se termine dans la tragédie.

Cette tragédie ne concerne pas seulement Isabelle-Marie mais aussi Patrice et Louise, coupables d'un narcissisme exaspéré.

Même Maria Pia Veladiano ne donne pas une vie heureuse à la famille de Rebecca ; il s'agit d'une famille avec plusieurs problèmes, manques et incompréhensions. La seule différence est que ce choix narratif semble vouloir souligner, dans le cas de Veladiano, sa critique de la discrimination ; elle choisit en effet de punir la mère et le père de Rebecca, coupables d'être dépourvus d'amour et d'attentions pour la fille.

Analyse comparée des trois œuvres

Avec *La vita accanto*, Mariapia Veladiano nous conduit dans un monde où les apparences et les mauvaises langues font la loi. Comble de l'ironie, la protagoniste s'appelle Rebecca, qui en hébreu veut dire « jeune et belle ». La même ironie qu'on retrouve dans le nom de la protagoniste du roman québécois, Isabelle-Marie.

Rebecca aurait pu devenir folle, être aigrie, méchante, assoiffée de vengeance, comme Isabelle-Marie ; mais elle décide de rester forte, de vivre sa vie de recluse et de parcourir un chemin de croix personnel.

Rebecca parvient à se sauver parce qu'elle trouve dans sa vie des figures positives (l'enseignante Albertina, l'amie Lucilla) ; en la voyant, en lui donnant des attentions, ils la sauvent. On peut faire une comparaison avec la protagoniste du roman de Blais, car à différence de Rebecca, Isabelle-Marie est abandonnée par tout le monde et elle ne se sauve pas de la tragédie finale.

Dans *La vita accanto*, Veladiano joue avec la peur de ne pas être aimée, plutôt qu'avec celle d'être laide. On retrouve dans ce roman l'idée selon laquelle il ne suffit pas d'être beau pour trouver l'amour ; dans *La Belle et la Bête*, au contraire, ce précepte semble être effacé au moment où la Bête redevient un prince charmant.

La Bête, dans Veladiano, est Rebecca ; mais ici il n'y a aucun prince qui vient la délivrer. La seule figure qui rappelle un personnage des contes est Lucilla, une sorte de fée venue pour aider la protagoniste.

L'étude de ces trois œuvres a fait aussi émerger une sorte de fil rouge commun, c'est-à-dire le lien entre l'aspect physique et l'aspect intérieur des personnages. Mais on a également constaté que cet aspect va s'affaiblir dans le passage d'une œuvre à l'autre.

Dans le conte de fées comme dans le roman de Blais l'aspect physique des protagonistes est au centre du déroulement de la narration et la laideur devient un obstacle insurmontable.

Le conte de Leprince de Beaumont peut s'envisager à première vue comme un texte moral soulignant l'importance de la beauté intérieure et la nécessité de dépasser les apparences. Mais le commencement du conte montre la séparation spatiale et mentale entre la belle et bonne fille et le monstre laid et mauvais. Le fil rouge émerge donc de manière subtile, car il s'agit d'un conte pour enfants, mais clair.

La même chose est présentée explicitement par Marie-Claire Blais qui ne se ménage pas dans les descriptions du contraste extérieur et intérieur entre les membres de la famille. Même la pensée et la façon d'agir des personnages est influencée par cette idée : Louise, en particulier, base tous ses jugements sur l'apparence.

Plusieurs critiques ont montré que les relations dans le roman sont fortement caractérisées par l'effet appelé « miroir » et par le rôle qu'il joue dans le développement psychologique des personnages.

Cet effet concerne le fait que chacun des personnages (à l'exception d'Isabelle-Marie, qui pourtant se voit par les yeux de Michael) se reflète dans quelqu'un d'autre et que cette réflexion contribue à définir leur personnalité.

Le motif du regard permet, dans ce roman, d'expliquer la complexité des relations humaines et surtout des relations entre la mère et ses fils.

Dès les premières lignes de l'histoire, ce motif reflète le drame familial qui se développera le long de l'œuvre. Alors que « Les voyageurs ne cessaient d'observer Patrice », Isabelle-Marie se sent oubliée : « Louise ne la voyait pas. Jamais Louise n'osait la regarder vraiment ». ⁹⁴

Le regard est aussi le reflet du bouleversement intérieur des personnages et il acquiert fréquemment une fonction de blessure, visant à frapper l'autre.

⁹⁴ *La Belle Bête*, p.14

Veladiano, à travers l'histoire de Rebecca, plonge le lecteur dans un monde sans pitié pour ceux qui sont différents. Elle dénonce une société de l'apparence où ce qui n'est pas beau ou ce qui sort de la norme ne mérite aucune attention.

