

**Transformations hypertextuelles et interprétations littéraires :
étude des réécritures contemporaines de « La Belle et la Bête »**

Carolane Morin

Thèse soumise à la
Faculté des études supérieures et postdoctorales
dans le cadre des exigences
du programme de maîtrise ès arts en lettres françaises

Département de français
Faculté des études supérieures et postdoctorales
Université d'Ottawa

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier mon directeur de thèse, Monsieur Michel Fournier, qui, grâce à son soutien constant, à ses conseils éclairés et à son esprit positif, a su me guider tout au long de la rédaction de ma thèse. Vous avez été un excellent mentor, déployant vos efforts et consacrant votre temps afin de contribuer à la réussite de mon travail.

Je suis également reconnaissante à ma famille et à mes amis qui m'ont accompagnée dans cette aventure que sont les études à la maîtrise. Malgré les hauts et les bas qui ont parsemé ces deux dernières années de ma vie, mon quotidien n'aurait pas été le même sans vos encouragements et votre patience. Vous avez toujours prêté une oreille attentive à mes inquiétudes et à mes défis, mais aussi à mes petites victoires. Je me considère également chanceuse d'avoir fait de nouvelles rencontres et d'avoir développé de solides amitiés au sein du « Cercle pour survivre au études supérieures ».

Merci à chacun et à chacune d'entre vous pour cette expérience inoubliable.

RÉSUMÉ

Deux cent soixante-quinze années se sont écoulées depuis la parution du conte « La Belle et la Bête » (1740), écrit par Mme de Villeneuve, qui a été repris par Mme Leprince de Beaumont en 1756. La notoriété de ce conte ne s'est jamais démentie. Au début du XXI^e siècle, quatre auteurs de langue française ont proposé des réécritures de « La Belle et la Bête ». Dans le cadre de cette thèse, nous analysons ce corpus formé de deux romans (*Le Roman de la Belle et la Bête* de Bernard Simonay et *Là où la mer commence* de Dominique Demers), une pièce de théâtre (*La Belle et la Bête* de Laurent Péan) et deux albums pour enfants (*Annabel et la Bête* de Dominique Demers et *Lisebelle & la Bête* de Jean-Pierre Kerloc'h). Nous cherchons à montrer comment ces œuvres ont réactualisé l'histoire de « La Belle et la Bête » en développant les trois grands thèmes qui sont au cœur de ce conte : le monstrueux, le merveilleux et l'intrigue amoureuse.

INTRODUCTION

Beaucoup de récits classiques ont su captiver les lecteurs à tel point que des auteurs ont réalisé de nouvelles versions de ces histoires. Gérard Genette définit le phénomène d'*hypertextualité* découlant de la pratique de la réécriture comme « toute relation unissant un texte B ([...] *hypertexte*) à un texte antérieur A ([...] *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire¹ ». La réécriture souligne à la fois la proximité et la distance qui se créent entre un hypertexte et une histoire classique. Elle repose sur ce fragile équilibre qu'est la relation entre la répétition et la variation, voire entre le même et l'autre.

Ce procédé est employé pour plusieurs raisons. Réécrire peut d'abord paraître une entreprise plus aisée que tenter d'inventer un récit original. Les hypotextes des réécritures sont souvent des œuvres marquantes de la littérature. En faisant appel à ces textes de notoriété publique, les auteurs des hypertextes peuvent tirer profit de la renommée de l'histoire qu'ils reprennent, accroissant de cette façon leur visibilité et attirant la curiosité des lecteurs. De plus, le lecteur peut ressentir un attachement envers la réécriture, puisque celle-ci met en scène des personnages déjà rencontrés, un univers fictionnel déjà visité et des thèmes déjà explorés. La réécriture permet également d'intégrer de nouvelles idées dans l'histoire. En effet, si les ressemblances permettent la reconnaissance du texte antérieur, les divergences proposent une perspective autre, présentant par le fait même une nouvelle interprétation du texte original². En fait, toute réécriture est le résultat de la lecture et de

¹ Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 13.

² James A. Schiff, « Contemporary Retellings : A Thousand Acres as the Latest Lear », *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 1998, vol. 39, n°4, p. 367-371.

l'analyse de ces derniers³. Les changements apportés à l'hypotexte, qui sont en réalité le produit des réflexions, cherchent ainsi à créer des effets (subversifs, ludiques, dramatiques, etc.), car comme Genette le souligne, « il n'existe pas de transposition innocente⁴ ». Comme le remarque cette fois Catherine Durvy dans *Les réécritures*, « 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 précises⁵ ». Les écrivains remettent ainsi en question ou suppriment consciemment des éléments associés à l'histoire classique afin d'en modifier la signification ou la morale.

Certaines histoires semblent plus aisées à réinventer. Selon James A. Schiff, la présence de situations archétypales et l'occurrence d'ambiguïtés nécessitant des explications⁶ fournissent autant de possibilités hypertextuelles pour les écrivains. Les auteurs pratiquant la réécriture semblent avoir un intérêt marqué pour un genre littéraire en particulier : le conte de fées.

Fréquemment associée à la production littéraire pour la jeunesse, cette littérature met en place des thèmes de manière à captiver son lecteur. Elle présente un certain caractère « intemporel », puisque ce genre littéraire ne se limite pas à une époque ni aux contextes sociaux et culturels d'une période historique spécifique. Le conte de fées devient ainsi une littérature intergénérationnelle, se transmettant d'un parent à un enfant, d'une époque à une autre. Grâce à leurs œuvres, Perrault, Mme D'Aulnoy, Mme Leprince de Beaumont et les frères Grimm, pour ne nommer que quelques auteurs, ont contribué à enrichir le bagage littéraire de leurs lecteurs dès la tendre enfance de ces derniers. Cet enthousiasme pour le

³ Vladimir Schotter, « Le "Modèle": un support de création paradoxal en littérature », *Babel*, n°25, 2012. Aussi en ligne <http://babel.revues.org/2059>.

⁴ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 340.

⁵ Catherine Durvy, *Les réécritures*, Paris, Ellipses, coll. « Réseaux », 2001, p.107.

⁶ James A. Schiff, *loc. cit.*, p. 371.

conte merveilleux ne s'est jamais démenti, comme en témoignent tous ces récits passés à la postérité. De nouvelles éditions des contes de fées sont constamment remises en circulation et sont lues et relues par le public, faisant en sorte que rares sont les individus qui ne connaissent pas la célèbre histoire de *Cendrillon*, de *La Belle au bois dormant* ou même du *Petit Chaperon Rouge*.

À l'instar de ces récits, l'histoire de « La Belle et la Bête » demeure vivante depuis plus de deux siècles, jouissant ainsi d'un grand succès auprès d'un vaste auditoire. Dans le cadre de cette thèse, nous étudierons certaines réécritures de ce conte. Les éditeurs de la littérature pour la jeunesse ont maintes fois repris textuellement ce récit afin de publier des éditions modernes. Outre l'ajout d'illustrations, ces rééditions de « La Belle et la Bête » n'ont en général pour motif que la modernisation du style, car le conte sur lequel sont basées la plupart des éditions pour la jeunesse a été écrit en 1756 par Jeanne-Marie Leprince de Beaumont⁷. L'auteure a elle-même puisé l'histoire chez une prédécesseure souvent méconnue, Gabrielle-Suzanne de Villeneuve⁸, épurant la narration de toutes ses fioritures précieuses et moralisant fortement le conte. Mme de Villeneuve est en fait l'écrivaine à qui nous devons le célèbre titre de *La Belle et la Bête*. Toutefois, si le titre original provient de Mme de Villeneuve, certains motifs du fiancé-animal dans son histoire peuvent faire écho au récit « Amour et Psyché⁹ » d'Apulée, auteur du II^e siècle, qui s'est inspiré d'un conte de la tradition orale. L'histoire de « La Belle et la Bête » n'a jamais cessé d'être renouvelée.

Au-delà de l'importance symbolique du conte, les caractéristiques de ce genre littéraire font en sorte qu'il semble bien se prêter à l'exercice de la réécriture. En effet, l'aptitude du

⁷ Jeanne-Marie Leprince de Beaumont et Marie-Catherine d'Aulnoy, *La Belle et la Bête* suivi de *L'oiseau bleu*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche jeunesse », 1979, p. 94.

⁸ Gabrielle-Suzanne de Villeneuve, *La Belle et la Bête*, Paris, Gallimard, 2010, 141 p.

⁹ Apulée, *Les métamorphoses ou l'âne d'or*, Paris, Les Belles Lettres, 1947, 338 p.

conte de fées à être transformé non seulement dans son contenu, mais également dans sa forme, souligne, à bien des égards, sa polyvalence. Le récit classique peut ainsi être réinventé sous la forme du roman, du théâtre ou de l'album. Cette flexibilité axée sur le passage d'un genre à un autre peut entraîner la mise à distance des qualités particulières du conte (brièveté, merveilleux, narrateur omniscient), introduisant ainsi de nouvelles caractéristiques propres au genre utilisé pour la réécriture et par conséquent, de nouvelles pistes d'analyse. Le choix du genre de l'hypertexte peut également être lié à des changements dans le lectorat visé. Certes, la forme de la réécriture tient compte de son public cible. En visant un groupe d'âge différent tout en demeurant dans les limites de la reconnaissance du conte traditionnel, les auteurs peuvent tendre vers de nouveaux thèmes et de nouvelles idées qui pourraient être autrement inappropriés pour un jeune public.

Le conte de fées a connu son apogée aux XVII^e et XVIII^e siècles, comme le soulignent Jacques Barchildon (1975), Régine Jomand-Baudry et Jean-François Perrin (2002) et Raymonde Robert (2002). Plusieurs réécritures des contes ont paru pendant la deuxième moitié du XX^e siècle. À cette même époque, plusieurs réflexions critiques se sont manifestées. Nous pouvons penser aux études féministes (*Some Day My Prince Will Come*¹⁰ de Marcia Lieberman), psychanalytiques (*Psychanalyse des contes de fées*¹¹ de Bruno Bettelheim) et sociologiques (*Les contes de fées et l'art de la subversion : étude de la civilisation des mœurs à travers un genre classique*¹² de Jack Zipes). Vanessa Joosen a montré, dans *Critical and Creative Perspectives on Fairy Tales: An Intertextual Dialogue Between Fairy Tale Scholars and Postmodern Retellings*, comment les ouvrages critiques

¹⁰ Marcia Lieberman, « Some Day My Prince Will Come: Female Acculturation through the Fairy Tale », *College English*, vol. 34, n° 3, 1972, p. 383-395.

¹¹ Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Laffont, coll. « Pluriel », 1986 [1976], 512 p.

¹² Jack Zipes, *Les contes de fées et l'art de la subversion : étude de la civilisation des mœurs à travers un genre classique – la littérature pour la jeunesse*, Paris, Payot, 1986, 278 p.

influencent les réécritures et comment ces dernières participent à la promotion de nouvelles idées. Les hypertextes du XX^e siècle ont tenté de remettre en question plusieurs éléments de la tradition littéraire. Joosen évoque notamment le mouvement féministe et les stratégies employées pour subvertir le contenu des réécritures dans une perspective nouvelle. L'auteure fait valoir, par exemple, la remise en question du système de représentation patriarcal dans les contes de fées par le biais de la substitution des genres et de leurs rôles. La première pratique s'appuie sur l'inversion du sexe des personnages. La seconde stratégie, la plus utilisée, n'intervertit pas le sexe, mais les caractéristiques propres au sexe des protagonistes, faisant en sorte que la passivité d'un personnage féminin se transforme en agentivité¹³. Les réécritures des contes de fées ne se limitent pas à ces transformations. Elles tendent à altérer la dimension spatio-temporelle de l'univers fictionnel, le rapport au surnaturel, la description et le développement des personnages, l'optimisme, le style et les composantes narratologiques¹⁴. Les auteurs des hypertextes transforment, suppriment ou accentuent certains points dans une quête de sens nouveau.

Au cours des dernières décennies, la critique des contes s'est exprimée à travers une nouvelle forme de réécritures. Toujours fondé sur la reprise des contes classiques, le conte détourné pratique « l'inversion des rites et des codes¹⁵ », déployant une déstructuration dans la narration et la symbolique. Il s'agit en quelque sorte d'une sous-catégorie de la réécriture, ciblant plus spécifiquement les jeunes lecteurs et ayant une portée davantage humoristique ou dénonciatrice. Le conte détourné semble à plusieurs égards si éloigné de la tradition du conte

¹³ Vanessa Joosen, *Critical and Creative Perspectives on Fairy Tales: An Intertextual Dialogue Between Fairy Tale Scholars and Postmodern Retellings*, Detroit, Wayne State University Press, 2011, p. 85-86.

¹⁴ *Ibid.*, p. 13-16.

¹⁵ Jean Perrot, « Les rituels d'initiation communautaire », *Jeux et enjeux du livre d'enfance et de jeunesse*, Paris, Electre, « Bibliothèques », 1999, p. 164.

de fées qu'il ne peut appartenir au genre au sens classique du terme, même s'il peut toutefois participer à sa redéfinition.

Comme la plupart des contes classiques, le récit de « La Belle et la Bête » a traversé les époques, a transcendé les frontières géographiques et a été transposé dans plusieurs formes artistiques, que ce soit sur la scène, au cinéma, à la télévision ou à l'opéra¹⁶. On ne saurait d'ailleurs passer outre la mention des adaptations cinématographiques de Cocteau (1946) et du studio Disney (1991) qui ont particulièrement marqué les esprits. Les artistes se sont également tournés vers la production littéraire pour réinventer le conte classique de « La Belle et la Bête ». En effet, les textes d'Apulée, de Mme de Villeneuve et de Mme Leprince de Beaumont ont donné lieu à une nouvelle série d'œuvres sur le thème de « La Belle et la Bête ». Multipliant les transformations dans leurs œuvres, les écrivains ont non seulement actualisé le conte de « La Belle et la Bête », mais ont également tenté de donner un sens nouveau à la célèbre histoire. Depuis le début du XXI^e siècle, quatre auteurs de langue française se sont approprié ce récit bien connu en le réécrivant : Bernard Simonay, Dominique Demers, Laurent Péan et Jean-Pierre Kerloc'h.

Dans le cadre de cette thèse, nous étudierons les réécritures de ces écrivains contemporains qui ont choisi de puiser dans la tradition littéraire pour produire une nouvelle œuvre qui « invite readers to reconsider the traditional texts »¹⁷. Notre corpus sera formé de deux romans (*Le Roman de la Belle et la Bête*, 2000; *Là où la mer commence*, 2011), une pièce de théâtre (*La Belle et la Bête*, 2010) et deux albums pour enfants (*Annabel et la Bête*,

¹⁶ L'opéra de *La Belle et la Bête* a été composé par Philip Glass en 1994 d'après le scénario du film réalisé par Jean Cocteau. (http://www.philipglass.com/music/compositions/belle_et_la_bete.php / [Philip Glass])

¹⁷ La nouvelle œuvre « invite le lecteur à reconsidérer les histoires classiques. » [je traduis] (Vanessa Joosen, *op. cit.*, p. 16).

2007; *Lisebelle & la Bête*, 2009). Comme nous adopterons un plan thématique, nous avons intégré ci-après des résumés de chacune des œuvres du corpus.

Bernard Simonay est un auteur français qui écrit notamment des textes de *fantasy*, de science-fiction et des romans historiques. Il a d'ailleurs reçu trois prix littéraires spécialisés récompensant les œuvres de science-fiction et de *fantasy*. En 2000, il a fait paraître *Le Roman de la Belle et la Bête* qui se déroule dans un monde inspiré de la mythologie antique. C'est à Nériopolis que vit Aurore, la plus belle fille au monde. Un jour, le nouveau navire de son père (Hérios) échoue sur l'île de Nychorante, lieu considéré maudit par les dieux. Arion, l'intendant du prince de Nychorante, lui propose de rembourser toutes les dettes de sa famille si, en échange, Aurore, veut bien épouser le prince de l'île. Aurore accepte la proposition du prince. Trois jours plus tard, elle quitte Nériopolis pour Nychorante. Sur l'île, elle entend à plusieurs reprises les hurlements d'une bête. Une nuit, elle est rejointe par Philippe, son mari. Lorsque la jeune femme entreprend d'allumer sa lampe, l'homme l'en empêche et lui dit qu'elle ne pourra jamais voir ses traits. Plus tard, ils partagent leurs nuits ensemble et s'avouent leur amour. Féronna, la gouvernante, informe la jeune femme que la Créature de Nychorante sur laquelle circulent tant de rumeurs n'est autre que Philippe. Aurore cherche alors à découvrir la vérité et aperçoit son mari humain se transformer en monstre. La princesse est horrifiée et Philippe se sent trahi. Après plusieurs jours de solitude, Aurore apprend d'Arion qu'un dieu ancien a jeté une malédiction sur le jeune Philippe, qui ne peut affronter la lumière sans se métamorphoser en monstre. Aurore apprend également que Féronna est une créature maléfique qui tente de la tuer. De retour à Nériopolis, la jeune femme avoue à sa famille la vérité sur son mari. Aussitôt, les gens de Nériopolis sont persuadés qu'ils doivent tuer la Créature, mais ce qu'ils désirent davantage, ce sont ses richesses. De retour sur l'île, Aurore s'oppose à ses frères, à ses sœurs et à

Phoïbos. Elle réussit à tuer Féronna. Le crépuscule approchant, Aurore se dévêt et s'approche de la Créature qui l'enveloppe entre ses ailes. Philippe retrouve sa forme humaine.

Dans son deuxième roman pour adultes, *Là où la mer commence*, Dominique Demers transpose le récit de « La Belle et la Bête » en territoire québécois, dans la baie du fleuve Saint-Laurent. En 1901, Marie quitte le Manitoba pour le Québec afin de rencontrer sa marraine, Maybel, qui est une amie de sa grand-mère Florence. Lors du long trajet, la jeune fille ouvre le cahier que Florence lui a donné, qui raconte l'histoire de Maybel. Abandonnée par sa mère, l'adolescente Maybel habite avec son père Alban, sa tante Béatrice et le Quêteux dans l'estuaire du Saint-Laurent. Un jour, la jeune fille voit arriver l'Écossais Oswald et son fils William, dont le visage est dissimulé derrière un masque de cuir. Traité de monstre par les habitants, William demeure isolé dans son manoir. Un jour, Maybel s'aventure chez son voisin et le rencontre. William tente de la faire partir, mais elle résiste et l'invite à lui faire signe s'il veut un jour sympathiser avec elle. Les deux jeunes gens se rencontrent de nouveau. William annonce à sa voisine qu'il a inventé un jeu, une course aux trésors, au cours de laquelle il va lui faire découvrir dix merveilles. Il raconte à Maybel qu'il a été défiguré lors d'une partie de chasse et que son père n'a jamais accepté son apparence. Au gré des rencontres, William et Maybel apprennent à se connaître et développent une amitié. Lors de leur dixième rendez-vous, le jeune homme lui fait découvrir sa bibliothèque. Le père vient les interrompre, hurlant que son fils est amoureux de Maybel et que celle-ci n'est qu'une traînée, n'ayant d'yeux que pour la richesse du jeune homme. Soudain, Oswald retire le masque de William et la jeune femme crie de stupeur. Elle est chassée du manoir par William. Maybel devient malade. Elle accepte peu après la demande en mariage de Guillaume, le frère de Florence. Toutefois, un soir, Maybel rêve que William est mourant

dans sa bibliothèque. La jeune femme se rend au manoir où elle trouve son voisin agonisant. Elle lui déclare alors son amour et détache son masque pour embrasser sa figure ravagée. William avoue ses sentiments, puis s'effondre. Maybel entreprend de le soigner¹⁸. Arrivée au village, Marie est escortée par un jeune homme nommé Louis. Arrivée chez sa marraine, elle remarque un vieil homme masqué au chevet d'une femme. Marie apprend alors que Maybel est décédée et que Louis est le petit-fils du couple. Plus tard, hantée par le souvenir d'une écharpe rouge, la jeune fille se rend à la grotte aux fées où se trouve déjà Louis. Cinq ans plus tard, leur fille Albanie naît et la Bête s'éteint dans son sommeil.

Connue et récompensée pour ses livres pour la jeunesse, Dominique Demers a adapté son roman en album pour enfants, *Annabel et la Bête*. Dans un château du haut du cap Enragé vit un géant mystérieux que l'on surnomme la Bête et dont le visage est camouflé derrière un masque de cuir. Annabel est une petite fille qui habite dans une anse. Intriguée par la Bête, Annabel entreprend de monter au château. En chemin, elle rencontre la Bête qui lui ordonne de partir. La jeune fille est contrariée d'être renvoyée aussi rudement, mais s'adoucit en voyant le regard de la Bête. Annabel lui propose alors de lui faire signe si elle change de disposition. Un matin, elle se rend près de la mer où elle aperçoit l'écharpe rouge de la Bête. La Bête lui dit qu'elle souhaite prouver sa bonne nature et pour ce faire, elle a préparé une chasse aux trésors au cours de laquelle Annabel découvrira les secrets de son compagnon. Lors de leur premier rendez-vous, ils nourrissent des oiselles qui couvent leurs œufs. Ils se rencontrent par la suite pour observer les dauphins, contempler les algues multicolores, visiter une grotte brillant sous les rayons du soleil et guetter l'ascension de la lune dans le

¹⁸ Dans le roman *Là où la mer commence* de Dominique Demers, des caractères italiques distinguent le récit enchâssé du récit-cadre. Cette différenciation entre les deux parties n'est pas nécessaire dans l'analyse de l'œuvre, ce pourquoi nous avons choisi de remplacer les caractères italiques par des caractères romains dans les citations à l'intérieur de la thèse.

ciel. La Bête l'invite ensuite à son château pour lui montrer sa bibliothèque remplie de livres. Soudainement, la Bête retire le masque et dévoile son visage troué. Annabel crie d'étonnement. Aussitôt, la Bête la chasse. Des mois plus tard, après avoir rêvé de la Bête malade, Annabel se rend immédiatement au château où elle la trouve en train d'agoniser. Cette dernière lui avoue son amour. La petite fille dévoile à son tour ses sentiments et retire le masque afin de caresser le visage de son compagnon. Au même instant, comme par magie, Annabel grandit et devient une jeune femme. Pour que la Bête se rétablisse, Annabel la nourrit et lui lit des histoires.

Un deuxième album renouvelle l'histoire de « La Belle et la Bête ». Il s'agit du livre *Lisebelle & la Bête* de Jean-Pierre Kerloc'h. Publié en 2009, ce récit mêle joyeusement humour et fantaisie. L'histoire se déroule « il y a fort longtemps, ou peut-être bien l'hiver dernier, très loin d'ici, dans le tout proche royaume de Francophilie¹⁹ ». Un inventeur de chaussures nommé Tournelune vit avec ses trois filles. Les jumelles Frédégonde et Cunégonde sont égoïstes et prétentieuses. Alors que la première se couvre de bijoux et de vêtements luxueux, la seconde mange avec excès des pâtisseries. Lisebelle, la cadette, est aimée de tous, sauf de ses sœurs. Un jour, Tournelune annonce à ses filles que son usine à chaussures ne fonctionne plus. Le père se rend en vain chez des amis afin de solliciter leur générosité. Sur le chemin du retour, il rencontre, dans la forêt, un robot qui le transporte jusqu'à un château où il reste la nuit. Lors du départ du père, une alarme retentit, car celui-ci a mis un livre du château dans sa poche. Fâchée contre le vol du visiteur, la Bête, un être poilu, propose un marché au père : Tournelune peut demeurer à jamais au château ou l'une de ses filles peut prendre sa place. De retour chez lui, le père raconte son aventure à ses enfants et Lisebelle accepte de se sacrifier. Trois jours plus tard, Tournelune et sa fille

¹⁹ Jean-Pierre Kerloc'h, *Lisebelle & la Bête*, Paris, L'Élan vert, 2009, [p. 3].

cadette arrivent au château. Après le départ de son père, Lisebelle apprend que la Bête est aussi un inventeur et un fugitif, car il a refusé de construire des armes. C'est pourquoi il a adopté cette apparence en utilisant une pommade. Le lendemain, la Bête demande la jeune femme en mariage, mais celle-ci refuse. Connaissant le chagrin qui accable la Belle, la Bête lui donne la permission de retourner chez son père et Lisebelle promet de revenir une semaine plus tard. Pourtant, ce n'est que le vingtième jour que la jeune femme revient au château, après avoir rêvé de la Bête à l'agonie. Quand Lisebelle trouve la Bête, celle-ci lui dit qu'elle est prête à tout si la jeune femme accepte de l'épouser. Lisebelle accepte et la Bête lui demande de revenir avec son père. Lorsque Lisebelle et Tournelune retournent au château, ils sont accueillis par un jeune homme rasé et bien habillé qui leur propose de l'accompagner vers l'Ailleurs. Ils acquiescent et tous sont transportés dans le « vaisseau du ciel ».

Enfin, la dernière œuvre de notre corpus est une pièce de Laurent Péan qui propose une réécriture à la fois moderne et parodique de « La Belle et la Bête ». Cette histoire fait place à une Bête sensible clavardant en ligne, à une Belle incarnant une femme de ménage et à un valet prétendant animer un jeu télévisé. Une Bête enveloppée d'une cape et d'une capuche ainsi que son majordome bossu, Grampion, attendent l'arrivée d'une jeune femme répondant à une demande d'emploi de femme de ménage. La jeune femme est si surprise lorsqu'elle voit la Bête qu'elle s'évanouit. À son réveil, elle désire partir, mais Grampion la convainc de rester. Le premier soir, la Bête lui demande de l'épouser, mais Isabelle refuse. Le lendemain, la jeune femme cueille les fleurs préférées de la Bête. D'abord en colère, la Bête accepte enfin qu'Isabelle égaie le château de ses fleurs et la demande en vain en mariage. Plus tard, Isabelle est horrifiée en voyant la Bête couverte de sang. Elle est prête à partir après avoir vu le « vrai visage » de la Bête. Toutefois, cette dernière réussit à persuader la Belle de

demeurer au château. Rusé, Grampion raconte plus tard à Isabelle que la Bête est partie visiter une autre « femelle » rencontrée sur un site de rencontres. Au retour de la Bête, la jeune femme l'interroge, mais les réponses de la Bête prouvent la manipulation de Grampion. La Bête voit dans sa réaction une source d'espoir, mais Isabelle lui dit qu'elle ne l'aimera jamais. Aussitôt, la Bête s'écroule et Grampion « arrête » la pièce. Le majordome affirme que le conte ne se termine pas de cette manière et souffle aux protagonistes leur rôle. La pièce reprend à la déclaration d'amour de la Belle et à la métamorphose de la Bête. La demande en mariage est enfin acceptée et on annonce la nouvelle aux villageois, de même que la « mort » de la Bête.

Ces cinq réécritures mettent en scène les grands motifs et les grands thèmes du conte qui sont actualisés par les auteurs contemporains. En rapprochant les réécritures de leur hypotexte, nous veillerons à déterminer les similitudes et les différences, mais plus encore, nous chercherons à discerner les significations qui se dissimulent derrière ces choix. Nous parlons ici de choix, car le fait de conserver ou de modifier certains éléments requiert la prise d'une décision et celle-ci n'est pas insignifiante. Dans un premier temps, nous analyserons le thème du monstrueux. Il s'agit d'une notion variable d'un hypertexte à un autre. Nous examinerons les différentes figures que prend le monstre, puisque bien que l'appellation « la Bête » soit constamment réutilisée dans les œuvres, les attributs qui se cachent derrière le mot changent sans cesse. Dans le second chapitre de cette thèse, nous étudierons le rapport qu'entretiennent les réécritures avec le merveilleux. Cette caractéristique typique des contes de fées semble se prolonger d'une manière ou d'une autre dans les hypertextes, même si certains d'entre eux développent une diégèse plus réaliste. Dans le dernier chapitre, nous analyserons la relation se développant entre la Belle et la Bête dans les hypertextes puisqu'elle est centrale dans les récits classiques et modernes. Nous

nous attarderons au personnage de la Belle et au type et à la progression des rapports entre les protagonistes.

CHAPITRE I : Le monstrueux pluriel

Le monstre, le monstrueux et la bête

Les réécritures de « La Belle et la Bête » reprennent la figure du monstre. Comme le montrent les récits classiques, le monstre a hanté l’imaginaire, car « toute société fabrique du même et de l’autre, de l’identique et du différent, du normal et du monstrueux²⁰ ». En société, l’individu est constamment confronté à autrui, puisque non seulement il existe dans cette relation, ce regard, mais il se définit lui-même en étudiant et en jugeant les autres. Il peut par ce rapport s’identifier au Même (suivre un même ordre, une même norme) ou s’en détacher pour évoluer à contre-courant. Bien que le monstre corresponde à un écart à l’égard des codes préétablis et convenus par la société, il demeure fascinant, d’où la raison pour laquelle sa figure est continuellement renouvelée.

Les arts ont ainsi vu apparaître au fil du temps de multiples formes du monstre. Ces changements ou cette évolution s’observent également dans l’étymologie même du mot. En effet, au milieu du XII^e siècle, le terme « monstre » signifiait « prodige qui avertit de la volonté des dieux, qui la montre²¹. » Cette définition nous éloigne de la représentation que l’on se fait de nos jours du monstre. Cette signification a ensuite disparu pour ensuite désigner, dans l’usage contemporain du mot, un « objet ou être surnaturel²² », comme un être ou un animal fantastique tel que décrit dans les légendes et les mythes. Le monstre est plus tard défini selon sa morphologie irrégulière : « être vivant ou organisme présentant une grande difformité physique due à une conformation anormale (par excès, défaut ou position

²⁰ Françoise Héritier, « Chimères, artifices et imagination », *L’homme artificiel*, Paris, Odile Jacob, coll. « Collège de France », 2007, p. 40.

²¹ « Monstre », *Petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* [en ligne], 2015 (page consultée le 13 mars 2015).

²² *Ibid.*

anormale de certaines parties de l'organisme)²³. » Cette acception médicale est liée à l'émergence d'une nouvelle science, la tératologie, qui étudie les malformations congénitales. Le monstre représente une « personne d'une laideur effrayante » ou une « personne effrayante par son caractère, son comportement (spécialement sa méchanceté)²⁴ ». En plus de créer une correspondance entre le monstre et une personne physiquement laide et terrifiante, la signification du mot « monstre » renvoie à un individu dont la personnalité serait empreinte de dureté, de cruauté. Un tempérament jugé mauvais aurait ainsi une incidence sur l'image d'une personne. La méchanceté serait alors l'équivalent de la laideur physique qui frappe d'effroi.

Dans son étude *Le fantastique dans tous ses états*, Roger Bozzetto établit une taxinomie du monstre à partir des définitions du dictionnaire et des figures littéraires et cinématographiques. Il distingue quatre grandes catégories. D'abord, le monstre « biologique » se définit par ses difformités, comme c'est le cas pour l'Homme éléphant dans le film éponyme et Quasimodo dans *Notre-Dame de Paris*. Le monstre « analogique », à l'instar des Titans, est le résultat d'une hypertrophie. Les monstres « chimériques » sont, quant à eux, protéiformes : il existe des êtres, à l'image de Frankenstein, qui sont le fruit d'un réassemblage de membres humains et d'autres qui sont produits par le montage de parties physiques d'animaux, par exemple la licorne ; une autre forme se crée aussi par une hybridation des morceaux d'humains et d'animaux (centaures, faunes, etc.). Enfin, le monstre « immoral » déroge de la norme en désobéissant aux lois sociales « communément admises, présentées comme des lois de la nature humaine²⁵ ».

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Roger Bozzetto, *Le fantastique dans tous ses états*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2001, p.71.

Certaines acceptions de l'adjectif²⁶ « monstrueux » ajoutent de nouvelles possibilités d'interprétation. Dans un premier temps, ce qui est monstrueux renvoie à « la conformation d'un monstre²⁷ », dans le sens de difforme²⁸. S'éloignant de la difformité, le terme fait référence à ce « qui est d'une taille, d'une intensité prodigieuse et insolite²⁹ ». Cette acception se rapporte à l'idée de l'excès, qui pourrait être, dans le cas d'une personne, associée à l'hypertrophie. Dans un dernier temps, le mot signifie ce « qui choque extrêmement la raison, la morale, [voire] qui excède en perversion et en cruauté tout ce qu'on peut imaginer³⁰ ». Le terme « monstrueux » s'emploie dans plusieurs circonstances et, à quelques occasions, sans investir la notion de « monstre » et sans impliquer des individus (des erreurs monstrueuses, des cactus monstrueux, etc.). L'adjectif s'oppose également aux termes « beau » et « normal ». De nouveau, le monstrueux est associé à l'esthétique et surtout à une certaine morale. En effet, ce dernier est et sera toujours « un dialogue avec la norme, une affaire d'ordre et de désordre et, en ce sens, une affaire de société. Le monstre est né de l'organisation conceptuelle ou induite de la norme et d'une perception qui s'affine sans cesse de ce qui est valide et ne l'est pas³¹ ». Le monstrueux n'est en fait que le franchissement d'une frontière imaginaire créée et manipulée par les hommes et les femmes à une époque et dans un lieu donnés, afin d'instaurer un système de mesure de ce qui est conforme et acceptable et de ce qui, au contraire, n'observe pas la norme sociale. Alors que

²⁶ Le substantif « monstrueux » n'existe pas dans les dictionnaires, malgré son utilisation dans les ouvrages et articles critiques. Nous avons toutefois intégré les définitions de l'adjectif « monstrueux » qui permettront d'alimenter la réflexion.

²⁷ « Monstrueux », *Petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* [en ligne], 2015 (page consultée le 13 mars 2015).

²⁸ Il est intéressant de noter que cette définition inclut les clarifications suivantes : « Qui est propre à un monstre, qui rappelle un monstre. *Laideur monstrueuse* » et « Qui ressemble à un monstre. *Bête monstrueuse* ». (*Ibid.*)

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

³¹ Didier Manuel, *La figure du monstre : phénoménologie de la monstruosité dans l'imaginaire contemporain*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2009, p. 11.

la beauté représente l'ordre et l'harmonie, le monstrueux incarne le chaos. Toutefois, ce paradigme en dicte un autre qui perdure depuis la période antique :

Cette articulation entre la laideur et la répulsion qu'elle provoque, lue comme la preuve d'une dépravation est ancienne, puisque Platon la pose comme évidente : « l'inélégance de la forme, l'absence de rythme et d'harmonie sont sœurs du mauvais esprit et du mauvais cœur... » Platon *République* III 401-a. Il ajoute : « Nécessairement la vertu est belle et le vice est laid » *Lois* X 900c³².

Cette opinion selon laquelle l'aspect extérieur reflète la nature interne d'un être est encore répandue, comme nous le verrons dans la suite de cette thèse. Le titre même du récit « La Belle et la Bête » évoque cette dichotomie, mettant en parallèle la beauté et le monstrueux. Il s'agit d'une confrontation entre deux êtres présentés comme de parfaits contraires. Comme le remarque Jean-Paul Sermain, le titre « saisit le couple dans une différence maximale et fait de cette différence le motif d'une histoire incertaine, source autant d'attraction que de conflits, d'horreur que de sympathie³³. » La bête, quant à elle, désigne au sens propre « tout animal, l'être humain excepté³⁴ ». Cependant, en tant que personne, la bête correspond à « une idée de force, de violence [ou] de bas instinct, de danger³⁵ ». Les contes classiques et les réécritures emploient les termes de Bête ou de monstre pour désigner le héros, accentuant de cette façon le fossé entre les protagonistes. Toutefois, derrière ce masque monstrueux semble se cacher une tout autre vérité.

Les « premières » bêtes des hypotextes

L'histoire de « La Belle et la Bête » appartient au cycle du fiancé-animal, qui regroupe les récits dont le dénominateur commun est marqué par un personnage qui se révèle d'abord

³² Roger Bozzetto, *op. cit.*, p.72.

³³ Jean-Paul Sermain, « La Belle et la Bête en famille. Cousinages historiques et poétiques », *Féeries*, n°8, 2011, p. 23.

³⁴ « Bête », *Petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* [en ligne], 2015 (page consultée le 13 mars 2015).

³⁵ *Ibid.*

sous les abords d'un animal. Selon Bruno Bettelheim, « la tradition occidentale de ce cycle commence avec l'histoire de Cupidon et de Psyché écrite par Apulée au II^e siècle avant Jésus-Christ³⁶ ». Ce récit, s'inscrivant dans « *Les Métamorphoses* ou l'Âne, appelé l'Âne d'or par l'admiration des contemporains³⁷ », ne met pas en scène un animal à proprement dit, mais son intrigue propose des éléments relevant du cycle du fiancé-animal.

Fille de roi, Psyché éveille la jalousie de Vénus en raison de son incroyable beauté. Pour la punir, la déesse ordonne à son fils l'Amour (Cupidon) de la rendre éprise du « dernier des hommes³⁸ ». Inquiets de l'absence d'époux pour leur fille, les parents consultent l'oracle d'Apollon qui leur annonce ce présage :

Expose sur un roc cette fille adorée,
Pour un hymen de mort pompeusement parée.
N'espère point un gendre issu d'un sang mortel,
Mais un affreux dragon, monstre horrible et cruel ;
Qui, parcourant les airs de son aile rapide,
Porte en tous lieux la flamme et le fer homicide ;
Que craint Jupiter même, et qui, l'effroi des dieux,
Fait reculer le Styx et ses flots ténébreux³⁹ .

Suivis d'un cortège funèbre, le roi et la reine mènent Psyché au lieu donné. Toutefois, au lieu de rencontrer la mort, la jeune femme est soulevée par le vent et est déposée doucement dans un palais désert. Psyché est rejointe la nuit par un être mystérieux, Cupidon qui, ayant désobéi à sa mère, tombe amoureux de la belle.

Dans le récit d'Apulée, l'oracle prédit qu'un dragon horrible et sans pitié s'emparera de la jeune femme. Il s'agit plutôt du Zéphir, sous les ordres du dieu Amour, qui ravit Psyché. Au palais, cette dernière vit de solitude le jour, mais lorsque l'obscurité enveloppe sa chambre, elle trouve compagnie dans la présence invisible de son époux. Comme celui-ci lui interdit

³⁶ Bruno Bettelheim, *op. cit.*, p. 420.

³⁷ Apulée, *op. cit.*, p. 6.

³⁸ *Ibid.*, p. 14.

³⁹ *Ibid.*, p. 16.

de voir ses traits, Psyché ignore tout de l'apparence physique de son mari. La tendresse que lui porte son amant nocturne inspire à la jeune princesse un sentiment de sécurité au point où elle ne « demande plus désormais à voir [son] visage ; [elle ne s']offusque même plus des ténèbres de la nuit⁴⁰ ». Toutefois, le souvenir de l'oracle refait surface dans l'esprit de Psyché lorsque ses sœurs jalouses la trompent en lui disant : « Figure-toi un énorme serpent aux mille replis volumineux, dont le cou soit gonflé d'un sang qui est un poison terrible, et ouvrant une gueule d'une profondeur affreuse : voilà l'époux qui repose furtivement la nuit à tes côtés⁴¹. » Usant de ruse, les sœurs sèment le doute et la peur dans la conscience de la jeune femme enceinte. Accablée par ces sentiments, Psyché, ne pouvant plus vivre « au milieu d'amours clandestines, de nuits empoisonnées et périlleuses, d'étreintes d'un reptile venimeux⁴² », prend le parti de découvrir la vérité et de mettre fin à l'existence de l'amant monstrueux. Un poignard dans la main, la princesse surprend à la lueur de sa lampe son époux endormi: « Quel spectacle! Elle voit de tous les monstres le plus doux et le plus aimable : c'est Cupidon en personne, c'est ce dieu si beau, reposant dans le plus bel abandon⁴³. » La découverte du dieu Amour permet de mettre en perspective les fausses allégations colportées par les sœurs de Psyché et la vérité qui est révélée au grand jour, dans sa plus simple et authentique expression. Les rumeurs véhiculant l'aspect effroyable du mari-serpent se dissipent au moment même où une tout autre réalité, à la fois plaisante et bienveillante, s'impose aux yeux de la belle. En fait, Cupidon « n'est jamais rien d'autre que

⁴⁰ *Ibid.*, p. 41-42.

⁴¹ *Ibid.*, p. 46-47.

⁴² *Ibid.*, p. 47-48.

⁴³ *Ibid.*, p. 53.

lui-même. Seule Psyché, trompée par l'oracle et par ses méchantes sœurs, [...] croit qu'il est un animal⁴⁴ ».

Le monstre fictif distingue l'histoire d'Apulée des nombreux récits analogues appartenant au cycle du fiancé-animal. Au XVIII^e siècle, les contes de Mme de Villeneuve et de Mme Leprince de Beaumont reprennent le même thème, mais intègrent un véritable monstre physique à titre de compagnon pour la belle jeune femme.

Chez Mme de Villeneuve, la Bête se montre sous son vrai jour lorsque le père de la Belle cueille pour elle une rose dans le jardin d'un château, à la fois désert et chaleureux :

Un bruit terrible lui fit tourner la tête ; sa frayeur fut grande, quand il aperçut à ses côtés une horrible Bête, qui d'un air furieux lui mit sur le col une espèce de trompe semblable à celle d'un éléphant, et lui dit d'une voix effroyable : « Qui t'a donné la liberté de cueillir mes roses? N'était-ce pas assez que je t'eusse souffert dans mon palais avec tant de bonté? Loin d'en avoir de la reconnaissance, téméraire, je te vois voler mes fleurs. Ton insolence ne restera pas impunie. » Le bonhomme, déjà trop épouvanté de la présence inopinée de ce monstre, pensa mourir de frayeur à ce discours⁴⁵.