Mais Rebecca n'est pas abandonnée par tout le monde comme Isabelle-Marie. Il y a quelqu'un qui va au-delà de son aspect, au-delà du préjugé. Ainsi faisant le fil rouge dont on a précédemment parlé va s'affaiblir. L'écrivaine ne veut présenter une vision totalement négative et tragique comme Blais.

Conclusion

Ce travail nous a permis d'approfondir un aspect intéressant, propre des structures mythique-narratives. Leur particularité est celle de persister dans le temps et parcourir les différentes époques littéraires en se chargeant des nouveaux sens.

Les sens se lient à des facteurs multiples, parmi lesquels le contexte historique, littéraire et socioculturel, mais aussi certains aspects liés à la pensée de l'écrivain ou à son expérience personnelle.

On a approfondi le travail de subversion du conte de fée opéré par Marie-Claire Blais et on peut maintenant affirmer que ses choix narratifs ont été fortement influencés par la situation que son pays, le Québec, affrontait.

L'esprit critique et de révolte de Blais se retrouve complètement dans son roman. L'écrivaine ne laisse aucune espoir d'un final heureux, positif, aucune possibilité d'améliorer et de changement des choses. Cet aspect reflète sa pensée troublée par l'insatisfaction pour sa vie. La subversion des structures narratives semble être une métaphore de son difficulté de vivre une vie d'homosexuelle. L'aspect de révolte étique envers la mentalité renfermée de son pays se reflète dans l'écriture, dans le ton du roman et donc dans le choix inusuel de pervertir le conte de fées. Sa veine de proteste se retrouve dans le comportement d'Isabelle-Marie, dans sa soif de vengeance, et dans l'insatisfaction qui l'accompagne tout au long de sa vie, en la conduisant à la tragédie finale.

L'analyse du roman *La Vita accanto* témoigne la persistance des mêmes structures narratives dans la littérature contemporaine, bien que dans un contexte totalement différent du précédent.

Mariapia Veladiano reprend la dualité beauté-laideur et d'autres structures narratives du conte de fées. Encore une fois on retrouve le mépris de l'apparence esthétique et le conséquent isolement et éloignement des autres.

Mais l'esprit critique du roman se lie à des autres aspects et motivations. Il s'agit dans ce cas d'une critique subtile mais évidente contre une société de plus en plus discriminatoire. A cette critique se lie, complice sa profession d'enseignante, une volonté pédagogique cherchant à expliquer aux enfants, mais aussi aux adultes, l'inutilité et l'insignifiance de la discrimination.

La permanence des structures mythiques et narratives, même si parfois subversées, dans le temps on a permis donc de conduire une analyse comparative dans trois œuvres différentes dans plusieurs aspects, mais semblables dans autres aspects et de s'arrêter dans la recherche des modalités et motivations de ces changements.

Riassunto

Il presupposto principale di questo lavoro è stato quello di analizzare, sotto diversi aspetti, i meccanismi di sovversione dello schema narrativo e tematico del racconto fiabesco. Si tratta di un fenomeno letterario di cui si vede la comparsa in epoca moderna e che viene sperimentato da diversi autori.

Alla base di questa scelta vi è la facilità con la quale la struttura narrativa del racconto fiabesco si presta a possibili variazioni e trasformazioni. Molti sono infatti gli autori che si sono serviti della materia narrativa tradizionale, traendone numerosi spunti per i loro romanzi.

Le sovversioni riguardano in particolar modo le modifiche apportate alla struttura narrativa del racconto, alle tematiche e ai valori presentati.

Alcuni studiosi hanno quindi iniziato ad interessarsi a queste opere che richiamano il racconto fiabesco, per analizzarne le modifiche o il capovolgimento dei valori e della trama narrativa.

Questo lavoro di tesi si sviluppa sull'analisi comparata di tre opere : un racconto fiabesco e due romanzi nei quali se ne ritrovano, esplicitamente o più velatamente, alcune tracce. L'analisi inizia dal racconto de *La Belle et la Bête* nella versione del 1755 ad opera di Leprince de Beaumont. A partire da questo racconto sono stati presi in analisi i romanzi *La Belle Bête* della scrittrice del Quebec Marie-Claire Blais e *La vita accanto* dell'italiana Maria Pia Veladiano.

È stato interessante capire se il riprendere e modificare un racconto fosse legato solamente ad una scelta stilistica o fosse anche un pretesto per affrontare tematiche e questioni mai affrontate in precedenza.