Dès les premiers abords, la Bête est représentée comme un monstre au physique et au caractère terrifiants, car elle effraie et menace de mort le visiteur. Pour sauver la vie en péril de son père, la Belle consent à prendre la place de ce dernier dans le château de la Bête. L'arrivée du monstre est annoncée par « un bruit effroyable, causé par le poids énorme de son corps, par le cliquetis terrible de ses écailles et des hurlements affreux⁴⁶ ». Mme de Villeneuve trace le portrait d'un monstre « chimérique », intégrant certains aspects d'animaux divers, comme les écailles d'un reptile – on peut penser à une correspondance potentielle avec le serpent d'Apulée – et la trompe d'un éléphant. La description explicite de la Bête a pour but de produire chez le lecteur un sentiment d'effroi.

Un scénario un peu différent se produit dans l'œuvre de Mme Leprince de Beaumont. La Bête est présentée de façon atténuée : « À cet instant il [le père] entendit un grand bruit et vit

⁴⁴ Bruno Bettelheim, *op. cit.*, p. 423.

⁴⁵ Gabrielle-Suzanne de Villeneuve, *op. cit.*, p. 30.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 43.

venir à lui une Bête si horrible qu'il fut près de s'évanouir. [...] [La Bête lui parla] d'une voix terrible⁴⁷. » L'absence presque totale de description peut s'expliquer par le fait que l'ouvrage était destiné à des jeunes gens, comme l'indique son titre : *Magasin des enfants*. En adaptant l'histoire de Mme de Villeneuve pour un public différent, Mme Leprince de Beaumont minimise l'effet terrifiant en laissant l'imagination des lecteurs faire le travail de représentation. Par conséquent, l'aspect « bestial » du monstre est affaibli. En réalité, la Bête déclare : « outre que je suis laid, je n'ai point d'esprit. [...] J'ai le cœur bon, mais je suis un monstre⁴⁸. » Même si elle est disgracieuse physiquement, la Bête apparaît à la Belle et au lecteur comme docile et polie. Dans son propre château, le monstre fait de la Belle « la reine et la maîtresse⁴⁹ », celle qui commande en tout. Il délègue ainsi toute autorité à sa « prisonnière ».

Chacun des récits classiques met en scène un monstre (réel ou fictif). Cependant, ce dernier, s'il a l'apparence d'un animal ou est d'une laideur effroyable, ne possède aucunement le caractère « bestial » d'un être sanguinaire ou barbare. Réfutant l'idée selon laquelle la laideur est signe de vice, les contes de Mme de Villeneuve et de Mme Leprince de Beaumont soulignent ainsi que l'horreur du physique des Bêtes n'est pas le reflet de leurs attributs moraux. Sous leur allure inquiétante se cache un cœur noble, souvent plus digne que « ceux qui, avec la figure d'homme, cachent un cœur faux, corrompu, ingrat⁵⁰ ».

⁴⁷ Jeanne-Marie Leprince de Beaumont et Marie-Catherine d'Aulnoy, *op.cit.*, 1979, p. 15.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 23.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 22.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 23.

Le monstrueux physique

Les réécritures de « La Belle et la Bête » présentent, comme dans les contes classiques, un monstre au physique disgracieux. Les auteurs contemporains mettent en scène une Bête dont l'apparence extérieure, voire la laideur, est protéiforme.

Bernard Simonay récupère dans *Le Roman de la Belle et la Bête* l'un des traits possibles du cycle du fiancé-animal. Comme dans l'histoire d'Apulée, « le fiancé est absent pendant la journée et n'apparaît qu'à la faveur de la nuit⁵¹ ». Aurore, la Belle, passe ses journées seule, attendant impatiemment l'heure de la nuit où son mari qu'elle n'a jamais vu viendra dans sa chambre obscure. Leurs rencontres se font dans l'obscurité la plus totale, Philippe insistant qu'Aurore ne voie jamais ses traits. Toutefois, en touchant de ses mains le visage et le torse de son époux, la jeune femme est rassurée : ce dernier paraît beau et fort. Plus tard, lorsqu'Aurore est trompée par un être démoniaque, elle s'aperçoit de la dualité physique de Philippe. En effet, ce dernier n'a pas toujours forme humaine comme se l'imaginait la jeune femme. En fait, il est une Bête en alternance : dans l'obscurité la plus totale, le prince prend apparence humaine, mais dès qu'un rayon de lumière le touche, il devient l'être à l'aspect monstrueux, celui que les rumeurs nomment la Créature de Nychorante ; comme le mari invisible dans le récit d'Apulée, « son existence diurne et son existence nocturne sont distinctes⁵². » Lorsque trahi par Aurore qui, comme dans la version d'Apulée, laisse pénétrer la lumière afin de mettre fin à ses angoisses, Philippe subit une transformation pénible que l'auteur décrit de façon détaillée :

Un hurlement inhumain retentit derrière elle [Aurore]. Elle se retourna d'un bloc. L'espace d'un instant, elle entrevit un jeune homme d'une grande beauté dont le regard passait de la surprise à l'horreur la plus absolue. Puis, sous ses yeux, commença une incroyable métamorphose. Philippe poussa un nouveau cri, qui reflétait une douleur extrême. Sa silhouette s'enfla, sa peau changea de couleur, se couvrit d'écailles semblables à celles des serpents. Ses cheveux disparurent. Son visage se transforma en celui d'un

⁵¹ Bruno Bettelheim, *op. cit.*, p. 423.

⁵² *Ibid.*, p. 424.

monstre effrayant, aux yeux reptiliens et couleur de rubis. Dans son dos se développèrent deux ailes longues et noires, terminées par des griffes, tout comme ses mains, changées en serres⁵³.

L'auteur exploite en partie la tradition transmise par Apulée et par la suite, par Mme de Villeneuve. En effet, Simonay dépeint la Bête en fonction de sa ressemblance avec un serpent. Cependant, il ajoute à la forme monstrueuse d'autres membres tirés d'un autre animal, faisant ainsi de la Créature un monstre « chimérique ». Non seulement l'écart esthétique vis-à-vis des Bêtes précédentes permet de réinventer la figure, mais aussi de renforcer la valeur symbolique : comme le souligne Simonay, la Bête est « un mélange de chauve-souris et de serpent, deux animaux chargés de symboles, notamment sur le plan de la sexualité⁵⁴ ». Simonay présente également une Bête monstrueuse souffrant à plusieurs égards : non seulement elle doit tolérer une apparence disgracieuse, mais elle éprouve aussi un supplice lors des métamorphoses. Ce malheur met en lumière une dimension plus sombre, plus dramatique, si on compare cette Bête avec celle des autres récits. L'ajout de détails distinctifs introduit de cette façon un angle différent et produit une quête de sens nouveau.

Dominique Demers fait également appel à l'originalité pour modifier l'aspect monstrueux de la Bête. Dans *Là où la mer commence*, William Grant débarque au Québec en bateau avec son père écossais. Exposé aux regards indiscrets d'autrui, le jeune homme est observé comme une bête curieuse. Cependant, loin d'avoir l'apparence « bestiale » des Bêtes des autres récits, « [l]e fils port[e] [simplement] un masque⁵⁵ » :

C'était un masque de cuir, souple et fin, noué derrière la tête avec quatre brins. Le front découvert du jeune homme révélait une chair meurtrie. Sa chevelure fauve était abondante, mais il n'avait plus de sourcils. Rien ne préparait à la vue des yeux immenses qui semblaient dévorer son visage. Sous le regard noir, obsédant, le masque était plaqué sur une peau qu'on devinait ravagée, car le cuir mince se plissait et se creusait par endroits, notamment au milieu du nez. Une large ouverture révélait une bouche quasi

⁵³ Bernard Simonay, *Le Roman de la Belle et la Bête*, Monaco, Éditions du Rocher, 2000, p. 121.

⁵⁴ <http://www.bernardsimonay.fr/la-belle-et-la-bete.html> / [Bernard Simonay]

⁵⁵ Dominique Demers, *Là où la mer commence*, Québec, Québec Amérique, 2011, p. 37.

intacte. De près, toutefois, on remarquait que les lèvres étaient rongées à la commissure, d'un seul côté, celui du cœur⁵⁶.

Ce premier face-à-face entre les habitants et William suffit à ces derniers pour catégoriser l'individu qu'ils ont sous les yeux : « Le fils est un monstre⁵⁷ ! » En raison de son apparence différente, William est relégué parmi les êtres anormaux. En réalité, ce qui perturbe plus profondément la petite population est le mystère qui se cache derrière le masque, car « c'est de ne pas savoir qui est si effrayant⁵⁸ ». L'imagination s'enflamme et travaille à combler ce que la réalité est insuffisante à représenter dans sa totalité. Un jour, Alban, le père de Maybel, est éloigné de chez lui par la violence du ciel. Son bateau atterrit tout près du manoir des Grant, lieu interdit pour tout étranger. Il « cr[oit] percevoir des gémissements⁵⁹ » :

Ce n'était pas le vent. On aurait dit un animal, et pourtant, la plainte n'était pas celle d'un lièvre, d'un renard ou d'un porc-épic. C'était un emmêlement étrange de toutes ces bêtes à la fois, miaulements, jappements et sanglots, entrecoupés par des lamentations si douloureuses qu'on aurait dit un loup-marin attaqué par une nuée de goélands⁶⁰.

Les sons produits semblent inhumains, mais ils sont produits par William. Celui-ci, se pensant seul, est recroquevillé et sans masque, dans un état des plus vulnérables. Le croyant blessé, Alban tente de lui porter secours, mais le jeune homme ne se laisse pas approcher. En s'éloignant, William découvre son visage et le père de Maybel l'entrevoit : « il n'y avait pas de joue. C'était un trou⁶¹. » Après avoir évoqué l'animalité de l'être à partir des bruits qu'il émet, l'auteure déjoue les attentes du lecteur en présentant un personnage à l'apparence humaine. Comme le souligne Sylvie Rosienski-Pellerin,

⁵⁶ *Ibid.*, p. 37.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 37.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 73.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 53.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 53.

⁶¹ *Ibid.*, p. 55.

[I]e personnage de la Bête est présenté essentiellement comme un être humain; les allusions à sa crinière couleur « fauve » et à ses rugissements évoquent bien sûr le personnage créé par Cocteau, tandis que le masque évoque la laideur du fantôme de l'opéra⁶².

Contrairement à la Bête des contes classiques dont l'apparence est le résultat d'un sortilège, William est défiguré, marqué de façon permanente par un événement ordinaire, une partie de chasse. Lorsque la famille vivait encore en Écosse, Oswald Grant, chasseur notoire, a initié son fils unique à la chasse. Pourtant, ce dernier n'était pas éveillé par le sentiment de prédateur, au contraire il était davantage émerveillé par la beauté des animaux. Bouillant de rage devant son garçon sensible, Oswald le pousse et lui ordonne de se servir de son arme sur l'oiseau tout près, mais William, tombé au sol, tire dans sa propre joue. La balle ayant mutilé son visage, le jeune homme est considéré par son père comme un être diminué avec « cette tête de monstre sur un corps si parfait⁶³ ». Oswald, incapable de soutenir le visage défiguré de son fils, est emporté par la honte et le malaise. Afin de préserver son père, William prend la décision de dissimuler sa figure sous un masque. De plus, le jeune homme accepte de demeurer isolé dans le manoir familial, comme le demande son père, dans le but de ne pas éprouver ce dernier, atteint par le regard effrayé d'autrui. L'attention négative que peut provoquer la vue du visage de William empêche le père de s'ouvrir à de nouvelles possibilités ; il interdit le passage sur ses terres et tente de confiner son fils dans un lieu clos et sécurisant pour sa conscience.

L'isolement de la Bête est un élément que la plupart des histoires de « La Belle et la Bête » ont en commun. Le monstre s'exclut lui-même du monde, dans son château, palais ou manoir, reconnaissant l'horreur que son image peut causer. La seconde réécriture de Dominique Demers, *Annabel et la Bête*, met en scène cette même problématique. Dans cet

⁶² Sylvie Rosienski-Pellerin, « *La Belle et la Bête au Cap Enragé*, réécritures modernes de *La Belle et la Bête* », Jeanne Chiron et Catriona Seth (dir.), *Marie Leprince de Beaumont : De l'éducation des filles à La Belle et la Bête*, Classiques Garnier, Paris, 2013, p. 286 [1].

⁶³ Dominique Demers, *Là où la mer commence*, p. 127.

album pour enfants, la Bête habite un château et est comme « un géant, mystérieux et sauvage. Un masque de cuir fin dissimul[e] son visage, et une écharpe rouge [est] nouée à son cou. Tous les habitants de la côte le craign[ent]. Ils le dis[ent] cruel et d'une laideur épouvantable⁶⁴ ». Comme William dans *Là où là la mer commence*, la Bête occulte ses difformités par un masque. Des histoires circulent sur son tempérament méchant qui s'accorde à son allure effrayante. À l'instar de Maybel, la curiosité et la compassion poussent la jeune Annabel à provoquer une rencontre avec celui que le village appelle la Bête. Lorsque tous deux se trouvent face-à-face, le monstre, « menaçant⁶⁵ », avance vers la jeune fille et lui commande d'une « voix à faire trembler les pierres⁶⁶ » de partir. Ces manières intimidantes n'ont pas l'effet voulu sur Annabel. La Bête choisit alors de laisser la jeune fille entrer dans son univers, tentant par la même occasion de lui prouver sa bonté. Ainsi, l'apparente méchanceté semble n'être qu'un masque. En offrant à autrui un faux motif de cruauté, le monstre est laissé à lui-même, sans perturbation et surtout, sans déception. L'auteure évoque le monstrueux physique en décrivant un visage couvert de cicatrices qui, lorsque découvert par Annabel, surprend la jeune fille.

L'exil présenté par la plupart des versions de l'histoire de « La Belle et la Bête » est un choix. Dans l'album pour la jeunesse de Jean-Pierre Kerloc'h, *Lisebelle et la Bête*, la Bête a choisi de se transformer en monstre de son propre gré. Le héros est un brillant inventeur, tout comme le père de Lisebelle, qui a refusé de fabriquer des armes meurtrières. L'homme, séquestré et menacé de mort, s'est enfui et a changé d'apparence : « j'ai mis cette salopette trouvée dans une poubelle et je me suis passé sur le corps une pommade de mon invention : "Pilou-Pilou, la crème au poil, pour vite avoir des poils". Je suis devenu la Bête, et j'ai

⁶⁴ Dominique Demers, *Annabel et la Bête*, Québec, Dominique et compagnie, 2007, [p.6-7].

⁶⁵ *Ibid.*, [p. 9].

⁶⁶ *Ibid.*, [p. 9].

trouvé refuge ici, loin des humains⁶⁷. » Pour sauver sa propre vie – mise en danger en raison de son humanité – le scientifique est contraint de vivre seul, sous le masque d'un monstre couvert de poils, rappelant vaguement l'allure d'un singe. Au lieu d'être le résultat d'un phénomène surnaturel, la Bête est le produit de la science, un savoir compris et contrôlé par le personnage. Comme ce camouflage velu est un choix, nous pourrions par conséquent ajouter à la classification des monstres proposée par Bozzetto, le monstre « cosmétique », puisque sans être le fruit d'une difformité ou d'une hybridation, l'homme a une apparence monstrueuse – tout artificielle qu'elle soit. Cette laideur physique n'affecte nullement la moralité du personnage. Malgré l'aspect négligé de la Bête, vêtue d'une « salopette déchirée et parsemée de taches de graisse, de peinture et de cambouis⁶⁸ », la Belle sait reconnaître « la grande douceur de sa voix⁶⁹ ». Le déguisement s'oppose ainsi à une bestialité, souvent associée à la figure du monstre.

Dans la pièce de Péan, le monstre paraît d'abord vêtu d'une cape et camouflé sous une capuche. Lorsqu'il se révèle à la Belle, il est alors présenté comme un être physiquement laid, « déformé⁷⁰ » et effrayant, au point où « *Isabelle s'évanouit à la vue de l'horrible face de la Bête*⁷¹ ». La forme de l'œuvre ne permettant pas de longues descriptions explicites, la Bête est peu décrite. Toutefois, les dessins de la main de l'auteur figurant dans le livre illustrent un monstre « à la pilosité assez développée⁷² » et aux longues canines pointues, évoquant une forme animale.

Les réécritures contemporaines présentent des monstres physiques dont les formes diverses peuvent être le résultat de difformités, d'hybridation ou d'une expérience

⁶⁷ Jean-Pierre Kerloc'h, *op. cit.*, [p. 17].

⁶⁸ *Ibid.*, [p. 17].

⁶⁹ *Ibid.*, [p. 20].

⁷⁰ Laurent Péan, *La Belle et la Bête*, Bourneau, Durand-Peyroles, 2010, p. 35.

⁷¹ *Ibid.*, p. 32.

⁷² *Ibid.*, p. 51.

scientifique. La rencontre de l'Autre provoque dans la plupart des cas un sentiment de rejet, car « ces difformités, ces chimères, ces transgressions de l'ordre naturel ou humain, des règnes comme l'animal le végétal et l'humain, [...] sont placés sous le signe de la laideur, du hideux, de la répulsion⁷³ ». Cette image aussi éloignée de la norme est un choc pour qui n'est exposé en permanence qu'à son reflet aux traits « normaux » ; la révélation de l'aspect du monstre engendre parfois des réactions violentes auprès de l'entourage, des exclamations de surprise ou des cris d'horreur. Pourtant, si la première confrontation avec « l'Autre » peut ébranler l'individu, elle est souvent suivie d'une acceptation, sinon d'une ouverture à la différence. Cette conclusion découle du sens moral aigu des diverses Bêtes. L'amabilité et la sensibilité de celles-ci prévalent sur leur laideur apparente.

Le monstrueux psychologique

À l'opposé du monstrueux physique qui semble compenser son apparence extérieure par une bonté intérieure, le monstrueux psychologique se manifeste chez un personnage physiquement ordinaire, voire acceptable par rapport à la norme prêchée par la société, mais dont le caractère est problématique. Quelques réécritures contemporaines de langue anglaise ont exploré ce type de monstrueux afin de s'éloigner de la tradition de la Bête au corps et visage affreux. Nous pouvons mentionner par exemple *Spirited*⁷⁴ de Nancy Holder qui met en scène, dans un cadre historique, une belle Anglaise et un Amérindien que deux cultures opposées séparent. Le mystère qui entoure la figure du monstre demeure inchangé. Dans les situations où la Bête est physiquement laide, l'enjeu est de parvenir à voir au-delà des apparences souvent trompeuses. La Belle, tout comme le lecteur, désire percer le secret

⁷³ Roger Bozzetto, *op. cit.*, p.72.

⁷⁴ Nancy Holder, *Spirited*, New York, Simon Pulse, 2004, 255 p.

derrière le caractère parfois brutal et cynique de la Bête, qui s'explique généralement par des cicatrices qui ne laissent pas nécessairement de marques physiques.

Le monstrueux des réécritures se distingue du monstrueux moderne que développent d'autres genres littéraires. Dans *Le fantastique dans tous ses états*, Roger Bozzetto affirme que le monstre contemporain

n'est plus donné comme repérable par son aspect physique qui signalerait un écart par rapport à la norme. D'aspect banal, il ne devient monstrueux que par ses actes et ce qu'ils provoquent comme réactions d'horreur chez les autres personnages et sur le lecteur — c'était déjà le cas de Jack l'éventreur, c'est le cas des séria[l] killers contemporains sans compter les vampires modernes tels qu'ils apparaissent dans les œuvres d'Anne Rice. Ce qui caractérise le monstre moderne c'est la violence sans cause apparente qu'il incarne, et par cela il demeure un signe lisible⁷⁵.

Les réécritures contemporaines de « La Belle et la Bête » reprennent la figure traditionnelle du bon derrière le laid, créant ainsi une plus forte correspondance avec les hypotextes.

Certains hypertextes développent toutefois une dimension plus ambivalente du monstrueux psychologique. Dans *Le Roman de la Belle et la Bête*, Simonay a recours à un deuxième niveau de dualité : l'humanité en opposition à la bestialité. Même sous sa forme animale, Philippe demeure sensible et doux. Il ne devient pas l'être barbare que son aspect peut suggérer. Quand Aurore découvre la vérité au sujet de la Créature, elle s'évanouit. La Bête s'approche de la princesse et « [a]vec mille précautions, [...] la [prend] dans ses bras et l'emport[e] sur le lit. [S]es griffes acérées se rétrac[tent] et [s]es doigts aux reflets verts caress[ent] la peau nue de la jeune femme avec une douceur infinie⁷⁶ ». Malgré l'horreur de son apparence, Philippe ne fait pas preuve de la moindre méchanceté. D'ailleurs, lorsqu'à son réveil, Aurore laisse entendre le contraire en demandant à la Bête si celle-ci a l'intention de la tuer, cette dernière « ém[et] un grondement étrange et secou[e] la tête ». Elle répond : « Alors, simplement parce que j'ai l'aspect d'un monstre, je ne peux être que cruel

⁷⁵ Roger Bozzetto, *op. cit.*, p.75.