L'analisi del racconto fiabesco ha evidenziato non solo la sua funzione di divertimento e piacere per il lettore, ma anche la sua capacità di veicolare dei messaggi e dei valori. A ciò si unisce la funzione psicologica, in quanto il

racconto ripropone spesso in maniera implicita le problematiche sociali ed individuali che riguardano ad esempio i rapporti tra i due sessi o le dinamiche all'interno della famiglia. Questo ultimo aspetto è stato proprio il fulcro di questo lavoro e del parallelo elaborato tra le tre opere.

A partire dalla fine del XIX secolo il racconto comincia ad essere modificato ed alterato nel linguaggio e nei contenuti; si parla infatti di “perversione del racconto”. La dimensione culturale e la mentalità diffusa cambiano: si assiste allo sviluppo dello spirito scientifico e della filosofia positiva., il racconto fantastico si oppone sempre più allo spirito decadente e alla sua immoralità.

Alla metà del secolo compare inoltre il termine di “intertestualità”, per definire il tessuto di relazioni che uniscono i diversi testi narrativi tra loro. Gli scrittori riprendono i racconti, capovolgendone le scene, invertendone i valori o inserendo elementi contemporanei nella trama narrativa.

Allo studioso Jean de Palacio si deve il termine “perversione del meraviglioso”. Egli si è interessato proprio di studiare i meccanismi di “perversione”, ossia di sovversione del racconto, suddividendoli in tre tipologie principali:

- La perversione di seguito: consiste nel riprendere un racconto da dove era stato interrotto, scrivendone un nuovo seguito o conclusione. Questo può comportare un cambiamento di registro e quindi delle intenzioni del testo di partenza. Uno degli esempi più significativi di questo meccanismo sono i *Racconti di Perrault continuati da Timothée Trimm*: si tratta di una raccolta contenente nove seguiti dei *Racconti di Mamma Oca*, che lo scrittore giustappone ai testi di Perrault.
- La perversione per estensione: consiste nel riprendere da un testo un dettaglio di poca importanza che diventerà lo spunto per una nuova trama

narrativa. Si tratta di un cambiamento di prospettiva o dello spostamento dell'azione su un nuovo personaggio o intrigo.

- La perversione per contraffazione : consiste nell'introdurre nel racconto delle tematiche contrastanti col racconto tradizionale, opposte alla loro logica, pur mantenendo l'intrigo e la struttura originali.

A questi tre meccanismi principali si aggiungono altri tipi di perversione, come la perversione per transposizione, per inversione e il racconto inquadrato.

Il racconto fantastico corrisponde al genere letterario che più si presta a scritture sovvertive e le motivazioni sono diverse: la dimensione culturale tipica del racconto, il fatto che si tratti di un genere accessibile a tutti, ma soprattutto il fatto che in esso si ritrovino semplificati tutti i meccanismi del pensiero e della psicologia umana. Nei romanzi che richiamano racconti fiabeschi si ricorre infatti spesso a ciò che Gérard Genette chiama "transvalorizzazione", ossia il cambiamento dell'attitudine di un personaggio che può quindi subire una valorizzazione positiva o una devalorizzazione.

La struttura narrativa corrisponde alla base a partire dalla quale è possibile variare il racconto, come dimostrano gli studi di Vladimir Propp, che inaugura il campo di ricerca sul racconto fantastico.

Nella sua famosa opera *Morfologia del racconto* del 1928 spiega come la struttura interna del racconto possa essere scomposta in diversi elementi che si ripetono. Lo schema narrativo può, secondo Propp, essere suddiviso in quattro parti principali: una situazione iniziale, un elemento disturbatore, una serie di prove o difficoltà per il protagonista e la riuscita finale con la sconfitta o l'allontanamento del nemico.

Dopo aver approfondito le radici del racconto, è stato preso in analisi il romanzo di Marie-Claire Blais, che ha molto in comune con il racconto de *La*

Belle et la Bête. Questo parallelo va aldilà della somiglianza tra i due titoli, ma si ritrova soprattutto dal punto di vista tematico.

Il romanzo viene pubblicato in Quebec in un'epoca di numerosi cambiamenti, in cui iniziano a prevalere gli ideali di libertà, uguaglianza e giustizia. La scrittrice Marie-Claire Blais ritroverà nel racconto di Leprince de Beaumont delle affinità al suo immaginario e ai suoi desideri. Questo la porterà a scrivere *La Belle Bête*, che narra la storia tragica di una famiglia guidata da Louise, piena d'amore per il figlio Patrice dall'aspetto molto bello come lei stessa, ma con un totale disprezzo ed indifferenza nei confronti della figlia Isabelle-Marie, di sgradevole aspetto. La madre trascorre le giornate ad ammirare Patrice e questo suscita nella figlia una gelosia ed un desiderio di vendetta sempre più forti.

Il romanzo termina in modo disastroso: Isabelle-Marie scatena la sua rabbia in un incendio in cui Louise muore, suicidandosi poi lei stessa. Patrice, una volta venuto a conoscenza della morte della madre, decide anch'egli di togliersi la vita a causa dell'immenso dolore.

Uno degli studiosi che molto si è interessato a questo romanzo è Victor-Laurent Tremblay. Nei suoi saggi egli paragona il romanzo di Blais ad un racconto fiabesco tragico. In questa famiglia ogni membro esprime la propria rabbia, al punto di perdere la ragione: per Louise la sola cosa importante è l'elogio della sua bellezza e di quella del figlio, Patrice impazzisce di gelosia per il nuovo compagno della madre al punto da ucciderlo ed Isabelle-Marie prova un enorme senso di vendetta nei confronti della madre.

La bruttezza e il desiderio di vendetta conducono Isabelle-Marie a diventare via via una figura mostruosa, una "bestia"; ma questa trasformazione non riguarda solamente lei, in quanto tutti i personaggi di questa storia esistono solo in relazione agli altri e senza gli altri la loro vita diventerebbe priva di senso.

Marie-Claire Blais decide inoltre di capovolgere gli aspetti caratteriali tipici dei due sessi: la bellezza e la passività convenzionalmente femminili sono conferiti a Patrice, mentre l'aggressività e la forza fisica ad Isabelle-Marie. In questa

inversione si può riscontrare non solo un attacco femminista al culto eccessivo della bellezza, ma anche un capovolgimento delle dinamiche narrative tipiche de *La Belle et la Bête*.

È stato interessante approfondire le problematiche antropologiche riprese e modificate totalmente nel romanzo di Blais. Ciò che dona al romanzo una coerenza tematica e ne giustifica il tono violento è la ricerca costante da parte di Isabelle-Marie della sua identità. La ragazza incarna perfettamente l'immaginario di una donna che cerca di esistere in una società che la condanna, la rifiuta a causa del suo aspetto fisico. Dall'altro lato la figura di Patrice mostra una doppia ambivalenza: un'ambiguità sessuale, in quanto gli viene dato un appellativo femminile "la Bella Bestia", ma anche una ambiguità di personalità a volte molto simile a quella di sua sorella.

La ripresa più evidente riguarda il titolo del romanzo che gioca sulla somiglianza con il racconto fiabesco, ma i cambiamenti all'interno della storia sono molti, a partire dalla figura femminile che, al contrario di ciò che accade nella fiaba, è di brutto aspetto. Altri aspetti modificati riguardano la sessualità e i ruoli dei personaggi, il messaggio e la morale positiva del racconto. Non vi è la presenza di nessun eroe o figura salvatrice, come avviene invece nel racconto fiabesco, e il romanzo è impregnato di un forte pessimismo.

Blais focalizza la trama narrativa sui conflitti familiari che si succedono e sulle relazioni tra generazioni diverse. Il triangolo Louise, Isabelle, Patrice fa emergere inoltre il motivo del padre assente, poiché deceduto, che lascia i figli in mano all'autorità della madre.

Oltre a questo la scrittrice inverte completamente la visione classica del matrimonio con finale positivo; è facile ritrovare la sua idea di matrimonio come di un legame fittizio ed inautentico. Una delle ragioni di questa visione, secondo la critica, è data dall'orientamento sessuale dell'autrice, dichiaratamente omosessuale. Non soltanto l'idea di matrimonio viene distrutta, ma si assiste anche ad un rapporto ai limiti dell'incestuoso tra madre e figlio. Questa situazione avrà

come finale la disperazione e la follia dei personaggi e questa doppia trasgressione sarà oggetto di una forte critica.

La bellezza rimane il tema centrale di questo romanzo e l'ossessione per la bellezza si riflette nel personaggio di Patrice, descritto come il prolungamento del narcisismo della madre. Patrice finirà col ripiegarsi sulla sua bellezza, nel tentativo di ritrovare lo sguardo adorante di Louise; nessuna vicinanza è invece possibile tra la madre e la figlia femmina. È quindi evidente come nel romanzo l'apparenza fisica condizioni fortemente le relazioni tra i personaggi; in tutto ciò la critica ha ritrovato un collegamento metaforico con l'ipocrisia della società del tempo, in cui l'aspetto esteriore aveva un ruolo fondamentale. Attraverso il personaggio di Isabelle-Marie la scrittrice vuole dimostrare fino a che punto i pregiudizi estetici possano condizionare la vita di un individuo. La ragazza si pone due domande che sottolineano l'ingiustizia alla base della rivalità col fratello: “ Patrice è responsabile della sua bellezza?” e “ E io, sono responsabile della mia bruttezza?”. Isabelle parla infatti della suo aspetto come se fosse stata predestinata ad incarnarlo. L'autrice la descrive inoltre come una ragazza che somiglia molto al padre deceduto e questa somiglianza è particolarmente evidente nel suo attaccamento alla natura e alla terra, nella quale Isabelle-Marie trova spesso rifugio e consolazione.