⁷⁶ Bernard Simonay, *op. cit.*, p. 121.

et sanguinaire? C'est cela?⁷⁷ » L'idée qui suggère une animalité violente blesse profondément Philippe. Pourtant, cette partie existe en lui. Le crépuscule éveille effectivement l'animal qui sommeille :

Vers le soir, la bête qu'il porte en lui reprend le dessus. Il oublie qu'il est un être humain, et devient alors extrêmement dangereux. Même moi [Arion], son seul ami, il me tuerait. C'est pourquoi il vous a demandé de fuir! [...] Simplement, il avait senti que l'heure était proche où l'animal étoufferait complètement sa partie humaine⁷⁸.

Philippe est confronté à ce dédoublement de nature. Il est un homme maudit par une malédiction à cause de laquelle il prend une forme monstrueuse au contact de la lumière et devient une bête qui rejette toute conscience humaine à l'heure du soleil couchant.

Comme Philippe dans le roman de Simonay, la Bête dans la pièce de Péan fait preuve de bonté, mais à certains moments, elle est habitée par l'animalité qui couve en elle. Bien que la Bête soit aimable envers la Belle la plupart du temps, l'animalité fait son apparition lors des nuits de pleine lune : « C'est la lune, la puissante lune qui me ramène, les soirs où elle est pleine, à ma monstruosité et j'ai beau lutter elle est trop forte. Jamais je ne vous aurais fait le moindre mal⁷⁹. » Pourtant, Isabelle, horrifiée par la vue de l'être monstrueux qui « *déboule en poussant un cri, couvert de terre et de sang* [...] [des] biches et autres animaux [qu'il a] éventrés [la] nuit pour [se] baigner dans leur sang⁸⁰ », ne croit pas le monstre lorsque celui-ci clame ne jamais vouloir lui faire de mal. La peur dicte la conduite de la jeune femme, car la crainte de cette part différente et bestiale qui menace sa vie, selon elle, l'empêche de se remémorer la douceur de la Bête qu'elle connaît de même que les moments agréables passés en sa compagnie. Pour Isabelle, les deux visions de la Bête demeurent incompatibles. La

⁷⁷ *Ibid.*, p. 123.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 161-162.

⁷⁹ Laurent Péan, *op. cit.*, p. 88.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 83-84.

jeune femme n'arrive pas à passer outre la facette plus sauvage du monstre. La perception d'Isabelle nuira d'ailleurs au développement de la relation entre les protagonistes.

Contrairement au monstre moderne qui manifeste intentionnellement sa cruauté, les Bêtes de Bernard Simonay et de Laurent Péan font preuve de violence de façon involontaire, puisqu'elles n'ont pas de contrôle sur leur animalité. Comme le souligne Jean-Paul Sermain, le héros « est lui-même prisonnier de sa violence⁸¹ ». En fait, cette dualité permet de rendre compte de la complexité des protagonistes. Comme le remarque Marina Warner, « la perception de la Bête s'est profondément modifiée au vingtième siècle⁸² ». Annick Panchaud explique ce phénomène en précisant que « [l']attrait culturel croissant pour l'état sauvage a entraîné la valorisation de la bestialité⁸³ ». Les auteurs ont ainsi développé cette dualité afin de marquer le nouveau rapport qu'entretient la société envers l'animalité.

Les marques d'un monstrueux illusoire

Toutes les réécritures de « La Belle et la Bête » ont un trait en commun : l'opposition entre l'apparence et l'intériorité. Le monstrueux implique que l'apparence est un trompe-l'œil, car derrière le masque d'une anomalie ou d'une hybridation se cache un être humain. C'est d'ailleurs ce que doit découvrir la Belle dans chacun des hypertextes. Celle-ci doit voir au-delà de ce que ses yeux lui rapportent. L'histoire réclame le changement de perception d'une Belle qui, d'abord effrayée et appréhensive, découvre une nouvelle vérité. Pour favoriser l'évolution de l'héroïne et subséquemment, la progression relationnelle, voire

⁸¹ Jean-Paul Sermain, *loc. cit.*, p. 33.

⁸² Marina Warner, citée par Annick Panchaud, *Quand l'agneau se couche aux côtés du tigre*, Lausanne, Archipel, 2005, p. 161.

⁸³ Annick Panchaud, *op. cit.*, p. 161.

amoureuse, entre les protagonistes, deux éléments sont mis en place afin d'estomper, en quelque sorte, l'horreur physique de la Bête : la parole et le savoir.

L'une des significations du terme « bête » renvoie à un animal, à ce qui n'est pas un être humain. La bête serait donc un être qui ne posséderait pas les caractéristiques propres aux individus. Or, l'une des grandes caractéristiques qui différencie l'homme de l'animal est la parole, l'expression de la pensée. Par conséquent, la Bête des réécritures, tout comme celle des hypotextes, est davantage humaine que ne le laisse paraître son apparence monstrueuse. Comme mécanisme de communication verbale, la parole permet à la Bête de dialoguer, d'interagir avec un autre humain. La parole lui sert à échanger des idées et d'une manière élémentaire, à parler d'elle.

D'abord, le monstre arrive à se présenter, à se nommer. Il s'identifie comme « la Bête » ou parfois par son prénom. Dans les romans de Bernard Simonay et de Dominique Demers, la Bête est Philippe ou William. « Le nom [étant] situé, symboliquement, au confluent de l'existence "pour soi" et de l'existence "pour autrui"⁸⁴ », la Bête remet ainsi en question son identité monstrueuse pour revendiquer son humanité. À l'opposé, les Bêtes des autres hypertextes, à l'image de celles des hypotextes, rejettent le titre de « monseigneur » ou de « monsieur » (« Assez de Monsieur! Je ne suis pas un monsieur. Les gens m'appellent "la Bête"⁸⁵ » ; « Appelez-moi la Bête je vous prie⁸⁶ »). Les monstres refusent toute formule de politesse, se repliant sur eux-mêmes et sur leur carapace extérieure : ils ne s'ouvrent pas à leur potentialité humaine. En étant constamment confrontés à leur laideur, les Bêtes dénigrent leur nature humaine. Toutefois, la dévalorisation ou l'oubli du nom (« Moi, j'ai

⁸⁴ Jean Starobinski, *L'œil vivant*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1961, p. 238.

⁸⁵ Jean-Pierre Kerloc'h, *op. cit.*, [p. 17].

⁸⁶ Laurent Péan, *op. cit.*, p. 41.

perdu mon nom depuis longtemps. Maintenant, je suis la Bête⁸⁷ ») ne signifie pas pour autant que la Bête n'acquiert pas autrement son humanité.

En effet, le monstre parle de lui, extériorise certaines difficultés et expériences vécues et en ce sens,

il acquiert une intériorité, comme un humain différent, il cesse d'être un monstre en ceci qu'accédant à la parole, son univers intime, comme sa vision du monde deviennent accessibles sinon toujours compréhensibles. Ce qui ne signifie en rien qu'il perde son statut de figure mythique, mais que celle-ci s'enrichit de nouvelles connotations⁸⁸.

La Bête laisse la Belle pénétrer dans son univers, soulevant peu à peu le voile de différence qui les sépare. En fait, si leur aspect extérieur est tout à fait contraire, la Belle et la Bête arrivent à converger par la communication. En plus « [d']échapper à la monstruosité de son apparence⁸⁹ » par la parole, la Bête fait appel à ses facultés intellectuelles pour parvenir à s'élever au-delà de la bestialité.

Privée d'une apparence physique agréable, la Bête est confrontée à un choix : rejeter toute forme de culture ou, au contraire, développer son esprit afin de s'élever au-delà de l'espèce animale. Le savoir offre non seulement une indépendance intellectuelle, mais est également source de pouvoir. Dans le but de contrer, en quelque sorte, les préjugés, la Bête choisit de ne pas se laisser dicter son identité par son aspect monstrueux :

En palliant l'absence visuelle d'humanité, c'est-à-dire en faisant la preuve par le maniement du langage (à l'opposé du barbare) ; et par un comportement civilisé [...] que si l'on est par hasard extérieurement monstrueux, on est un humain malgré tout⁹⁰.

Les réécritures mettent en scène des Bêtes qui déploient des efforts dans l'intention de faire tomber le masque de sauvagerie qui leur colle au visage.

⁸⁷ Jean-Pierre Kerloc'h, *op. cit.*, [p. 20].

⁸⁸ Roger Bozzetto, *op. cit.*, p. 82.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 93.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 91.

L'exemple le plus marquant est le prince Philippe qui, malgré l'isolement et sa condition physique, fait des efforts pour devenir un homme instruit. Arion insiste sur ce point en évoquant son passé :

Plus tard, je fus son père et son précepteur. Je lui ai enseigné tout ce que je savais. Mais il ne tarda pas à dépasser son professeur. Il dévorait l'un après l'autre tous les livres de la bibliothèque, s'intéressait à mille sujets différents sur lesquels j'étais bien en peine de lui répondre. Il avait parfaitement accepté son état auquel il ne semblait pas accorder une grande importance. Il tenait pour une sorte de défi de devenir le plus savant possible. [...] Philippe mit à profit chaque instant de sa vie pour parfaire ses connaissances, pour se lancer dans de multiples expériences. Il se passionna également pour toutes les formes d'art : peinture, sculpture, poésie, musique⁹¹...

Philippe ne se laisse pas abattre par son apparence. Cette dernière ne le gêne même plus. Il apprend à vivre avec sa réalité. Passionné de sculpture, le prince se livre à cette occupation et ce, même sous sa forme monstrueuse : il travaille avec « [ses] larges ailes noires déployées, [ses] yeux rouges flamboyants fixés attentivement sur la pierre, [ses] longs doigts griffus plongés dans la glaise, ou maniant les ciseaux avec génie⁹² ». Malgré tous les obstacles qui s'opposent à elle, la Bête persiste dans son cheminement.

L'art représente également un moyen d'évasion pour William. Ce dernier possède une pièce dont les murs sont tapissés de livres. Cultivé par les lettres et la nature environnante, le jeune homme masqué est « un vrai savant [...] et parle comme dans les livres⁹³ ». Observateur, William est sensible à la plus simple et authentique démonstration de beauté, comme le lever de la lune ou le ravage de cervidés. Le même scénario se produit dans l'album *Annabel et la Bête*, dans lequel les merveilles naturelles et la littérature forment l'esprit de la Bête.

Dans *Lisebelle et la Bête*, les sciences sont centrales au récit. Toutefois, le savoir est la cause pour laquelle le personnage est contraint de vivre sous un aspect monstrueux, état qui

⁹¹ Bernard Simonay, *op. cit.*, p. 149.

⁹² *Ibid.*, p. 139.

⁹³ Dominique Demers, *Là où la mer commence*, p. 83.

est lui-même un résultat consciemment choisi par le personnage. Les connaissances n'ont pas l'effet rédempteur qu'elles ont sur les autres Bêtes. Cependant, l'infortune de la Bête ne l'empêche pas de s'intéresser à la culture et aux sciences. La littérature occupe une place importante pour le héros. En effet, lorsque le père part du château, il met sans malice un livre dans sa poche. Aussitôt, une alarme se déclenche et le monstre apparaît pour punir le voleur qui s'en prend à ses biens : « Alors cher Monsieur, comme ça vous volez mes livres... mes livres qui sont ce que j'aime le mieux au monde. Vous jouez de malchance car vous pouviez tout prendre chez moi, tout sauf mes livres⁹⁴ ! » Comme la rose dans les versions classiques, le livre est porteur de valeur pour la Bête et, ainsi, le crime commis provoque la fureur de cette dernière.

Il est intéressant de noter que si la Bête des contes classiques possède une bibliothèque, elle n'en fait pas usage dans les récits. La bibliothèque sert uniquement à divertir la Belle et non pas à permettre l'émancipation du monstre.

La quête intellectuelle de nouveaux sommets dans les sciences ou les arts permet au personnage monstrueux de se départir métaphoriquement de sa forme anormale (à ses yeux et aux yeux d'autrui) pour revendiquer sa part d'humanité. L'accès à la parole et aux savoirs ne dissipe toutefois pas le mystère qui enveloppe la figure monstrueuse. Au contraire, ce dernier semble encore plus complexe. Le monstre ne cesse d'être la figure mythique, fascinante et surtout, troublante par bien des aspects.

Le monstrueux façonné par la médisance, l'intolérance et l'ignorance

L'instruction souvent autodidacte permet à la Bête de compenser une apparence déplaisante par un esprit bien formé. Cette ouverture sur le monde est d'ailleurs ce qui

⁹⁴ Jean-Pierre Kerloc'h, *op. cit.*, [p. 17].

manque à d'autres personnages mis en scène dans les réécritures. Dans les hypotextes, cette intolérance semble davantage cibler la Belle, se manifestant par la jalousie fraternelle. Les sœurs hypocrites, faisant semblant de se préoccuper du sort de la Belle, lui tendent un piège sournois grâce auquel elles seront débarrassées de leur rivale en matière de beauté. Certains hypertextes reprennent ce motif. Dans le roman de Bernard Simonay, les sœurs (jalouses de la beauté de leur cadette) et Ludovic (avide de richesses) sont persuadés de faire leur devoir en voulant tuer la Bête, car ils sont convaincus d'avoir raison, de connaître la vérité. Aveuglés par leurs passions cupides et leur sentiment d'être investis d'une mission juste, Phrygie, Philomène, Ludovic et Phoïbos attisent une foule de gens en leur racontant les mêmes fausses rumeurs auxquelles ils ont prêté oreille. Témoin de leurs actions égoïstes et peu valeureuses, Aurore prend conscience de leur véritable nature : « Les monstres, c'est vous! Vous, tous autant que vous êtes! S'il existait un miroir capable de refléter votre âme, vous ne pourriez en soutenir la vue tellement elle est laide⁹⁵. » La jeune femme affirme elle-même que la monstruosité ne se mesure pas selon l'apparence physique – élément hors de notre contrôle –, mais selon nos actions et nos choix puisqu'ils sont le miroir de notre véritable nature.

Dans *Là où la mer commence*, la Bête est victime de toutes sortes de rumeurs. Son visage mutilé est l'objet de plusieurs d'entre elles :

– Rien que d'y penser, j'en ai la chair de poule, commenta Isaac Turcotte. Imaginez! Des rapaces qui n'osent pas retourner à leur nid parce qu'ils ont peur d'un homme. Ça en dit long sur la face pourrie, non? [...]

– Es-tu fou, Isaac! Les loups-marins ont beau être curieux, ils sont quand même assez fins pour se tenir loin d'une face de même. Le diable lui-même en aurait peur⁹⁶!

La démesure des propos montre non seulement l'ignorance des gens, mais aussi leur médisance. Ces derniers ont choisi William comme bouc émissaire, pouvant ainsi blâmer un

⁹⁵ Bernard Simonay, *op. cit.*, p. 196.

⁹⁶ Dominique Demers, *Là où la mer commence*, p. 44.

étranger, qui ne se mêle pas à la communauté, au lieu d'accuser l'un des leurs, le véritable coupable. Un jour, par exemple, après avoir eu des rapports intimes sur la berge, Henriette Dionne et Eugène Rioux, deux jeunes habitants, partent dans leur barque, mais une tempête se lève et les fait basculer dans l'eau. Sur place, William, démasqué, plonge et sauve les deux jeunes gens. Pourtant, quelques semaines plus tard, alors qu'Henriette est partie à la hâte pour Québec afin d'aider sa tante, Eugène Rioux raconte à tout le monde qu'elle est enceinte et que c'est pour cette raison qu'elle a quitté la ville avant de devenir grosse. Enhardi par les oreilles attentives autour de lui, Eugène Rioux poursuit son récit : il était instruit que la jeune fille « avait subi les assauts de la Bête un jour de tempête alors que sa barque avait été déportée dans l'anse aux Bouleaux⁹⁷. » Rioux affirme avoir reconduit Henriette chez elle :

– Sa jupe était déchirée et elle était dans tous ses états. Le fils de l'Écossais est un vrai sauvage. Une bête sans cœur et sans honneur. Moi, à la place du notaire, j'aurais porté plainte, mais sans doute qu'il voulait pas nuire à la réputation de sa fille⁹⁸.

La mauvaise langue diffame William en l'accusant d'être un agresseur sexuel, alors que Rioux connaît pertinemment la vérité. Bien pis, il rejette le blâme sur son sauveur. Quoique la Bête soit le sujet des conversations souvent méprisantes, elle n'est pas la seule à pâtir de calomnies. En fait, dans l'œuvre, Maybel se rend compte que dans sa petite ville « la marginalité [est] mal tolérée⁹⁹ » :

Alban n'avait rien de méprisable, sa sœur était une femme généreuse et Maybel, comme sa mère, semblait née pour éblouir. Quant au Quêteux, c'était un bon gros géant sans malice. Qu'à cela ne tienne, on leur en voulait de vivre autrement. [...] On leur en voulait aussi d'oser. Oser rêver comme oser s'insurger. Béatrice ne faisait pas vraiment carême. [...] Quant à Alban, il avait refusé de participer à une collecte de fonds du curé pour acheter des statues. [...] Et bien sûr, on reprochait à Maybel d'avoir eu pour mère une femme sans honneur, une moins que rien, une courailleuse¹⁰⁰.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 167.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 167.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 31.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 31-32.

Maybel remarque d'ailleurs la manière dont les idées arrêtées de l'un, comme un feu de paille, circulent aux oreilles des autres qui, sans chercher plus loin, y portent foi. Alors que le monstre est prétendument la figure hostile et effrayante dont il faut se méfier, Maybel se sent plus à l'aise avec William « à mille lieux des rumeurs et des médisances¹⁰¹ » que dans « le monde des humains [qui] lui appar[âit] sans magie et sans grâce, totalement désorganisé¹⁰² ». Lorsqu'elle se trouve en compagnie de son voisin, Maybel éprouve du bien-être qu'elle n'arrive pas ressentir au sein de la société en général.

Dans la pièce de Laurent Péan, Isabelle demeure au château de la Bête parce qu'elles partagent des situations similaires :

LA BÊTE :

Mes parents eux-mêmes n'ont pas accepté ma différence. J'ai dû être une terrible déception pour eux. Un échec, un échec qu'on essaie d'oublier et moi ils m'ont oublié[e] auprès d'un ruisseau.

ISABELLE :

Nous sommes de la même famille alors, parce que moi non plus je n'ai pas de parents. Mais moi c'est dans une poubelle qu'ils m'ont laissée¹⁰³.

La Belle et la Bête ont toutes deux ressenti le sentiment de rejet dès l'enfance. Ce premier abandon entraîne par la suite une autre forme d'exclusion :

GRAMPION :

[...] ne vous a-t-on jamais exclue, Isabelle, parce que vous n'aviez pas de papa, pas de maman? Parce que vous étiez différente des autres enfants?

ISABELLE :

Oui...

GRAMPION :

N'avez-vous jamais ressenti cette injustice terrible qui s'abat sur vous sans que vous puissiez trouver la justification dans aucun de vos actes¹⁰⁴.

La différence peut prendre divers visages. Malgré sa beauté, Isabelle est rejetée d'une part par ses parents et, d'autre part, par sa société qui juge négativement son statut d'orpheline.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 142.

¹⁰² *Ibid.*, p. 134.

¹⁰³ Laurent Péan, *op. cit.*, p. 49.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 38.

La Bête est marginalisée en raison de son apparence. Les bûcherons que rencontre Isabelle en chemin vers le château lui donnent une hache pour éliminer la Bête. La jeune fille pouvait même espérer « une forte récompense de la part de tous les villageois¹⁰⁵ » si elle s'exécutait. La peur de l'altérité pousse les individus à tenir des propos méprisants et à commettre des actions regrettables au nom de cette impression d'agir en vertu du droit et de la vérité. Les rumeurs au sujet de l'aspect monstrueux de la Bête sont également présentes dans *Annabel et la Bête*. L'auteure de l'album met en relief la crainte des habitants à l'égard du géant vivant dans son château. Pourtant, cette crainte ne semble soutenue par aucune preuve concrète : « *Ils le disaient* [je souligne] cruel et d'une laideur épouvantable¹⁰⁶. » Les gens de la communauté jugent la Bête, sans jamais l'avoir côtoyée.

Dans *Lisebelle et la Bête*, Kerloc'h ne fait pas mention de médisance de la part de personnages externes au couple central de l'histoire. Sans doute pour se concentrer principalement sur la relation entre la Belle et la Bête, il a éliminé ce modèle d'opposition dans son œuvre.

De manière générale, dans les réécritures, personne n'ose, à l'exception de la Belle, s'approcher de la Bête. Effrayés par les rumeurs colportées à son sujet, les gens préfèrent garder leurs distances en ruminant les histoires infondées plutôt que de découvrir la vérité. Par contre, certains sont prêts à aller au-devant de la Bête s'ils doivent passer à l'action et supprimer la soi-disant menace que présente le monstre. La Bête dans le roman de Simonay comprend cette triste réalité : « Tout ce qu'ils [les hommes] ne comprennent pas leur fait peur. Pour eux, ce qui leur est différent représente le Mal et ils doivent le détruire. Ils ont des

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 37.