Un altro degli aspetti evidenti di questo romanzo è il capovolgimento del meccanismo vittimario tipico della fiaba. In *La Belle et La Bête* la vittimizzazione più importante avviene quando la Bella rianima con dell'acqua la Bestia sul punto di morire e questa purificazione lo trasforma in principe. Nel romanzo di Blais, al contrario, l'acqua provocherà solamente la morte.

Va inoltre sottolineato uno dei simboli-chiave delle opere analizzate, ossia lo specchio: se nel racconto questo oggetto permette alla Bella di comunicare con il padre lontano, nel romanzo lo specchio diventa uno strumento di rivelazione. All'inizio serve a riflettere la bellezza e il narcisismo dei personaggi, per poi diventare uno strumento di insicurezza e gelosia.

Il meccanismo narrativo più utilizzato dagli scrittori che scelgono di sovvertire un racconto è, come detto in precedenza, la transvalorizzazione, ossia il cambiamento dei valori tipici di un personaggio. Nel caso del romanzo *La Belle Bête* infatti, Louise che dovrebbe essere una madre amorosa diventa un personaggio insensibile e perfido. Dall'altro lato, le "bestie" sono due giovani ragazzi, Patrice e Isabelle-Marie che, in preda alla gelosia e alla vendetta, arriveranno perfino ad uccidere; si tratta evidentemente di una situazione impossibile da proporre in un racconto fiabesco.

Isabelle-Marie incarna lo spirito di contestazione dell'autrice stessa; Marie-Claire Blais, vuole rovesciare il sistema di moralità sul quale si regge la tradizione. L'incesto sembra privilegiato rispetto al legame matrimoniale e il ritorno alla natura istintiva è accentuato; si tratta quindi di un tentativo di rimettere in questione gli elementi sociali e culturali fondamentali dell'epoca.

La violenza presente nel romanzo ha origine in ciò che René Girard chiama "desiderio mimetico", ossia il desiderio di imitare ciò che l'altro desidera, di possedere ciò che egli possiede e questo meccanismo genera rivalità e violenza.

Durante questo lavoro di tesi è risultato molto utile prendere in esame gli adattamenti cinematografici delle due opere, le versioni de *La Belle et la Bête* realizzate de Cocteau e Disney e quella de *La Belle Bête* ad opera di Karim Hussain. Questa analisi ha permesso di individuare più facilmente gli elementi costitutivi del racconto fiabesco e di riletture sugli aspetti di somiglianza tra le due opere. Ciò che sembra legare i due racconti è una sorta di fil-rouge che non riguarda solamente la base narrativa ma anche il legame tra i concetti di bellezza, bruttezza e virtù.

Le tematiche affrontate sono spesso rintracciabili anche nei romanzi contemporanei; molti sono gli autori che descrivono personaggi che fanno del loro aspetto fisico la ragione della loro condizione di vita. Il romanzo preso in esame nella terza parte di questo lavoro ne è un esempio. Si tratta di un romanzo italiano contemporaneo, la cui traduzione francese ha ottenuto un grande

successo. Il titolo del romanzo è *La vita accanto*, pubblicato da Mariapia Veladiano.

La storia è spesso paragonata dalla critica al romanzo di Blais, in quanto l'aspetto fisico delle due protagoniste femminili e la loro situazione familiare è in entrambe il punto di partenza dello sviluppo narrativo.

La protagonista del romanzo *La vita accanto* è Rebecca, una ragazza dall'aspetto non molto gradevole, che vive con un padre quasi sempre assente e poco interessato a lei ed una madre che non accetta la sua bruttezza. Questa sua condizione la costringe a vivere nella solitudine, evitando di essere ferita dallo sguardo altrui. L'unico sollievo per Rebecca nasce dalla sua passione per il piano, passione che le servirà a nascondere la tristezza.

Questo romanzo può essere letto come una chiara volontà di opposizione tra apparenza e sostanza. La profondità dell'esistenza di Rebecca si nasconde nel suo talento da pianista, che le permette di superare il dolore e scoprire la bellezza della vita.