¹⁰⁶ Dominique Demers, *Annabel et la Bête*, [p. 7].

yeux mais ils restent aveugles à la beauté du monde¹⁰⁷. » Ainsi, comme un cercle vicieux, l'incompréhension engendre la peur, cette dernière entraîne la médisance et l'intolérance, deux armes dangereuses et destructrices.

La peur que le monstre génère est directement liée à sa différence et à sa marginalité qui sont considérées comme une « violation des normes supposées humaines¹⁰⁸ ». Exprimer le chaos qui dérouté autrui, la Bête a conscience de son écart par rapport à la norme et cet état devient ce qui l'incite à s'écarter encore davantage de la société. Isolé du monde qui le rejette, le monstre se construit lui-même. Exception faite de son apparence monstrueuse, la Bête est un être humain, qui fait transparaître cette humanité à travers sa parole et son intellect. Malgré son passé chargé de refus et d'intolérance, le monstre n'en demeure pas moins doux et amène. Si les autres humains sont sources de tourment pour la Bête, c'est surtout l'adversité à laquelle le monstre a dû faire face qui constitue la véritable genèse de son malheur. En effet, à l'instar des histoires de Mme de Villeneuve et Mme Leprince de Beaumont, les réécritures mettent en scène un personnage dont le physique déplaisant n'est que le résultat d'une malédiction, d'un charme, d'un accident ou d'une expérience scientifique. L'aspect ingrat de la Bête n'est pas le produit de la nature, mais d'autrui. Il est le symbole d'une punition, souvent injustifiée, faisant ainsi de la Bête une victime. C'est l'affection, comme nous le montrerons plus en détail dans le dernier chapitre de notre thèse, qui fait tomber symboliquement les barrières de la différence. Mais pour le moment, attardons-nous à l'univers magique et merveilleux que décrivent les versions de « La Belle et la Bête ».

¹⁰⁷ Bernard Simonay, *op. cit.*, p. 213.

¹⁰⁸ Roger Bozzetto, *op. cit.*, p. 70.

CHAPITRE II : Le merveilleux réactualisé

La voie du merveilleux

Les versions classiques de « La Belle et la Bête » mettent en scène des éléments relevant du merveilleux. Cette composante distingue le conte merveilleux, plus communément appelé « conte de fées », en introduisant l'inexpliqué, le surnaturel, le féerique, qui sont autant de versants du merveilleux. Ce dernier est ainsi « une autre manière d'appréhender le monde sous un aspect magique, miraculeux, prodigieux¹⁰⁹ ». Cette caractéristique « éponyme » du conte met en place un univers où les possibilités sont illimitées et où la raison n'a pas prééminence. En effet, le phénomène du merveilleux dans les œuvres littéraires permet d'ouvrir un horizon de possibles, qui transcende la logique naturelle et quotidienne. Comme l'affirme Georges Jean, « [l]e merveilleux c'est sans doute le naturel de l'impossible¹¹⁰ ». Dégagé des contraintes rationnelles, le merveilleux permet au lecteur de rompre avec la vie quotidienne, parfois accablante, pour voyager au gré d'aventures féeriques. En fait, « le merveilleux peut enchanter, faire rêver, dépayser, etc. mais il étonne peu¹¹¹ ». Il est accepté comme allant de soi par son lecteur, sans que ce dernier s'interroge sur la vraisemblance de ce que lui est relaté. Ce merveilleux « est utilisé non pas pour nous tromper mais pour nous éclairer¹¹² ». Comme le rappelle Bruno Bettelheim dans sa *Psychanalyse des contes de fées*, « les contes de fées séduisent et instruisent tout à la fois. Ils doivent à leur génie particulier de remplir ce double rôle¹¹³ ». Il s'agit d'une « littérature destinée à édifier tout le monde, les enfants comme les adultes¹¹⁴ ». Bien que les éléments surnaturels ou féeriques soient

¹⁰⁹ Alain Montandon, *Du récit merveilleux ou L'ailleurs de l'enfance*, Paris, Imago, 2001, p. 11.

¹¹⁰ Georges Jean, *Le pouvoir des contes*, Paris, Casterman, 1981, p. 56.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 57.

¹¹² Jack Zipes, *op. cit.*, p. 218.

¹¹³ Bruno Bettelheim, *op. cit.*, p. 87.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 85.

associés à l'invraisemblable, ils sont paradoxalement les catalyseurs favorisant l'adaptation du lecteur à sa vie quotidienne. Les contes merveilleux

sont remplis de tout ce qui a troublé et ravi l'âme des hommes depuis le commencement des temps : peurs, désirs, idéaux, visions de violence ou de bonheur. Comme le conte est un écho des potentialités de notre vie psychique, il est aussi d'une influence énorme sur notre vie affective, et toutes nos actions. Ses personnages nous permettent de mieux rêver à la vie, parce qu'ils l'ont vécue avant nous¹¹⁵.

En ce sens, les contes de fées ont un effet cathartique, car ils permettent de satisfaire les désirs et les envies du lecteur, qui semblent ou bien refoulés ou bien irréalisables dans la vie quotidienne.

Dans ce chapitre, nous étudierons d'abord les diverses manifestations du merveilleux qui se rattachent plus spécifiquement aux personnages et aux objets dans les hypotextes de « La Belle et la Bête ». Cette première partie servira de point de départ pour la suite de l'analyse qui portera sur les hypertextes. Nous nous pencherons ensuite sur les transformations associées aux personnages magiques et sur les visées des auteurs contemporains qui se dégagent des formes traditionnelles pour actualiser le merveilleux à des fins particulières. Afin de produire des effets ludiques, cathartiques ou symboliques, les écrivains manipulent le merveilleux autrement. Comme nous l'examinerons, cette même démarche est également mise en application dans la dimension spatio-temporelle de l'univers fictionnel des hypertextes.

Les marques du merveilleux dans les hypotextes

Le récit d'Apulée et les contes de Mme de Villeneuve et de Mme Leprince de Beaumont font appel au merveilleux. Toutefois, celui-ci diffère selon les textes, sa manifestation n'étant pas reprise de la même manière. Alors que l'auteur du II^e siècle met en scène un merveilleux

¹¹⁵ Jacques Barchildon, *Le conte merveilleux français de 1690 à 1790. Cent ans de féerie et de poésie ignorées de l'histoire littéraire*, Paris, Honoré Champion, 1975, p. 146.

qui puise davantage dans la mythologie, les femmes de lettres du XVIII^e siècle présentent un merveilleux féerique.

Dans *L'Amour et Psyché* d'Apulée, la mythologie encadre le merveilleux et affecte par conséquent l'univers ainsi que certains personnages. Tout d'abord, certains personnages, en l'occurrence Amour et Vénus, appartiennent au rang des divinités romaines. Le récit fait également mention d'Apollon, le distributeur d'oracles qui prédit l'hymen funeste de Psyché avec un monstre ; Zéphyr, la personnification du vent ; Pan, le « dieu rustique¹¹⁶ » ; Cérès, la divinité « nourricière¹¹⁷ » ; Junon, sœur et épouse de Jupiter, le dieu des dieux ; Proserpine, la reine des enfers, etc. Tous ces êtres – à l'exception de la jalouse Vénus – remplissent la fonction d'adjuvant, assistant Psyché dans les épreuves que lui fait subir sa belle-mère. Les objets que ces êtres donnent à la jeune femme produisent à leur tour des effets merveilleux, comme par exemple lorsque Proserpine offre un peu de sa beauté dans une boîte ou lorsque la flèche de Cupidon sur laquelle Psyché se blesse au doigt provoque son amour pour l'être divin. Le merveilleux semble en fait être décuplé en raison de l'univers mythologique dans lequel se déroule l'histoire. Bien que certains passages évoquent des lieux précis (comme Paphos, Cythère ou Gnide), le monde est marqué par le merveilleux tiré de la mythologie, particulièrement quand sont décrits des espaces comme le Styx et l'Olympe. Ces endroits mythiques renforcent l'envergure des personnages divins et l'étendue de leurs pouvoirs. Les couches de merveilleux se superposent les unes aux autres, consolidant ainsi l'emprise de ce dernier sur le récit.

Mme de Villeneuve et Mme Leprince de Beaumont ont notamment fondé le caractère merveilleux de leur conte sur la figure de la fée. Les contes classiques de « La Belle et la

¹¹⁶ Apulée, *op. cit.* 1, p. 60.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 72.

Bête » présentent deux types de fées : d'un côté, il y a la fée maléfique et, de l'autre, la bonne fée. Alors que la méchante fée est à l'origine de l'intrigue de « La Belle et la Bête », la fée bienveillante est la source de l'aboutissement heureux entre les protagonistes et, plus spécifiquement chez Mme Leprince de Beaumont, de la punition des personnages coupables de péchés. Le personnage féerique transforme les sœurs de la Belle en statues :

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 des 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 envieux¹¹⁸.

Dans le récit de Mme de Villeneuve, la méchante fée n'est pas présente physiquement – son enchantement sur le prince étant lancé avant le début de l'histoire. Son action malfaisante est du moins mentionnée, rendant compte de la cause du malheur de la Bête. Le jeune homme raconte qu'

[é]levé par une mère très aimante, reine de son pays, il a été protégé longtemps par une fée qui, bien que « vieille, laide, et d'un caractère hautain », s'est mise en tête de l'épouser une fois qu'il [serait] devenu adulte. Comme il refusait, celle-ci l'a transformé en bête¹¹⁹.

La fée maléfique jette un terrible sort sur le prince, pour se venger de l'affront qu'elle a subi et du ressentiment qui en résulte. Elle punit injustement le jeune homme, faisant de ce dernier une victime. Toutefois, « une fée “obligante” intervient pour qu'il puisse un jour recouvrer son apparence mais à condition qu'une jeune personne accepte de l'épouser malgré sa forme monstrueuse¹²⁰. » La bonne fée adoucit l'enchantement qui frappait le prince. En plus d'atténuer le sort dont la Bête est victime, la Dame, la fée « obligante », intervient dans la vie de la Belle. Elle prend en charge l'existence de la jeune personne. La Dame la sauve des griffes d'une mauvaise fée et lorsqu'elle se trouve au château de la Bête, apparaît à plusieurs reprises dans les rêves de la jeune femme pour lui conseiller « de [ne pas se] laisser

¹¹⁸ Jeanne-Marie Leprince de Beaumont et Marie-Catherine d'Aulnoy, *op. cit.*, p. 31.

¹¹⁹ Gabrielle-Suzanne de Villeneuve, *op. cit.*, p. 99 [note de bas de page].

¹²⁰ Gabrielle-Suzanne de Villeneuve, *op. cit.*, p. 99 [note de bas de page].

séduire par les apparences¹²¹ » et pour la guider vers le chemin du bonheur. Tandis que la fée maléfique use de ses pouvoirs pour maudire le prince en le rendant prisonnier d'un sortilège, la bonne fée est le personnage grâce auquel la métamorphose finale – la Bête reprenant forme humaine – est possible.

Le conte de Mme Leprince de Beaumont reprend plusieurs éléments merveilleux de l'histoire de Mme de Villeneuve. Mme Leprince de Beaumont opte davantage pour une lecture qui joint plaisir et éducation : « les personnages des contes des *Magasins* obéissent à la dichotomie traditionnelle entre bons et méchants, entre vice et vertu, mais cette opposition repose toujours sur un problème éducatif¹²². » Les fées remplissent encore les mêmes fonctions que dans le conte de Mme de Villeneuve. Dans un premier temps, la fée malveillante « condamn[e] [le prince] à rester sous [la] figure [d'un monstre] jusqu'à ce qu'une belle fille consent[e] à [l']épouser¹²³ ». L'effet du sort est le même, dans le sens où le jeune homme est frappé d'une apparence hideuse. Cependant, contrairement à ce qui se produit chez Mme de Villeneuve, la motivation derrière ce geste demeure sans explication. On peut penser que cette action est gratuite, sans fondement légitime. En fait, comme le précise Bettelheim, « [c]ela nous laisse penser que la perte de l'apparence "naturelle", ou agréable, se situe dans un passé insondable, à une époque où nous ne comprenons rien à ce qui nous arrive, même si les conséquences ont une longue portée¹²⁴ ». Le motif semble perdre de son importance, puisque la clé pour rompre le charme réside ailleurs, dans la jeune personne prête à aimer un être à l'aspect horrible. De nouveau, la fée maléfique est en quelque sorte contrebalancée par le rôle qu'exerce la bonne fée, la belle dame. Encore une

¹²¹ *Ibid.*, p. 49.

¹²² Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, « Statut et représentation de la lectrice chez Madame Leprince de Beaumont », Isabelle Brouard-Arends (dir.), *Lectrices d'Ancien Régime*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, p. 620.

¹²³ Jeanne-Marie Leprince de Beaumont et Marie-Catherine d'Aulnoy, *op. cit.*, p. 30.

¹²⁴ Bruno Bettelheim, *op. cit.*, p. 408-409.

fois, cette dernière apparaît en rêve à la Belle le premier soir où elle est au château. La fée lui dit que « la bonne action [qu'elle a] fai[t], en donnant [sa] vie pour sauver celle de [son] père, ne demeurera pas sans récompense¹²⁵ ». Toutefois, la dame ne réapparaît pas dans les rêves de la Belle, laissant la bonté naturelle de celle-ci la guider. Elle ne se manifeste physiquement qu'à la toute fin, après la métamorphose finale du prince. Outre l'éloge qu'elle adresse à la jeune fille, la fée prononce également une sentence s'adressant aux deux sœurs jalouses et fières. Ces dernières sont condamnées à devenir des statues à la porte du château et ce, jusqu'au moment où elles auront expié leurs fautes.

À ces figures se mêlent également des objets magiques qui manifestent un autre pan du merveilleux et de la pédagogie : chez Mme Leprince de Beaumont, « [l]es objets merveilleux, les talismans ne sont plus que des masques aisément décelables de métaphores lexicalisées de la vie morale¹²⁶. » Cadeau de la Bête, un coffre « plein de robes d'or, garnies de diamants¹²⁷ » apparaît pour la Belle, mais disparaît pour les méchantes sœurs. Dans son histoire, l'auteure invente un nouvel objet magique, un livre, sur lequel est inscrit « en lettres d'or : *Souhaitez, commandez, vous êtes ici la reine et la maîtresse*¹²⁸ ». Un peu à l'image des fenêtres dans le conte de Mme de Villeneuve, le livre s'apparente à un miroir sur le monde, permettant à la Belle, par exemple, d'observer sa famille et sa maison depuis le palais de la Bête. Enfin, comme dans le récit de Mme de Villeneuve, une bague permet le transport de la Belle jusque dans la maison de son père. Le merveilleux occupe ainsi une place prédominante, puisqu'il investit à la fois les personnages et les objets.

¹²⁵ Jeanne-Marie Leprince de Beaumont et Marie-Catherine d'Aulnoy, *op. cit.*, p. 21.

¹²⁶ Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, *loc. cit.*, p. 620.

¹²⁷ Jeanne-Marie Leprince de Beaumont et Marie-Catherine d'Aulnoy, *op. cit.*, p. 26.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 21-22.

La figure de la fée et le motif de la magie dans les réécritures

Les œuvres de Jean-Pierre Kerloc'h et de Laurent Péan qui s'adressent à la jeunesse mettent en lumière un merveilleux ludique, servant à divertir. Dans l'album *Lisebelle et la Bête*, Jean-Pierre Kerloc'h fait appel à ce merveilleux, à la frontière de la science-fiction, en mettant en scène des robots. En effet, deux personnages fabriqués de métal, le Robot des bois et Robette la soubrette, sont au service de la Bête. Ces derniers évoquent d'une certaine façon « un merveilleux scientifique [dont] [...] Jules Verne [...] est l'un des grands maîtres [...] [qui] ouvre les portes d'une connaissance illimitée et de tous les possibles¹²⁹ ». Dans cet album, la Bête est un brillant inventeur, capable de concevoir notamment « une brosse à cheveux chantante, un fauteuil raconteur d'histoires, un oreiller plein de beaux rêves, une flûte qui jouait des notes parfumées, [...] un téléviseur sentimental¹³⁰ » qui permet de voir sur une tablette un être cher en pensant simplement à ce dernier, « un grand transbidulateur patatoïde¹³¹ », une machine qui transporte celui qui s'y glisse à l'intérieur où il le désire et « un vaisseau du ciel¹³² ». Ces objets farfelus suscitent l'amusement du public de la même façon que les personnages dans la pièce de Péan. Visant un jeune lecteur, l'œuvre nourrit l'imaginaire de ce dernier en lui présentant des personnages et des objets dans un contexte tout à fait ludique. Cet effet divertissant se remarque également dans le langage de Robette la soubrette. Kerloc'h a recours aux jeux de mots, comme lorsque le personnage dit : « Je me suis motorisé à passer les bêtements de Monsieur au lave-signes¹³³ ». Non seulement ces jeux de mots procurent du divertissement, mais ils proposent aussi une vision surréaliste, qui offre

¹²⁹ Alain Montandon, *Du récit merveilleux ou L'ailleurs de l'enfance*, Paris, Imago, 2001, p. 12.

¹³⁰ Jean-Pierre Kerloc'h, *op. cit.*, [p. 25].

¹³¹ *Ibid.*, [p. 27].

¹³² *Ibid.*, [p. 33].

¹³³ *Ibid.*, [p. 15].

au public des représentations imaginaires. Kerloc’h exploite pleinement la dimension ludique du langage dans son œuvre.

Dans *La Belle et la Bête*, pièce qui évoque le genre littéraire de la parodie, Péan commence son histoire en introduisant le personnage de Grampion qui se conduit en conteur :

Mes chers enfants, petits et grands, bien le bonsoir.
Je m’en vais ici vous raconter une histoire
Des plus étranges et de laquelle je fus témoin.
Oh cela ne remonte pas à bien loin
Comme dans la plupart des contes, car l’an passé,
Au même mois, rien de ce que je vais raconter
Ne s’était encore produit. Mes amis, bien sûr,
Pour profiter pleinement de cette aventure
Il faut croire aux princesses, aux monstres et aux fées
Ceux qui n’y croient pas, c’est sûr, vont me rire au nez
Et je préfère qu’ils sortent maintenant plutôt
Que de rester et de ponctuer par des « Oh oh »
Le récit que je m’en vais vous conter. Bien! Donc
« La Belle et la Bête » est le titre de ce conte¹³⁴.

Dès les premières lignes, l’auteur informe le spectateur ou le lecteur de la nature de la pièce : celle-ci puise dans le registre merveilleux, comme l’indique la mention des personnages tirés des contes de fées. Non seulement Laurent Péan évoque ces figures magiques, mais il exige de son public qu’il prête foi à ces dernières. La pièce pouvant être destinée à des jeunes adolescents, l’écrivain semble inciter ces derniers à laisser tomber la raison qui se développe avec l’âge pour redécouvrir la nostalgie de l’enfance.

Malgré cette requête visant à raviver la foi du public pour l’invraisemblable, l’auteur paraît bifurquer de cette ligne au courant de son récit. En effet, il présente une première explication concernant l’apparence physique de la Bête qui relève de l’ordre du naturel. Lors de sa première rencontre avec Isabelle, la Bête laisse entendre que c’est la nature qui l’a fait naître avec une figure de monstre :

¹³⁴ Laurent Péan, *op. cit.*, p. 5.

ISABELLE :

Comment est-ce possible...

LA BÊTE :

D'être ainsi formé?

ISABELLE :

Déformé plutôt... [...]

LA BÊTE :

Pour les mêmes raisons que vous êtes née aussi belle... ce n'est que de la chimie tout ça... sans doute que vos parents étaient de meilleurs chimistes que les miens¹³⁵.

Alors que dans les contes classiques, l'apparence horrible du personnage est directement liée au motif de la malédiction, dans la pièce de Péan, la laideur de la Bête est dénuée d'artifice et de magie. Le monstrueux serait uniquement le produit de la génétique. Toutefois, Péan revient plus tard sur ses propos de départ en altérant l'histoire justifiant l'état monstrueux de la Bête. L'auteur fait allusion à la fée responsable de l'aspect horrible du personnage lorsque la Bête affirme : « Mes parents non plus ne croyaient en rien, ni en Noël, ni aux fées... et pourtant l'une d'entre elles les a punis en me faisant naître ainsi fait.¹³⁶ » La Bête fait cette déclaration vers le milieu de la pièce en présence de Grampion uniquement. Cette révélation est également dirigée vers le public qui devient complice du secret qu'entretient le héros, car le spectateur ou le lecteur a accès à des informations encore ignorées d'Isabelle. En fait, comme dans les contes, la vérité concernant l'aspect monstrueux de la Bête est annoncée à la Belle seulement après la métamorphose, de la bouche du jeune homme ayant repris forme humaine. Jusqu'à la toute fin, la Belle est tenue dans l'ombre. Ces séquences narratives permettent à Laurent Péan d'atteindre plus d'un objectifs. D'abord, Péan crée un effet de surprise chez le jeune lecteur, puisque jusqu'au moment où la vérité concernant la malédiction éclate, ce dernier croit l'explication préalablement donnée par la Bête. Ensuite, il incite le public, comme cela se produit dans les comédies classiques, à devenir un complice

¹³⁵ *Ibid.*, p. 35-36.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 54.

de l'un des personnages principaux, ici la Bête. Finalement, l'auteur revendique une certaine correspondance avec le merveilleux traditionnel des conteuses en introduisant la figure de la mauvaise fée.

Péan remplace également la bonne fée par Grampion, le majordome de la Bête. Ce dernier déploie plusieurs efforts dans le but de réunir Isabelle et la Bête, encourageant la jeune femme, conseillant le monstre et usant de ruse – de façon humoristique – pour atteindre son objectif. Sans son intervention, il n'y aurait pas de fin heureuse. Bien qu'il soit dépourvu de dons magiques, Grampion prend des allures de fée charitable grâce à ses actions bienveillantes auprès des protagonistes. Péan façonne ce personnage de manière à ce qu'au-delà de sa fonction féerique il serve un dessein s'apparentant à un Arlequin de la commedia dell'arte. En effet, le personnage est attachant par ses remarques destinées à faire rire le public. Il est également de connivence avec celui-ci, brisant à plusieurs occasions le quatrième mur du théâtre. Il intervient tout au long du récit, plongeant le public dans l'intrigue et attisant son anticipation : « mais pardon / Je ne peux en dire plus, vous comprendrez plus tard / En suivant bien attentivement cette histoire¹³⁷ » ou « Quelle étrange affaire, on a du mal à y croire / [...] Ah, mais la suite va encore plus vous étonner¹³⁸ ». Le personnage stimule l'attention de l'auditeur ou du lecteur, lui laissant entendre que l'histoire dont il est témoin n'est pas la même que celle qu'il a probablement déjà lue ou entendue. Cette originalité peut exister en raison du choix de Péan qui semble, à la manière des auteurs du théâtre de la foire, imbriquer dans sa pièce

trois mondes a priori inconciliables : le monde imaginaire du conte habité de personnages aux pouvoirs surnaturels, où l'extravagance est souveraine ; le monde « stylisé » du théâtre issu de la commedia dell'arte, avec sa population familière de personnages types (Arlequin en tête) aux caractères et aux

¹³⁷ *Ibid.*, p. 40.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 55.

emplois attendus mais totalement étrangers au conte ; enfin le monde « réel », terreau privilégié des comédies traditionnelles¹³⁹.

L'auteur mène le public de surprise en surprise, lui présentant des univers dont la dissemblance crée un mariage inusité et parfois burlesque.

Tandis que Laurent Péan et Jean-Pierre Kerloc'h puisent dans le registre ludique du merveilleux pour divertir leur jeune public, Bernard Simonay, qui s'adresse à un lecteur adulte, développe un versant plus obscur du merveilleux dans son œuvre. Baignant dans la *fantasy* contemporaine dont les « deux sources principales [...] [sont] les mythologies et les contes¹⁴⁰ », l'œuvre de Simonay fait place à ce qui semble être un merveilleux de l'excès, où tout se livre intensément, se révèle plus grand que nature. L'auteur conduit le lecteur dans un monde imaginaire où l'émerveillement se mêle à la peur¹⁴¹. Pour développer ce merveilleux, Bernard Simonay intègre dans *Le Roman de la Belle et la Bête* des personnages puisés dans un merveilleux mythologique inspiré de celui qui apparaît dans *L'Amour et Psyché*. En effet, l'auteur marque un retour vers Apulée en intégrant des divinités mythologiques dans son œuvre. Inscrivant son roman dans un temps où « le monde des dieux et celui des mortels [ne sont] pas irrémédiablement séparés¹⁴² », Simonay met en scène des dieux et des déesses inspirés de la mythologie, à la suite de « l'ancien[ne] [...] bataille des Titans¹⁴³ ». Paraissent ainsi dans l'œuvre la déesse de l'Amour, Cythérée, le dieu des vents, Éole, le dieu des mers, Poséidon, des néréides et des tritons¹⁴⁴. L'œuvre de Simonay explore l'interrelation entre les êtres divins qui visitent les mortels et ces derniers qui peuplent la terre. Suivant l'exemple

¹³⁹ Nathalie Rizzoni, « Féerire à la foire », *Féeries*, n° 5, 2008, [en ligne] <http://feeries.revues.org/691>.

¹⁴⁰ Jacques Baudou, *La fantasy*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je », 2005, p. 9.

¹⁴¹ « [L]e texte de fantasy doit provoquer chez le lecteur, selon J.R.R. Tolkien lui-même, *awe and wonder*, effroi et émerveillement. » (*Ibid.*, p. 8.)

¹⁴² Bernard Simonay, *op. cit.*, p. 9.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 10.

¹⁴⁴ L'auteur mentionne également les divinités grecques suivantes : Héra, Dionysos, Apollon et Zeus, dans le cadre de prières.

des dieux chez Apulée, les divinités, dans le roman de Simonay, sont loin d'être des personnages positionnés en retrait du monde des humains. Elles prennent non seulement part à certaines activités quotidiennes, mais interviennent également dans l'existence des protagonistes. Afin de venir en aide à Philippe, la déesse de l'Amour a un jour guidé ce dernier – par l'intermédiaire de dauphins – et Aurore – par l'intermédiaire d'un oiseau – au même endroit, une plage où le jeune homme a observé pour la première fois à distance la plus belle fille du monde qui pourrait un jour l'aimer et alors vaincre la malédiction. Puis, pour combattre les forces du mal, Aurore reçoit de Cythérée « une épée à lame dorée, équipée de son fourreau, un casque orné de deux ailes et une cuirasse forgée de l'airain¹⁴⁵ ». Bernard Simonay combine dans une même œuvre des éléments typiques du récit d'Apulée et des contes de fées. Le personnage de la déesse de l'Amour illustre ce mariage intertextuel : quoique sa nature divine concorde davantage avec les figures mythologiques présentées dans le récit d'Apulée, Cythérée, par ses interventions bienveillantes, fait écho à la bonne fée des contes merveilleux.

Inscrivant son œuvre dans un univers mythologique, Simonay remplace la mauvaise fée par un dieu, qui, voulant épouser la mère de Philippe, punit les parents du prince lorsque sa requête est dédaignée :

Seigneur de Nychorante, tu as refusé de te plier à ma volonté. Le jour est venu de payer ton crime. Par ta faute, ton enfant est né dans la peau d'un monstre repoussant. Pourtant, il est parfaitement humain. Mais j'ai décidé qu'il serait prisonnier des ténèbres. Seule la nuit lui rendra ses traits véritables. Chaque fois que la lumière le touchera, il se transformera. Par ta faute encore, cette île et tous ses habitants seront détruits. Telle est la malédiction que je jette sur toi et ton peuple¹⁴⁶.

À l'instar des fées malveillantes, le dieu des Ténèbres est l'auteur du sortilège qui frappe Philippe, même s'il n'est coupable d'aucun crime. Le charme jeté sur le prince est une punition visant ses parents. Le dieu symbolise l'esprit de vengeance, renforçant ainsi

¹⁴⁵ Bernard Simonay, *op. cit.*, p. 198.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 146.

l'opposition manichéenne de la bonne et de la mauvaise fée, représentée respectivement par Cythérée et le dieu des Ténèbres. À l'inverse des conteuses qui ne développent que deux figures de la fée, Simonay crée un autre être maléfique qui gravite tout au long du récit autour des protagonistes, molestant ces derniers de sombre façon. Dans *Le Roman de la Belle et la Bête*, le personnage de Féronna est en quelque sorte une créature du dieu des Ténèbres, sa marionnette. Dans *Le pouvoir des contes*, Georges Jean évoque le rapprochement que l'on peut faire entre la figure de la mauvaise fée et celle de la sorcière : « Les fées “maléfiques” de nos contes peuvent effectivement apparaître comme des transpositions des “sorcières”, ces femmes auxquelles était reproché un commerce intime avec le Diable¹⁴⁷ ». Au même titre que les sorcières, Féronna a partie liée avec une figure obscure, exécutant ses viles machinations qui relèvent du monde de l'occulte. Pourvue de pouvoirs magiques, Féronna tente d'éliminer Aurore après avoir été rejetée par la princesse. Enveloppé de sa haine et de sa jalousie, le personnage démoniaque se lance dans un rituel de magie noire :

Alors, à la lueur de la pleine lune, elle se défit de ses vêtements et, entièrement nue, entama une danse d'un érotisme malsain, destinée à attirer à elle les esprits incubes et succubes. Peu à peu, entre les branches griffues des arbres noirs apparurent des paires d'yeux luisants, rouges et verdâtres. [...] Une odeur de pourriture et d'excréments s'exhalait des sous-bois, relents de vase, remugles infects qui prenaient à la gorge. Mais Féronna n'en souffrait pas. Elle continuait à psalmodier ses incantations, tordant son corps en tous sens comme pour l'offrir à une multitude d'amants invisibles. Parfois, un râle s'échappait de sa poitrine. Son regard halluciné reflétait l'extase. Peu à peu, devant elle, [...] [u]ne masse gluante se forma, s'éleva. Les yeux hagards, Féronna contempla son œuvre se préciser. Un rictus d'exaltation déforma sa bouche traversée par la cicatrice encore sanguinolente¹⁴⁸.

Comme c'est le cas lors de la transformation intense et douloureuse de Philippe en la Créature¹⁴⁹, cet épisode met en évidence un merveilleux sombre, dans lequel se mêlent la violence, la sexualité et même la perversion. Comme l'écrit Pierre Mabille, « le merveilleux trouve son origine dans le conflit permanent qui oppose les désirs du cœur aux moyens dont

¹⁴⁷ Georges Jean, *op. cit.*, p. 45.

¹⁴⁸ Bernard Simonay, *op. cit.*, p. 153.

¹⁴⁹ Voir les pages 22-23 du chapitre I.

on dispose pour les satisfaire¹⁵⁰ ». De tout temps, les contes de fées se sont appliqués à soulager l'être humain troublé par l'agitation de ses envies, ambitions et peurs : « *ils brodent sur des fantasmes en procurant des fantasmes avec lesquels broder*¹⁵¹ ». En « canalis[ant] le flux tumultueux de ses hantises ou de ses émerveillements¹⁵² », l'écrivain laisse une trace de ce dédale psychique dans son œuvre. Si les contes de fées de Mme de Villeneuve et surtout de Mme Leprince de Beaumont paraissent édulcorés, le roman de Bernard Simonay saisit par son intensité et sa profondeur. L'auteur contemporain exploite la force du merveilleux qui « réactualise sous d'autres formes les angoisses et les terreurs les plus intimes. [...] C'est [...] un monde où cruauté, panique, peur, affolement sévissent, un monde de violence et de transgression¹⁵³ ». Simonay emploie le régime du merveilleux comme catharsis, reflétant les préoccupations conscientes ou inconscientes qui accablent un public adulte. Ce faisant, l'auteur nourrit ainsi l'intérêt d'un nouveau lecteur, plus mature et plus exigeant dans ses attentes.

Dominique Demers développe, dans son roman et son album, une forme de merveilleux plus symbolique qui relève davantage de la métaphore. Sa manifestation est plus abstraite, puisqu'elle est suggérée sans être ancrée dans le concret. Dans *Là où la mer commence*, l'auteure colore son histoire enracinée dans le réalisme en évoquant des figures féeriques. Maybel et sa tante Béatrice sont dépeintes à la fois comme des sorcières et des fées. L'appellation « sorcière » est présentée de façon péjorative, mais également méliorative. D'un côté, l'identification dépréciative est associée aux rumeurs colportées par les villageois de Sainte-Cécile qui imaginent « [la] tante [de Maybel] en jeteuse de sorts et [...] qui [osent]

¹⁵⁰ Pierre Mabile, *Le miroir du merveilleux*, Paris, Éditions de Minuit, 1962, p. 32.

¹⁵¹ Jean Bellemin-Noël, *Les contes et leurs fantasmes*, Paris, Presses universitaires de France, 1983, p. 9.

¹⁵² Jean Monard et Michel Rech, *Le merveilleux et le fantastique*, Paris, Delagrave, coll. « G. Belloc », 1974, p. 127.

¹⁵³ Alain Montandon, *op. cit.*, p. 8.

dire qu'elle s'[est] débarrassée de son mari¹⁵⁴. » Les gens, voyant d'un mauvais œil une femme qui se mêle peu à la société et qui ne fait pas carême, l'accusent faussement d'être une sorcière. D'un autre côté, la qualification « sorcière » est marquée positivement lorsqu'elle est utilisée par Maybel, sa tante ou la narratrice, amie de celles-ci. Florence, la narratrice, raconte que « Béatrice [...] [est] sans doute un peu sorcière dans sa manière de percer l'âme des humains¹⁵⁵ ». Maybel déclare elle-même qu'elle a « du sang de sorcière. Comme Béatrice. [...] Il y a des choses [qu'elle sait]. Dans [s]on cœur, dans [s]on ventre¹⁵⁶... » Dépourvues de pouvoirs surnaturels, Béatrice et Maybel possèdent une intuition qui leur permet de sonder avec justesse ce qui les entoure. Pour cette raison, elles sont décrites comme « un peu fée[s], [...] [elles] pressent[ent] les mystères, devin[ent] des secrets¹⁵⁷ ». Leurs impressions, voire leurs dons, relèvent plus de l'instinct, de la perception que des actes magiques. De même, à l'instar de Maybel « la petite sauterelle de l'anse¹⁵⁸ », William est sensible à l'environnement qui l'entoure, à sa beauté et à son mystère.

Dans *Annabel et la Bête*, la magie existe même si elle ne passe pas par l'intermédiaire d'une figure merveilleuse. Même sans l'intervention d'une bonne fée, une métamorphose s'accomplit, comme par magie :

Au même instant, le vent se tut, la pluie cessa, les vagues arrêtaient de rouler, les nuages s'immobilisèrent et la lune disparut. La Bête ouvrit les yeux et vit une extraordinaire jeune femme à son chevet. Annabel avait grandi tout d'un coup. Elle n'était plus une petite fille¹⁵⁹.

La métamorphose se dérobe aux lois naturelles du monde réel. C'est pour cette raison que la jeune fille, Annabel, grandit d'un seul coup et devient la jeune femme qu'elle était destinée être. Contrairement aux conteuses du XVIII^e siècle et la plupart des auteurs des réécritures,

¹⁵⁴ Dominique Demers, *Là où la mer commence*, p. 130.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 48.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 60.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 65.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 111.

¹⁵⁹ Dominique Demers, *Annabel et la Bête*, p. 28-29.

Dominique Demers fait subir la métamorphose à la Belle. Dans l'album de Demers, Annabel réussit à surmonter les illusions qui se trouvent sur son passage et apprend à cultiver l'essentiel. Ce faisant, le personnage acquiert la maturité nécessaire pour croître physiquement.

Les auteurs des réécritures réactualisent la dimension merveilleuse des contes en modifiant les figures traditionnelles. Cette démarche entraîne de nouveaux effets. Auteurs de littérature pour la jeunesse, Laurent Péan et Jean-Pierre Kerloc'h investissent le merveilleux ludique dans le but d'amuser et de provoquer le rire chez leur public. Bernard Simonay développe un merveilleux adoptant un ton plus sérieux et plus sombre, entretenant la fonction cathartique de son roman de *fantasy* pour les adultes. Dominique Demers, pour sa part, vise un merveilleux métaphorique dont la fonction principale est de superposer au réalisme de son œuvre une touche magique qui se trouve sous forme de symboles et d'images. Cela lui permet de développer la réflexion métaphorique qu'elle propose dans son roman *Là où la mer commence* et la lecture symbolique de son album *Annabel et la Bête*.

Les repères spatiaux-temporels et les lieux dans les hypertextes

En plus d'affecter les personnages, le merveilleux est également lié à la dimension spatio-temporelle des récits. Les contes de fées se déroulent dans un espace et dans un temps indéterminés, un « *illo tempore* ou un *illo spatio*¹⁶⁰ ». Les contes merveilleux appartiennent à une atemporalité : « Les contes sont toujours “d'autrefois”. Mais alors que la majorité des récits, les fictions romanesques en particulier, se situent dans un passé daté, les contes

¹⁶⁰ Denise Escarpit et Mireille Vagné-Lebas, « Le conte: permanence et renouveau », *La Littérature d'enfance et de jeunesse : état des lieux*, Paris, Hachette, 1988, p. 193.

apparaissent à des passés indéterminés – lointains ou proches¹⁶¹. » Les formules traditionnelles présentées en incipit mettent en lumière l'indétermination produite par ce « hors temps ».

Même s'il met en scène un espace indéterminé, l'univers merveilleux des contes est associé à certains lieux typiques. Ceux-ci se définissent souvent sous le signe de l'opposition (le château, voire la cour, ou la campagne, la chaumière de la sorcière ou la maison familiale, etc.). La forêt est l'espace interstitiel qui sépare fréquemment ces lieux adverses. C'est en « quittant un espace familial [que] le héros du récit, rompant les normes, dimensions et critères de son intimité habituelle, pénètre dans un territoire initiatique marqué par des rites et des rythmes dont le symbolisme est fort riche¹⁶² ». Dans les contes de « La Belle et la Bête », la forêt représente le passage d'un endroit civilisé à un espace inconnu, terrifiant. Le premier personnage à faire l'expérience de ce milieu hostile est le père qui s'y perd lorsqu'il revient de la ville. Dans les histoires de Mme de Villeneuve et de Mme Leprince de Beaumont, la traversée du marchand est rendue difficile par l'abondance de neige qui tombe et masque la route, le souffle du vent qui transperce de froid et surtout, l'obscurité de la nuit. L'espace sylvestre devient accablant pour le personnage, puisque tous les éléments atmosphériques entravent sa quête. L'héroïne des contes traverse aussi « les espaces ouverts mais impénétrables que sont les forêts du merveilleux¹⁶³ » pour accéder au château, manoir de la Bête.

Le château de la Bête est un autre lieu important où se manifeste le merveilleux. Pour le père qui s'égaré en forêt et découvre les douces lueurs d'un château à proximité, celui-ci devient source de réconfort, en particulier après le déchaînement de la nature qui s'abat sur

¹⁶¹ Georges Jean, *op. cit.*, p. 19.

¹⁶² Alain Montandon, *op. cit.*, p. 16.

¹⁶³ Georges Jean, *op. cit.*, p. 75.

lui. Toutefois, lorsque la Bête les menace, lui et l'une de ses filles, l'espace devient un lieu inquiétant, un lieu de perte. Pour la Belle, la demeure de la Bête est d'abord représentée comme effrayante pour ensuite devenir un lieu agréable et attrayant. En fait, dans le conte de Mme de Villeneuve, le château abonde en phénomènes surnaturels :

Le château de la Bête n'est pas seulement une demeure étrange et luxueuse où les valets ont été changés en statues (ce dont se souviendra Cocteau), mais il contient des fenêtres sur le monde qui permettent à la Belle captive d'assister aux représentations de la Comédie-Italienne ou de l'Opéra, d'avoir vue sur la foire Saint-Germain ou sur la promenade des Tuileries. Le monde s'est fait théâtre, le réel pure représentation. Mets délicieux, parures de tous les pays, instruments de musique, bibliothèque pour contenter « son grand goût de la lecture », oiseaux et singes pour la servir, tout concourt à donner au quotidien de la Belle les formes de la perfection¹⁶⁴.

Le château enchanté de la Bête fait rêver la Belle qui y trouve « des sources intarissables de nouveaux amusements¹⁶⁵ ». À l'image de la Bête, la demeure de celle-ci peut a priori paraître effrayante, mais elle dévoile peu à peu son caractère accueillant, qui dissipe toute forme d'horreur.

Les différents auteurs des réécritures transforment la dimension spatiale et temporelle des contes classiques. Jean-Pierre Kerloc'h développe la fonction ludique du merveilleux dans les lieux et l'espace de *Lisebelle et la Bête*. L'ambiguïté spatio-temporelle est à son comble dans cette œuvre. En effet, le narrateur dit une chose et son contraire pour rompre avec la tradition et surprendre le lecteur : « Il y a fort longtemps, ou peut-être bien l'hiver dernier, très loin d'ici, dans le tout proche royaume de Francophilie, vivait un brave homme nommé "Tournelune"¹⁶⁶. » Dans le cas de cet ouvrage, l'univers fictionnel demeure le lieu de plusieurs possibles, d'une ambivalence colorée. Comme dans les contes classiques, la forêt est présente et elle est décrite comme immense et « barbelée de ronces et d'épines¹⁶⁷ ». Après que le Solex du père a buté contre un objet et que le personnage a exécuté « un triple saut

¹⁶⁴ Martine Reid, « Présentation », *La Belle et la Bête*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2010, p. 9-10.

¹⁶⁵ Gabrielle-Suzanne de Villeneuve, *op. cit.*, p. 62.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 3.