Un altro aspetto rintracciabile nel romanzo è la dimensione del segreto e della menzogna nella famiglia di Rebecca, riflesso della società contemporanea. Mariapia Veladiano vuole mostrare come la vera bruttezza sia il vuoto provocato da un mondo nel quale la sola cosa importante sembra essere il culto dell'apparenza. Vengono descritte, come nel romanzo di Blais, tutte le paure dell'uomo: la paura di non essere amato, di essere isolato e di ritrovarsi solo.

Rebecca riuscirà a salvarsi grazie alla forte passione per la musica e grazie alla vicinanza di qualche figura positiva, che non si sofferma alla sua apparenza ma va oltre, come l'amica Lucia o la sua insegnante di pianoforte.

La sua è una vita di sofferenza ed esclusione, come quella di Isabelle-Marie, ma per Rebecca c'è un conforto, una consolazione, ossia la musica. La ragazza riesce pian piano a liberarsi dal peso delle apparenze e a costruirsi una vita, malgrado gli ostacoli e una famiglia che non la considera affatto. Nella vita di Isabelle-Marie, al contrario, non esiste nulla in grado di salvarla dalla tragedia finale.

Spesso il pregiudizio è il risultato della paura e questo è visibile in entrambi i romanzi. Louise rifiuta la figlia per paura della bruttezza, per il terrore di perdere la propria bellezza. Allo stesso modo la famiglia prestigiosa di Rebecca fatica ad accettare una tale figlia per paura di essere malvista e derisa dalla società.

La ragazza deve apprendere a proprie spese ad essere diversa, a non sottostare allo sguardo e al giudizio altrui. Mariapia Veladiano fa di Rebecca una ragazza che cerca di non rinchiudersi nel suo destino; la critica vedrà in questo personaggio una sorta di metafora di un mostro sul quale la società può riversare le sue angosce, paure ed insoddisfazioni. Ci si chiede inoltre come mai, alla fine del romanzo, l'aspetto fisico di Rebecca passi in secondo piano e lei non finisca col migliorarlo in qualche modo. Secondo l'autrice, così facendo la storia sarebbe diventata una sorta di fiaba in cui tutto finisce bene. Il romanzo vuole invece soffermarsi su come la realtà non sia sempre felice.

Rebecca sarebbe potuta diventare cattiva e vendicativa come Isabelle-Marie; decide invece di rimanere forte e percorrere un cammino di crescita personale.

Nel suo romanzo Veladiano si sofferma sulla paura di non essere amati, piuttosto che su quella di non essere belli.

È stato interessante approfondire le tematiche al centro di queste tre opere, ossia il binomio bellezza-bruttezza e la contemplazione estetica. Esse trovano origine nei miti e nei racconti leggendari; nel caso specifico si è fatto riferimento ai miti di *Narciso* e *Amore e Psiche*.

Patrice, nel romanzo di Blais, può essere considerato come una sorta di Narciso capovolto. Ad entrambi la natura offre il privilegio di essere ammirati e contemplati, ma c'è una differenza: la bellezza di Narciso lo conduce ad allontanarsi da tutto e tutti, mentre il rapporto tra Patrice e la madre è il fulcro del romanzo, in quanto Louise trasferisce tutto il suo narcisismo nel figlio, che ne gioisce.

Patrice e Narciso finiscono entrambi per ripiegarsi nella loro bellezza: Narciso si innamora della sua immagine riflessa nell'acqua, come il gesto di Patrice di

contemplare spesso la sua immagine allo specchio simboleggia il desiderio di avere sempre lo sguardo degli altri su di lui.

Nella storia di Amore e Psiche si può ritrovare una seconda somiglianza col romanzo di Blais, in quanto la coppia mitica ricorda molto Isabelle-Marie ed il marito Michael. Ancora una volta però la scrittrice opera una sovversione delle strutture narrative classiche. Psiche scopre la vera natura del suo amante e la sua bellezza, ma Amore fugge da lei sentendosi tradito. Nel romanzo l'uomo, una volta riacquistata la vista, scopre il contrario, ossia la bruttezza della sua sposa e decide anch'egli di fuggire. In entrambe le storie le donne sono abbandonate, colpevoli di aver mentito al loro uomo.

Un terzo aspetto del capovolgimento del mito classico è la tematica della punizione. Nei due miti la bellezza eccessiva viene punita dagli Dei invidiosi che meditano vendetta. Nelle opere considerate non solamente i belli ma tutti i personaggi subiscono in qualche modo una punizione, nessuno si salva completamente.

L'analisi di queste tre opere ha fatto emergere un aspetto comune, ossia il legame tra l'aspetto fisico e quello interiore dei personaggi, ma è possibile notare come questo aspetto vada via via affievolendosi. Nel racconto fiabesco e nel romanzo di Blais l'aspetto estetico è al centro della narrazione e la bruttezza diventa un ostacolo insormontabile.