¹⁶⁷ Jean-Pierre Kerloc'h, *op. cit.*, [p. 8].

périlleux par-dessus le guidon¹⁶⁸ », l'inventeur est secouru par le Robot des bois qui « empoign[e] [Tournelune et] sa valise et emport[e] le tout aussi facilement que vous porteriez deux sachets de pop-corn¹⁶⁹ ». À l'inverse des conteuses, Kerloc'h met en scène un personnage qui apporte son aide au père. En ajoutant ce nouvel élément, l'auteur dévoile une facette inattendue de la forêt classique des contes et cela participe également aux visées humoristiques de l'écrivain en raison des descriptions amusantes qui dépeignent le robot. Le ludisme se trouve également dans la demeure de l'inventeur monstrueux, laquelle est envahie par des objets scientifiques dont la fonction est surprenante et farfelue, comme « une brosse à cheveux chantante [ou] un fauteuil raconteur d'histoires¹⁷⁰ ».

Dans *La Belle et la Bête* de Laurent Péan, l'espace demeure indéterminé, mais la temporalité se veut moderne, au XXI^e siècle. L'auteur enchâsse dans son texte nombre de références temporelles liées à la culture contemporaine : Antonio Banderas, Johnny Depp, le père Noël, Internet et les « tchats de rencontres ». En actualisant le cadre temporel de son récit, Péan fait appel au processus de « proximisation » défini par Genette dans *Palimpsestes*, qui remarque que « le mouvement habituel de la transposition diégétique est un mouvement de translation (temporelle, géographique, sociale) *proximisante* : l'hypertexte transpose la diégèse de son hypotexte pour la rapprocher et l'actualiser aux yeux de son propre public¹⁷¹ ». En plus d'atteindre un jeune public qui est sujet à être intéressé par ce type de références, cette technique permet à l'auteur d'insérer des scènes à valeur comique : la Bête cite les acteurs célèbres ainsi que le père Noël pour appuyer son argument selon lequel le fait d'être velu ne signifie pas être dépourvu de charme. Pour ajouter à l'effet amusant, Péan met

¹⁶⁸ *Ibid.*, [p. 9].

¹⁶⁹ *Ibid.*, [p. 10].

¹⁷⁰ *Ibid.*, [p. 27].

¹⁷¹ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 431.

en scène une Belle qui croit être victime d'une mascarade : elle pense être dans une émission de télé-réalité où tout est faux et dans laquelle il y a « une mission à accomplir pour gagner une forte somme d'argent¹⁷² ». L'auteur fait appel à un temps précis pour divertir les jeunes auditeurs et lecteurs. Péan ne développe pas le motif de la forêt, mais il reprend celui du château merveilleux. En effet, le majordome remplit un verre d'eau qui coule de sa manche et explique que c'est « l'air du château qui [lui] donne certains pouvoirs¹⁷³ ». Un scénario semblable se produit avec Isabelle, parce que, comme la Bête lui dit par la suite, le château l'a acceptée. De plus, le décor décrit dans les didascalies intègre une porte sur roulettes par laquelle les personnages passent d'un endroit à un autre : par exemple, Grampion « *pousse la porte à cour et la colle à la cheminée. C'est l'entrée des chambres*¹⁷⁴ » ou « *pousse la porte jusqu'à l'extrême jardin. C'est l'entrée du château*¹⁷⁵ ». En plus d'utiliser la porte à des fins scéniques, l'auteur contribue aussi, par le biais de cet accessoire, à produire un effet comique, notamment lors d'une scène où la Bête pourchasse son majordome.

Le Roman de la Belle et la Bête de Bernard Simonay s'ouvre sur cet incipit : « On dit qu'autrefois, dans le royaume de Nériopolis, vivait une fille si belle que les dieux eux-mêmes se penchaient de leur fauteuil de nuages pour la contempler¹⁷⁶. » L'auteur fait appel à un temps et un espace mythiques : il nomme le lieu, mais ce dernier n'a pas d'enracinement dans le monde réel ; de même, l'histoire relatée s'inscrit dans le passé, mais les événements sont du ressort du mythe, d'une certaine Antiquité réimaginée. Le roman de Simonay fait appel à

la *high fantasy*, dont les intrigues ont pour cadre un monde différent du nôtre (la Terre du Milieu en étant l'illustration la plus célèbre) – ce [que Marshall B. Thym, Robert H. Boyer et Kenneth J. Zahorski]

¹⁷² Laurent Péan, *op. cit.*, p. 73.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 18.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 7.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 15.

¹⁷⁶ Bernard Simonay, *op. cit.*, p. 9.

appellent un « monde secondaire » – possédant ses propres lois naturelles qui diffèrent généralement de celles de notre monde¹⁷⁷.

Simonay fait valoir une complexité narrative, puisque, en recourant à l’imaginaire du genre de la *fantasy*, il imagine un univers fictionnel détaillé, davantage adapté à son public adulte.

Bernard Simonay transforme également le lieu symbolique de la forêt. En effet, contrairement aux conteuses du passé et aux auteurs des autres réécritures, l’auteur remplace la forêt par une mer, car le palais de Philippe se trouve sur une île. D’un certain point de vue, l’isolement est exacerbé parce que les moyens de communication et de transport sont plus limités. Le château se caractérise par des éléments puisés dans le registre du merveilleux. L’auteur du *Roman de la Belle et la Bête* décrit notamment un pavillon adjacent au palais, le Temple des Rêves, où « les songes semblent devenir réels¹⁷⁸ ». La fonction merveilleuse du Temple semble assombrie dans son dessein, car elle ravive la douleur du triste destin du prince, prisonnier de sa monstruosité. De plus, le merveilleux de la malédiction affectant le prince frappe également l’île de Nychorante. En prononçant sa condamnation, le dieu des Ténèbres a déclenché

une tempête apocalyptique [...] sur Nychorante, qui [a duré] plus de sept jours. [...] La ville n’était plus qu’un amas de ruines. [...] Depuis cette époque, Nychorante est constamment plongée dans les brumes. Même au plus fort des chaleurs de l’été, elles ne se dissipent jamais entièrement¹⁷⁹.

Vingt-cinq années durant, l’île est restée prisonnière du sort que lui a jeté l’être divin. Pourtant, ces circonstances changent lorsque la métamorphose du prince survient : les brumes s’évanouissent et le soleil resplendit, l’île respirant de nouveau la liberté. Simonay dépeint un univers merveilleux qui est interrelié à la trame narrative du roman.

Laissant de côté toute ambiguïté spatio-temporelle, Dominique Demers situe son histoire, dans *Là où la mer commence*, dans la seconde moitié du XIX^e siècle et « dans la petite

¹⁷⁷ Jacques Baudou, *op. cit.*, p. 5.

¹⁷⁸ Bernard Simonay, *op. cit.*, p. 172.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 146-148.

paroisse de Sainte-Cécile¹⁸⁰ » au Québec. Dans l'album, *Annabel et la Bête*, la dimension temporelle est incertaine, mais le lieu du récit est précisé. Il s'agit de Cap Enragé, situé dans l'Est canadien. Faisant appel à la technique de « proximation », l'auteure inscrit son histoire dans une période et dans une communauté, sinon familières, du moins ancrées dans la réalité. Cette pratique contribue à la représentation mimétique d'un milieu social et culturel à une époque donnée. Ce réalisme permet un rapport plus étroit entre l'œuvre et son lecteur, puisque ce dernier reconnaît la vraisemblance émanant des ouvrages.

Demers aborde le merveilleux sous sa dimension métaphorique. Cette dernière investit les lieux du récit par l'entremise de légendes et de mythes. Dans *Là où la mer commence*, la narratrice affirme que « ce pays est farci de légendes¹⁸¹ ». Elle relate l'histoire qui circule sur l'origine de Sainte-Cécile :

On y racontait que le Créateur, après avoir inventé les montagnes, chargea un ange vêtu d'un long manteau de soie bleu de les distribuer sur toute la Terre. Arrivé à la hauteur de Sainte-Cécile, l'ange était épuisé, mais ses poches étaient encore lourdes. Il les vida donc d'un seul coup. Une colonie de montagnes surgit aussitôt de la mer alors qu'une poignée de grenailles enfantait des îles. Les gens disaient aussi que les anses et les baies de cette région étaient hantées par les fantômes de tous ceux que la mer avait avalés. Et qu'à la pleine lune, les nuits de grande marée, les spectres des disparus dansaient sur la crête des vagues, un flambeau à la main, en poussant des cris à faire frissonner les algues¹⁸².

Les habitants ajoutent foi à ces récits, renforçant leur conviction que le village, « ce paysage étranger et fabuleux, [est] hanté par les fantômes, mais protégé par les fées¹⁸³ ». À leurs yeux, les villageois habitent un endroit merveilleux, touché par la grâce divine ou féerique. Ces légendes nourrissent l'imaginaire collectif, comme le merveilleux favorise les voyages, les « déplacements par lesquels nous avons l'illusion de vivre pour un court instant “hors du temps” et “ailleurs”¹⁸⁴ ». Suivant la tradition merveilleuse, Demers met en scène la forêt et le château-manoir dans chacune de ses œuvres. Dans *Là où la mer commence*, les deux endroits

¹⁸⁰ Dominique Demers, *Là où la mer commence*, p. 21.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 24-25.

¹⁸² *Ibid.*, p. 24-25.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 21.

¹⁸⁴ Georges Jean, *op. cit.*, p. 61.

sont marqués par le sceau de l'interdit : Oswald, le père de William, proscrit à tous les villageois « de mettre les pieds sur [s]es terres [...] [menaçant] [c]eux qui oseront [car ils] le regretteront¹⁸⁵ ». Ces lieux défendus, « la plus belle et la plus grande terre¹⁸⁶ » et le « vaste et riche¹⁸⁷ » manoir, cultivent le mystère et l'émerveillement.

Le merveilleux est souvent associé à un univers chargé de magie, n'entretenant aucune correspondance avec le monde réel. Alain Montandon propose une autre nuance du merveilleux dans *Du récit merveilleux ou L'ailleurs de l'enfance* :

Merveilleux, *mirabilia*, merveille, impliquent par l'étymologie un regard, une vision, vision étonnée, ébahie, fascinée, prise dans les rets de l'extraordinaire qui nous arrache à notre quotidienneté pour nous plonger dans un monde différent, où tout est possible, où l'impossible même change de place¹⁸⁸.

Dans *Là où la mer commence*, de même que dans *Annabel et la Bête*, Demers transpose le merveilleux dans les merveilles naturelles. En effet, aux yeux de William, le monde naturel, quotidien, devient lieu merveilleux. Il invente un jeu, « une sorte de course aux trésors. [...] [Il a] dix merveilles à [...] faire découvrir [Maybel]. [...] Il [...] [ajoute que la jeune femme pourra] gagne[r] des tableaux, des souvenirs, des perceptions... Des émotions peut-être¹⁸⁹ ». L'esprit de William est ouvert au mystère et à la « magie » de l'univers qui l'entoure. Pour lui, l'extraordinaire existe dans les plus simples expressions : un ravage de chevreuils, le lever de la lune, la mer, etc. Selon le jeune homme, la beauté du monde, son caractère merveilleux, s'exprime lorsque l'on prend « le temps de voir vraiment... de sentir le monde autour de [s]oi¹⁹⁰ ». La nature devient alors source de merveilleux, dévoilant un univers surprenant et magique tout à la fois. En renversant en quelque sorte le cadre merveilleux, le présentant dans le monde naturel, l'auteure suggère au lecteur que le merveilleux ne signifie

¹⁸⁵ Dominique Demers, *Là où la mer commence*, p. 38.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 93.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 152.

¹⁸⁸ Alain Montandon, *op. cit.*, p. 9.

¹⁸⁹ Dominique Demers, *Là où la mer commence*, p. 102-103.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 180.

pas nécessairement le surnaturel, quoiqu'il s'opère fréquemment sous cette forme. En fait, Demers véhicule ce message, dont la force peut inspirer le lecteur à imiter le personnage, à suivre le même apprentissage.

En plus de faire valoir le merveilleux qui se trouve dans la nature, l'auteure représente dans ses œuvres une deuxième forme de merveilleux. Lors du dernier rendez-vous organisé entre les deux jeunes gens, la Bête mène sa voisine dans sa bibliothèque, où se trouvent des centaines d'ouvrages de fiction dans lesquels se rencontrent « prisonniers, [...] sirènes, [...] amoureux éperdus, [...] lutins et [...] baleines¹⁹¹ ». Pour William, tout comme pour la Bête dans *Annabel et la Bête*, les livres sont un moyen d'évasion : « Ces murs disent toutes les passions. Ils sont remplis de magie et de rage. Et au regard des hommes et des femmes qui peuplent ces pages, je n'ai rien de repoussant¹⁹². » Pour le héros, les personnages des œuvres littéraires, de même que les merveilles naturelles, sont dépourvus de préjugés, à l'inverse des villageois qui se sentent menacés par son aspect effrayant. Demers reprend le motif du livre pour en faire un objet magique comme chez Mme Leprince de Beaumont. Alors que chez la conteuse, le livre sert de fenêtre sur le monde extérieur au château – la Belle a l'occasion d'observer sa famille depuis sa « prison » –, chez Demers, les livres sont des œuvres de fiction – comme les *Contes de ma mère l'Oye*, *Les Mille et Une Nuits*, *La Véritable Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut* et *Notre-Dame de Paris* – qui permettent à la Bête, non pas d'être témoin du monde quotidien, mais de s'évader dans un univers peuplé de personnages fascinants. Le livre de Mme Leprince de Beaumont est magique dans son fonctionnement puisqu'il ne s'agit pas d'un ouvrage ordinaire. Les ouvrages chez Demers sont eux aussi détenteurs d'un pouvoir symbolique particulier. En stimulant le merveilleux,

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 154.

¹⁹² *Ibid.*, p. 154.

même sous forme métaphorique, l'auteure de *Là où la mer commence* et d'*Annabel et la Bête* montre au lecteur que la magie est partout, que ce soit dans un livre ou dans le monde réel ; à l'instar de la beauté, le merveilleux est dans les yeux de celui qui regarde.

Les auteurs des réécritures de « La Belle et la Bête » réactivent ainsi le merveilleux traditionnellement présenté dans les contes de fées. Toutefois, cet élément littéraire est marqué par la différence dans les hypertextes : en effet, si les écrivains récupèrent certaines figures et certains thèmes de la tradition merveilleuse, ils accordent une signification nouvelle à ceux-ci afin de produire des effets différents. Deux auteurs s'approprient le merveilleux sous une forme ludique. Jean-Pierre Kerloc'h et Laurent Péan développent le caractère comique de leurs personnages dans le but de divertir et de provoquer le rire. Les visées ludiques de ces auteurs s'accordent parfaitement au genre et au public choisis par ces derniers. Kerloc'h renouvelle le conte grâce à de nouveaux personnages robotiques et aux jeux de mots qui s'enchaînent les uns à la suite des autres, tissant de nouvelles images et donnant un nouveau sens au merveilleux qu'il emploie. Chez Péan, le genre théâtral permet l'exagération des personnages, déclenchant des situations amusantes et encourageant par le fait même le lecteur à entrer dans cet univers comique, voire parfois burlesque. À l'opposé de Kerloc'h et de Péan, Bernard Simonay inscrit son œuvre dans le genre de la *fantasy*, l'engageant de cette façon sur la voie d'un merveilleux plus sérieux et, surtout, plus sombre. Le roman permet au lecteur de voyager non seulement dans un imaginaire mythologique et féerique, mais aussi dans les profondeurs de son inconscient pour « satisf[aire] une faim de nourritures psychiques¹⁹³ ». La violence, les désirs et les peurs véhiculés dans *Le Roman de la Belle et la Bête* favorisent la catharsis. Dans *Là où la mer commence* et *Annabel et la Bête*,

¹⁹³ Jean Bellemin-Noël, *op. cit.*, p. 6.

Dominique Demers opte pour un autre type de merveilleux qui est davantage métaphorique. La manifestation du merveilleux se trouve ainsi plus abstraite puisqu'elle se diffuse dans les évocations ou les images. Dans *Là où la mer commence*, il se greffe à l'histoire sans se matérialiser physiquement, faisant en sorte que les figures et les lieux empreints de réalisme sont marqués par une connotation magique ou surnaturelle. Demers présente un récit vraisemblable dans lequel la dimension merveilleuse incite le lecteur à renouveler son regard sur le monde. Dans *Annabel et la Bête*, l'intégration d'une véritable métamorphose accentue la lecture symbolique de l'histoire. Les auteurs des réécritures contemporaines de « La Belle et la Bête » se sont approprié le merveilleux en le manipulant, voire en le déviant de sa trajectoire traditionnelle. Les divers effets découlant de ces transformations ne s'appliquent pas uniquement au merveilleux, mais également au cœur de l'histoire, à la relation entre les protagonistes, comme nous le verrons dans le chapitre suivant.

CHAPITRE III : Le paradigme amoureux

Impossible de s'y tromper, le couple de la Belle et la Bête figure parmi les couples les plus notoires des contes de fées français. L'histoire de ces deux protagonistes aux antipodes l'un de l'autre a enflammé l'imaginaire des lecteurs depuis des siècles. L'amour se présente comme un élément fondamental des récits de « La Belle et la Bête », l'intrigue se tissent autour de ce point. Les contes classiques de Mme de Villeneuve et de Mme Leprince de Beaumont mettent de l'avant le développement progressif d'une relation entre les personnages principaux. L'étude de ces histoires jettera les bases qui nous permettront par la suite de proposer une analyse comparative entre les hypotextes et les réécritures contemporaines.

La question de l'amour dans les hypotextes

Le portrait de la Belle affecte le type de la relation qui s'établit entre les protagonistes. Le personnage de la Belle dans les récits de Mme de Villeneuve et de Mme Leprince de Beaumont est, sans être identique, très ressemblant. Toutefois, certaines nuances permettent de distinguer le caractère de l'héroïne et surtout, les visées sous-jacentes des conteuses. Au tout début du conte de Mme de Villeneuve, le narrateur présente la famille d'un marchand qui se compose de six garçons et six filles. Ces dernières sont ainsi dépeintes : elles sont « trop fières des grands biens¹⁹⁴ » et « leur vanité se trouv[e] flattée des assiduités de la plus brillante jeunesse¹⁹⁵ ». La richesse paternelle réjouit les jeunes femmes, les rendant cupides et superficielles. Chacune des sœurs, incluant la Belle, manifeste la même suffisance. La situation est différente dans le conte de Mme Leprince de Beaumont. Dans celui-ci, parmi les

¹⁹⁴ Gabrielle-Suzanne de Villeneuve, *op. cit.*, p. 19.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 20.

trois filles du marchand, ce sont les deux sœurs plus âgées qui possèdent les vilains défauts : les « deux aînées avaient beaucoup d'orgueil parce qu'elles étaient riches¹⁹⁶ ». En plus de faire preuve d'orgueil, les jeunes femmes sont également coupables des péchés d'envie, d'avarice et de paresse (alors que la Belle se lève à l'aurore pour travailler, les deux sœurs « se [lèvent] à dix heures du matin, se promèn[ent] toute la journée, et regret[ent] leurs beaux habits et leurs amis¹⁹⁷ »). À l'image d'Ève, les sœurs sont coupables de maints péchés capitaux. Elles évoquent, d'après une perception essentialiste, le versant négatif de la femme. Aux antipodes des sœurs, la Belle renvoie au pôle de la pureté et de la féminité exemplaires. Elle représente un idéal féminin qui possède toutes les qualités morales et vertueuses. Les qualités qui la caractérisent sont toutes plus édifiantes les unes que les autres : gentillesse, humilité, patience, indulgence, etc. L'absence de nuance dans la description des trois sœurs dans le récit de Mme Leprince de Beaumont renforce la dualité manichéenne, une spécificité du conte qui entraîne le dépouillement de toute complexité humaine. Les personnages se trouvent d'un côté ou de l'autre de la zone grise, sans jamais y glisser. Mme de Villeneuve nuance légèrement la description de l'héroïne de son conte, sans remettre en question toutefois l'opposition classique entre le bien et le mal. En effet, après que la famille a perdu ses biens dans un incendie, un écart se creuse entre les sœurs dont les comportements dévoilent une nouvelle facette. Si la misère accable encore davantage le caractère des filles aînées, elle transforme la cadette :

[L]a plus jeune d'entre elles [sœurs] montra, dans leur commun malheur, plus de constance et de résolution. On la vit par une fermeté bien au-dessus de son âge prendre généreusement son parti. Ce n'est pas qu'elle n'eût donné d'abord des marques d'une véritable tristesse. Eh! qui ne serait pas sensible à de pareils malheurs¹⁹⁸!

¹⁹⁶ Jeanne-Marie Leprince de Beaumont et Marie-Catherine d'Aulnoy, *op. cit.*, p. 9.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 11-12.

¹⁹⁸ Gabrielle-Suzanne de Villeneuve, *op. cit.*, p. 22.

L'adversité ouvre les yeux à la Belle qui constate la futilité de sa vie précédente. Son attitude marquée par la force de caractère rencontre la méchanceté de ses sœurs qui voient en elle « une petitesse d'esprit [et] une bassesse d'âme¹⁹⁹ ».