Il racconto di Leprince de Beaumont può sembrare a prima vista una storia che vuole sottolineare l'importanza della bellezza interiore e la necessità di andare oltre le apparenze. È però evidente una separazione spaziale e mentale tra la bella e buona ragazza e la bestia brutta e crudele.

Lo stesso aspetto si ritrova in Blais, che non si risparmia nelle descrizioni esplicite del contrasto tra esteriore ed interiore dei membri della famiglia. Il pensiero e l'azione dei personaggi sono di conseguenza influenzati da questa idea. La critica ha sottolineato come le relazioni nel romanzo siano caratterizzate del cosiddetto effetto "specchio", ossia il fatto che ogni personaggio si rifletta in

qualcun altro e che questo riflesso contribuisca a definire la sua personalità. Ciò permette di comprendere la complessità dei legami all'interno della famiglia. Veladiano propone un'immagine di società senza pietà per coloro che sono in qualche modo diversi, una società dell'apparenza in cui chi non è conforme alla norma non merita nessuna attenzione. Rebecca però non è abbandonata da tutti, c'è qualcuno che va aldilà del suo aspetto e dei pregiudizi. Così facendo l'apettocchiave di cui si è parlato in precedenza finisce col affievolirsi. La visione di Veladiano non vuole quindi essere totalmente negativa come quella di Marie-Claire Blais.

Uno degli aspetti che questo lavoro ha permesso di evidenziare è un aspetto proprio delle strutture mitico-narrative, cioè la particolarità di persistere nel tempo e di percorrere diverse epoche letterarie caricandosi di significati sempre nuovi. Questi aspetti si legano a molteplici fattori come il contesto storico, letterario e socioculturale, ma anche ad alcuni particolari legati alla vita o al pensiero dello scrittore.

Lo spirito critico e di rivolta di Blais si ritrova infatti completamente nel suo romanzo e la sovversione delle strutture narrative sembra essere inoltre la metafora della sua difficoltà di vivere una vita da omosessuale. La sua vena di protesta si ritrova nel comportamento e nell'insoddisfazione di Isabelle-Marie.

Ne *La vita accanto* sono presenti le medesime strutture narrative, benché il contesto sia totalmente diverso dal precedente. Ancora una volta sono presenti il disprezzo dell'aspetto fisico non conforme alla norma e il conseguente isolamento. Si tratta però in questo caso di una critica evidente ad una società sempre più discriminatoria.

Bibliographie

Ouvrages étudiés :

- Mme Leprince de Beaumont, *La Belle et la Bête*, dans *Le Magasin des enfants*, (1756) ; éd. consultée : *Le Magasin des enfants, nouvelle édition revue par Mme J. J. Lambert*, Delarue, Paris, 1859
- Marie-Claire Blais, *La Belle Bête*, (1959) ; éd. consultés : *La Belle Bête*, Québec : Boreal, 1991
- Mariapia Veladiano, *La vita accanto*, Einaudi, 2011

Ouvrages consultés

- J. Cocteau, *La Belle et la Bête : journal d'un film*, Paris, 1946
- J. Cocteau, *La difficulté d'être*, Le Livre de Poche, 1993

Etudes critiques:

- A. Aarne, S. Thompson, *The Types of the Folktale : A classification and Bibliography*, Helsinki, 1961
- C. Amalvi, *Le détournement des contes dans la littérature de jeunesse*, Montréal, 2008
- B. Bettelheim, *Il mondo incantato: uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, Milano ,Feltrinelli, 1977

- B. Bettelheim, *Psychologie des contes de fées*, 1976

- A. Boivin, L. Robert, R. Major-Lapierre, *Bibliographie de Marie-Claire Blais*, revue « Voix et Images », 1983, volume 8, n°2, pp. 249-295

- M. Cambron, *Des petits récits et du grand récit ; raconter l'histoire de la littérature québécoise*, Littérature, n°124, 2001, Histoires littéraires, pp. 81-97

- J. Cardinal, *Fragile miroir de l'identité ; filiation et folie dans la Belle Bête de Marie-Claire Blais*, Protée, volume 33, n°3, 2005, pp. 23-37

- L. Catrevaux, *La Belle et la Bête : la bête, un monstre ?*, 2013

- É. Cliche, *Françoise Laurent, L'œuvre romanesque de Marie-Claire Blais*, revue « Voix et Images », 1987, volume 12, n° 2, pp.318-321

- M. Coulombe, *De la psychanalyse à la littérature, en passant par l'aventure : quand les personnages n'arrivent à se construire qu'à partir du modèle œdipien*, Université de Sherbrooke, 2001

- W. Crane, *Beauty and the Beast Picture Book*, 1875

- C. D'Humières, *D'un conte à l'autre, d'une génération à l'autre*, Presses Université Blaise Pascal, 2008

- J. De Palacio, *Les perversions du merveilleux*, Paris, Séguier, 1993

- L. Durrenmath, *L'adaptation d'un conte de fées littéraire au cinéma : l'exemple de La Belle et la Bête de Walt Disney*, 2011

- U. Eco, *L'Histoire de la Laideur*, Flammarion, 2007

- D. Escarpit, *Le conte, permanence et renouveau*, dans *La littérature d'enfance et de jeunesse*, Paris, 1988

- T. Fabi, *Le monde perturbé des jeunes dans l'œuvre de Marie-Claire Blais : sa vie, son œuvre, la critique*, Montréal, Agence d'Arc, 1973

- G. Fournier, *Comment l'auteur voit son roman La Belle Bête*, dans *Perspectives*, 1960, 2.1, pp. 6-7
- S. Freud, *Malaise dans la civilisation*, 1929
- F. Gallays, *Le Roman contemporaine au Québec (1960-1985)*, Les Editions Fides, 1992
- G. Genette, *Palimpsestes. L'écriture au second degré*, Paris, Seuil, 1982
- V. Gioberti, *Essai sur le beau, ou éléments de philosophie esthétique*, 1843
- R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, 1961
- L. Goldmann, « *Notes sur deux romans de Marie-Claire Blais* », *structures mentales et Création culturelle*, Paris, 1970
- J. et W. Grimm, *Contes de l'enfance et du foyer*, 1857
- J. Kristeva, *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*, Critique, 1967
- J. Kristeva, *Le texte du roman*, Paris, 1970
- M. Lafortune, *Le roman québécois, reflet d'une société*, 1985
- P. Larivaille, *L'analyse (morpho)logique du récit*, In *Poétique*, 1974
- C. Lévi-Strauss, *Structures élémentaires de la parenté*, Paris, 1949
- A. Lurie, *Contes populaires et liberté*, dans *Ne le dites pas aux grands. Essai sur la littérature enfantine*, 1991
- C. P. Makward, M. Cottenet-Hage, *Dictionnaire littéraire des femmes de langue française*, Karthala Editions, 1996
- G. Marcotte, *Le roman à l'imparfait*, Montréal : La Presse, 1976

- H. Morgan, *The Adamantine*, 1984
- V. Nadeau, *Marie-Claire Blais : le noir et le tendre*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1974
- C. Perrault, *Contes de ma mère l'Oye*, 1697
- V. Propp, *Morphologie du conte*, Seuil, 1970
- P. Remy, Une version méconnue de « *La Belle et la Bête* », revue belge de philologie et d'histoire, 1957, volume 35, pp. 5-18
- R. Robert, *Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVIIe à la fin du XVIIIe siècle*, Paris, 2002
- M. Robert, *Roman des origines et origines du roman*, 1972
- A. Rodin, *L'Art, entretiens réunis par Paul Gsell*, 1911
- L. Saint-Martin, *Le nom de la mère : mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Montreal, 1999
- M. Simonsen, *Le Conte populaire*, Paris, 1984
- B. Slama, *La Belle Bête ou la double scène*, revue « Voix et Images », 1983, volume 8, n° 2, p. 211-228
- T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, 1970
- J.R.R. Tolkien, *Fäerie*, 2003
- J. F. Tremblay, *L'agriculturisme et le roman de la terre québécois (1908-1953)*, 2003
- V. L. Tremblay, *La Belle Bête de Marie-Claire Blais : du conte éponyme à l'histoire familiale*, Canadian Literature, n°169, 2001, p.13-30

- V. L. Tremblay, *L'inversion mythique dans La Belle Bête de Marie-Claire Blais*, dans *Études en littérature canadienne*, 2000, volume 25, n° 2
- M.L. Von Franz, *L'interprétation des contes de fées*, 1995
- J. Zipes, *Fairy tale as myth, myth as fairy tale*, Lexington, 1994
- J. Zipes, *Les contes de fées et l'art de la subversion*, Paris, 1986

Sitographie :

- Dictionnaire Trésor : <http://atilf.atilf.fr/>
- Bibliothèque nationale de France : <http://gallica.bnf.fr/>
- Revue Persée : <http://www.persee.fr/web/guest/home>

Je voudrais remercier Madame Emanuela Raffi, professeur et directrice de ce mémoire, pour son aide précieux et sa disponibilité tout au long de l'élaboration de ce travail.