Parmi les caractéristiques inchangées d'un conte à l'autre se dégage la beauté des jeunes femmes. Le personnage féminin qui donne son nom à une partie du titre de l'histoire est défini par cet attribut esthétique : son nom, qui n'en est pas un, est marqué par la surdétermination et devient une construction sociale. Le même scénario se produit dans le récit de Mme Leprince de Beaumont : « Au milieu de sa splendeur, si son mérite la fit distinguer, sa beauté lui fit donner par excellence le nom de la *Belle*²⁰⁰. » Ce point commun entre les deux contes illustre un enjeu important pour les auteures. En effet, « [c]ette insistance sur la beauté de l'héroïne rappelle le contexte socio-économique des rapports de force entre hommes et femmes à l'époque [des conteuses]. La beauté était un atout de taille sur le marché économique du mariage²⁰¹ ». Au XVIII^e siècle, une distinction esthétique augmente les chances des jeunes filles de s'élever dans la société, comme c'est le cas pour la Belle chez Mme Leprince de Beaumont.

Comme dans plusieurs contes de fées, la réalisation des protagonistes s'accomplit par le mariage. C'est le développement de la relation qui permet aux personnages d'accéder à cette fin heureuse. Dans le récit de Mme de Villeneuve, la Belle résiste davantage aux changements et est moins portée par un sens du devoir que l'héroïne chez Mme Leprince de Beaumont. Par exemple, « [c]hez Mme de Villeneuve, c'est sous la pression de ses sœurs

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 22.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 23.

²⁰¹ Annick Panchaud, *op. cit.*, p. 80.

que Belle se résigne à se sacrifier pour son père en allant chez la Bête²⁰² ». Cet épisode accentue les contrastes dans la personnalité des personnages féminins. Dans le conte de 1756, c'est la Belle, « avec [son] caractère indépendant [et] déterminé²⁰³ », qui accepte de son propre gré de prendre la place de son père au château. L'œuvre de Mme de Villeneuve explore à la fois les avenues des passions et de la modestie, fondant les deux dans une écriture précieuse²⁰⁴. Par exemple, dans un passage profondément connoté, la Bête demande « sans détour [à la Belle] si [celle-ci] [veut] la laisser coucher avec elle²⁰⁵ ». De plus, dans le conte de Mme de Villeneuve, « [u]n jeune homme beau, comme on dépeint l'Amour²⁰⁶ » apparaît dans les rêves de la Belle. Gagnée par la beauté de l'Inconnu, la jeune femme laisse libre cours à ses épanchements :

Elle [...] lui disa[it] tout ce qu'une tendre amante peut dire de plus flatteur à son amant. Elle n'était point retenue par la fière bienséance, et le sommeil lui laissant la liberté d'agir naturellement, elle lui découvrait des sentiments qu'elle aurait contraints, en faisant un usage parfait de sa raison²⁰⁷.

La Belle ressent la passion qui l'enivre lorsqu'elle est en compagnie de l'homme de ses rêves. Sa perception renvoie directement à la situation que vivaient les femmes de l'époque. Celles-ci devaient en tout temps porter un masque de modestie et de civilité au sein de la société ; en manquant à ce devoir, elles risquaient d'entacher leur honneur et celui de leur famille. Le rêve et l'imaginaire deviennent, pour plusieurs, l'unique échappatoire à cette autorité morale : « on peut voir dans la pudeur des auteurs du dix-huitième siècle une

²⁰² Barbara Kaltz, *Jeanne-Marie Leprince de Beaumont : Contes et autres récits*, Oxford, Voltaire Foundation, 2000, p. 48.

²⁰³ *Ibid.*, p. 48.

²⁰⁴ « C'est également dans l'accumulation de qualités que la description de la Belle, dans le conte de Mme de Villeneuve, est conforme au style précieux. » (Sophie Raynard, *La seconde préciosité : Floraison des conteuses de 1690 à 1756*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, coll. « Biblio 17 », 2002, p. 231).

²⁰⁵ Gabrielle-Suzanne de Villeneuve, *op. cit.*, p. 52.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 48.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 69.

manière de “relégue[r] de telles pulsions et activités au niveau de l’inconscient”²⁰⁸ ». Dans le conte de Mme de Villeneuve, la Belle cache ses sentiments le jour et n’exprime librement ceux-ci qu’au cœur de la nuit, dans les profondeurs oniriques. Ces circonstances renvoient également à la réalité sociale du XVIII^e siècle que l’auteure transpose dans son histoire :

Mme de Villeneuve revient à de nombreuses reprises sur les enjeux économiques du mariage. Cette emphase sur l’aspect financier de l’institution maritale est représentative de la société du dix-huitième siècle, où le mariage est une question d’argent, et non d’amour. Ce n’est d’ailleurs pas par hasard que l’amant de la Belle est représenté comme une chimère. Le fait qu’il n’apparaît que dans les rêves de la jeune fille indique à quel point la présence de l’amour dans le mariage est considérée comme un idéal insaisissable²⁰⁹.

Contrairement à Mme de Villeneuve, Mme Leprince de Beaumont élimine tout écho à la notion de désir et « supprime tout ce qui peut rappeler au lecteur qu’est en cause l’union sexuelle de la Belle avec l’animal²¹⁰ ». Les requêtes continues de la Bête (« Voulez-vous que je couche avec vous²¹¹? ») se transforment en demandes en mariage. Les rêveries nocturnes qui font fantasmer la Belle chez Mme de Villeneuve sont remplacées chez l’autre conteuse

par une insistance sur les bons sentiments des deux personnages : la bonté de la Belle et celle de la Bête se répondent sans cesse, l’une et l’autre renchérissent dans le domaine de la bienveillance, de la politesse et d’une charité diffuse qui fait que la Belle s’apitoie sur le sort de ce monstre « qui est si bon »²¹².

À l’inverse du récit de Mme de Villeneuve qui se permet davantage de liberté, l’histoire de Mme Leprince de Beaumont s’inscrit dans le registre moral, devenant « un vademecum du mariage à l’usage des jeunes filles de la bonne société²¹³ ». *Le Magasin des enfants* dans lequel est inséré le conte de *La Belle et la Bête* relève, comme le souligne Barbara Kaltz, d’un projet pédagogique à l’usage de la jeunesse que la conteuse a su initier :

²⁰⁸ Betsy Hearne, citée par Annick Panchaud, *Quand l’agneau se couche aux côtés du tigre*, Lausanne, Archipel, 2005, p. 41.

²⁰⁹ Annick Panchaud, *op. cit.*, p. 50.

²¹⁰ Raymonde Robert, *Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e siècle à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 164.

²¹¹ Gabrielle-Suzanne de Villeneuve, *op. cit.*, p. 58.

²¹² Raymonde Robert, *op. cit.*, p. 165.

²¹³ Catherine Sevestre, *Le roman des contes*, Paris, Étampes : CEDIS éditions, 2001, p. 288.

[Le] but principal [de l'auteure] est de tirer les filles de l' « ignorance crasse » à laquelle elles ont été condamnées par « Messieurs les tyrans », et de « leur apprendre à penser, à penser juste, pour parvenir à bien vivre ». [...] Or, l'éducation traditionnelle maintient les filles à l'état d' « êtres parlans, écoutans, regardans » dans la passivité « d'automates » au lieu d'en faire des « êtres pensans »²¹⁴.

Le didactisme de son œuvre pousse l'auteure à promouvoir des qualités comme le sens du devoir et de la vertu, pour préparer les lectrices à devenir de jeunes femmes morales. Pour éviter toute ambiguïté, Mme Leprince de Beaumont « installe entre les deux partenaires une sorte d'amitié qui désamorce complètement les possibilités érotiques du sujet²¹⁵ ». Chez la conteuse, les sentiments qui animent la Belle à l'égard de la Bête se manifestent sous forme de gratitude et de respect.

Des obstacles freinent également le développement de relation entre la Belle et la Bête. Dans le conte de Mme de Villeneuve, deux raisons expliquent le refus de la Belle. Dans un premier temps, celle-ci est amoureuse du bel Inconnu qui habite ses rêves et nourrit son esprit. Dans un deuxième temps, la bêtise de la Bête est dépréciée par la jeune femme : « Mme de Villeneuve soulign[e] le manque d'esprit et la pesanteur intellectuelle de la Bête qui constitu[ent] un obstacle supplémentaire au mariage avec la Belle²¹⁶ ». Alors qu'elle est intellectuellement et émotionnellement stimulée par l'Inconnu, la Belle est uniquement saisie d'un sentiment d'obligation à l'endroit de la Bête : « je vous [Inconnu] aime plus que la vie, et je la prendrais plutôt que de cesser de vous aimer. [...] Mais ces tendres sentiments ne peuvent rien sur ma reconnaissance. Je dois tout à la Bête²¹⁷ ». Chez Mme Leprince de Beaumont, la difficulté ressentie par la Belle se manifeste dans sa perception de la Bête. À la fin de l'histoire, la jeune femme « réalise que le problème que lui posait l'altérité de la Bête

²¹⁴ Barbara Kaltz, *op. cit.*, p. 36.

²¹⁵ Raymonde Robert, *op. cit.*, p. 165.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 165.

²¹⁷ Gabrielle-Suzanne de Villeneuve, *op. cit.*, p. 65.

était avant tout dû au regard qu'elle portait sur lui [elle]²¹⁸ ». Lorsque l'étape du changement de perception est franchie, le dénouement heureux peut s'accomplir, même si ce dernier est dénué de passion amoureuse : les personnages se marient et « [leur] bonheur [est] parfait, parce qu'il [est] fondé sur la vertu²¹⁹ ». Leur union « est présent[e] comme relevant de la raison plus que du cœur²²⁰ ».

Mme de Villeneuve met en lumière une représentation plus réaliste des situations sociales et économiques des gens vivant au XVIII^e siècle. L'autorité patriarcale et la hiérarchie sociale régissent les existences. Dans le conte, c'est le père qui pousse la Belle au mariage avec la Bête. De plus, la réaction de la mère de la Bête à la fin de l'histoire illustre la valeur accordée au statut social :

Quoi vous n'êtes que la fille d'un marchand! [...] Je vous avoue que je suis peu flattée du prétendu bonheur de ce prince, s'il le faut acheter par une alliance aussi honteuse pour nous, et aussi indigne de lui. Serait-il impossible qu'il se trouvât dans le monde une personne de qui la vertu égalât la naissance²²¹?

La relation entre la Belle et la Bête relève davantage du devoir que d'un amour passionnel. La Belle éprouve toutefois des sentiments amoureux pour l'homme de ses rêves pour qui elle dévoile son cœur. Mme de Villeneuve offre une représentation plus juste de la réalité de cette époque dans laquelle la pression de la société domine. Au contraire, Mme Leprince de Beaumont vise un objectif didactique pour les jeunes filles. Elle transmet les valeurs de la vertu. C'est pour cette raison que le rapport entre la Belle et la Bête est marqué par le devoir et l'obligation.

Les contes classiques ont fait l'objet de plusieurs critiques. Dans *Le roman des contes*, Catherine Sevestre mentionne que « ce qui manque [au conte] de Madame Leprince de

²¹⁸ Annick Panchaud, *op. cit.*, p. 152.

²¹⁹ Jeanne-Marie Leprince de Beaumont et Marie-Catherine d'Aulnoy, *op. cit.*, p. 31.

²²⁰ Annick Panchaud, *op. cit.*, p. 156.

²²¹ Gabrielle-Suzanne de Villeneuve, *op. cit.*, p. 91-92.

Beaumont [c'est] l'amour et l'humanité²²² ». Dans *The Meanings of "Beauty and the Beast"*,

Jerry Griswold note que la résolution des contes véhicule une incohérence :

[T]he Beast changes into a handsome prince but we are left with unresolved issues: how Beauty, having developed an affection for the Beast, can fall so immediately in love with his new and handsome character who suddenly appears; and if, as the fairy suggests, Beauty has proven her virtue by recognizing the unimportance of looks, why good looks in her partner is the very way she is rewarded²²³.

Les auteurs des réécritures contemporaines répondent à ces critiques en présentant des personnages multidimensionnels, en développant des relations de nature différente et en altérant la morale de la tradition.

De l'amour sous le signe de l'humour à la critique

Dans *Lisebelle et la Bête*, Jean-Pierre Kerloc'h récupère plusieurs éléments de l'histoire classique de Mme Leprince de Beaumont. Si le récit reprend l'intrigue classique, le ton diverge de la tradition. Comme c'est le cas dans le développement du merveilleux, l'auteur fait appel au ludisme, une stratégie déployant des effets opposés à la rigidité moralisatrice du conte de Mme Leprince de Beaumont. Le personnage de la Belle conserve, chez Kerloc'h, plusieurs affinités avec celui de la conteuse. Le narrateur présente Lisebelle comme une jeune femme « franche et fraîche comme un matin de printemps. Son père l'ador[e]. Il lui offr[e] toutes sortes de petits noms gentils : Lisette, Liseron, Bella Lisa ou, tout simplement, Belle. Tout le monde l'aim[e]. Sauf ses sœurs, évidemment²²⁴. » La bonté du personnage de la Belle est encore accentuée par le mauvais caractère de ses sœurs qui font respectivement

²²² Catherine Sevestre, *op. cit.*, p. 289.

²²³ « [L]a Bête se transforme en un magnifique prince, mais des enjeux non résolus demeurent : comment la Belle, ayant développé une affection pour la Bête, peut-elle tomber amoureuse d'un personnage, à la fois charmant et inconnu, qui apparaît soudainement? De plus, si, comme le conte le suggère, la Belle a démontré sa vertu en reconnaissant l'insignifiance des apparences, pour quelle raison l'aspect avantageux de son compagnon se trouve être sa récompense? » [je traduis] (Jerry Griswold, *The Meanings of "Beauty and the Beast": a Handbook*, Peterborough, Broadview Press, 2004, p. 229.)

²²⁴ Jean-Pierre Kerloc'h, *op. cit.*, [p. 5].

preuve d'avarice et de gourmandise. En raison de son caractère désintéressé, la Belle accepte volontairement de prendre la place de son père au château de la Bête.

Dans les épisodes où la Belle vit dans la demeure de la Bête, l'auteur apporte peu de transformations au développement de la relation entre les personnages. Leurs rapports restent cordiaux, sans jamais tomber dans les élans amoureux : « Chaque soir, Lisebelle découvrait de nouvelles qualités chez la Bête. Chaque soir, [la Bête] lui offrait une de ses inventions [...]. Belle s'habitua à sa laideur. Ils en étaient même arrivés à rire ensemble²²⁵. » Bien que leur relation soit bonne – cela même si la jeune femme est en réalité la prisonnière du maître du château –, Lisebelle ne peut se résoudre à accepter l'une des demandes en mariage de la Bête qui récidive chaque soir. En fait, Lisebelle « aime bien [la Bête] mais [l']épouser... non [elle] ne peu[t] pas. [...] Au fond de son cœur, elle ne p[eut] s'empêcher de ressentir une certaine pitié²²⁶. » Son affection pour la Bête n'est pas de l'ordre de l'amour, encore moins de celui du désir. Comme dans la version de Mme Leprince de Beaumont, la jeune femme rêve de la Bête mourante et revient au château. La Bête tente alors de convaincre Lisebelle de l'épouser en lui promettant certaines choses et ce, de façon humoristique : « Belle, vous m'avez oublié[e]! À quoi bon vivre sans vous... J'ai cessé de m'alimenter. Mais si vous acceptez de m'épouser, j'irai décrocher la Lune, je mangerai des hamburgers, je prendrai des bains moussants... si vous me le demandez²²⁷. » La jeune femme consent alors à épouser le monstre, mais elle « ne s[ait] pas très bien si c'[est] par amour véritable ou par pitié²²⁸ ». Ses sentiments demeurent confus même au moment critique du récit. Contrairement à Mme Leprince de Beaumont, Kerloc'h n'arrête pas son histoire au moment de l'acceptation de la

²²⁵ Jean-Pierre Kerloc'h, *op. cit.*, [p. 25].

²²⁶ *Ibid.*, [p. 22].

²²⁷ *Ibid.*, [p. 31].

²²⁸ *Ibid.*, [p. 31].

demande en mariage. Après un bref épisode comique dans lequel elle danse de joie, la Bête prie Lisebelle de retourner à la maison paternelle : « Et réfléchissez bien. Si vous voulez encore de moi, revenez avec lui : je lui demanderai votre main²²⁹. » Dans son album, Kerloc'h déjoue les attentes du lecteur en insérant un nouvel épisode qui dévie de la tradition « littéraire », mais ce même ajout découle d'une autre tradition, qui se veut plus « sociale ». En plus de donner l'occasion à Lisebelle de confirmer sa résolution, cette transformation hypertextuelle met en scène une coutume qui découle d'un legs de valeurs patriarcales, de la passation d'une fille de son père au mari.

L'annonce du mariage entraîne également un autre phénomène : celui de la métamorphose. Toutefois, cette dernière se distingue des transformations des autres contes, car elle ne résulte pas d'un événement surnaturel : « Aussitôt la cape tomba au sol, découvrant un jeune homme lavé, rasé, épilé et habillé avec élégance. L'amour avait métamorphosé la Bête²³⁰. » La scène finale de l'album de Kerloc'h diverge encore davantage de celle du conte classique. La Bête invite le père et la fille dans sa caverne d'acier où « il ne manqu[e] rien : chambrettes et cuisinette, cabinet de toilette, bibliothèque, animaleries et parterres de fleurs²³¹... » Les trois personnages de même que les robots s'envolent ainsi vers un ailleurs inconnu. Si le mariage semble normalement être un événement heureux et ultime dans les contes, le voyage spatial apparaît dans l'album comme une plus grande aventure encore. La fin heureuse chez Kerloc'h s'ouvre sur une nouvelle odyssee et est marquée par un ludisme destiné à divertir et faire rêver un jeune public.

Laurent Péan pousse plus loin la réécriture en critiquant certains points et en en révisant d'autres pour adapter l'histoire à un public contemporain. En effet, Péan semble s'éloigner

²²⁹ *Ibid.*, [p. 31].

²³⁰ *Ibid.*, [p. 32].

²³¹ *Ibid.*, [p. 32].

de la tradition pour appliquer la technique du détournement qui consiste à modifier le fil « de l'intrigue d'un conte célèbre afin d'aboutir à un texte nouveau qui semble ne plus appartenir au genre²³² ». Comme le précise Cécile Amalvi, « un tel processus de réécriture engendre nécessairement d'importantes modifications au niveau de la forme et des motifs du récit d'origine ainsi que des valeurs qu'il véhicule²³³ ». Dans les contes classiques, le personnage central de la Belle est entouré par sa famille qui comprend une figure paternelle et une fratrie de cinq ou onze membres. Péan retire ce noyau familial de l'histoire pour faire d'Isabelle « une enfant de la DASS²³⁴ », une orpheline littéralement jetée à la poubelle par ses parents biologiques. L'auteur abandonne ainsi les épisodes consacrés à la jalousie des sœurs et à la menace de la Bête faite au père. La rencontre entre la Belle et la Bête n'est donc plus le résultat du vol commis par le père, puisque celui-ci est inexistant dans l'histoire. Isabelle répond plutôt à une annonce de femme de ménage dans le journal : « Recherche jeune femme pour heures de ménage dans grande demeure. Très bien payé. Possibilité de loger sur place²³⁵. » Recourant à l'intertextualité, l'auteur établit un parallèle entre la jeune femme en famille d'accueil et Cendrillon : « Et bien Cendrillon c'est moi. Une bonniche qui n'était bonne qu'à servir les autres et qui n'avait le droit à aucun plaisir²³⁶. » Isabelle est un personnage plus expressif, au caractère plus trempé que les Belles qui l'ont précédée : elle interroge la Bête, la réprimande et lui résiste. Loin d'obéir avec soumission, elle est « agente », maîtresse de son destin, n'étant « plus une petite fille à laquelle on dicte sa conduite²³⁷ ». Malgré le fait qu'elle a été avertie par des bûcherons de la présence de la Bête

²³² Cécile Amalvi, « Le détournement des contes dans la littérature de jeunesse », mémoire en études littéraires, sous la direction de Véronique Cnockaert, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2008, p. 4.

²³³ *Ibid.*, p. 4.

²³⁴ Laurent Péan, *op. cit.*, p. 22.

²³⁵ *Ibid.*, p. 11.

²³⁶ *Ibid.*, p. 50.

²³⁷ *Ibid.*, p. 84.

au château, Isabelle y « [est] quand même [allée] [...] parce [qu'elle] [est] trop curieuse²³⁸ ». Contrairement à la tradition qui associe cette caractéristique à un défaut, l'œuvre de Péan présente davantage la curiosité comme une qualité, voire une preuve de courage et d'audace. La jeune femme ne se sacrifie pas pour son père ; elle va au-devant des choses par elle-même et pour elle-même. Forte de caractère, Isabelle ne dépend de personne.

Péan met en relief une relation conflictuelle entre la Belle et la Bête. Il s'agit d'un rapport constamment partagé entre l'horreur et l'amitié. D'abord, le choc de la découverte du visage du maître des lieux rend Isabelle anxieuse au point où elle est prête à quitter sur-le-champ le château. Se développe par la suite une amitié dans laquelle les personnages partagent leur quotidien, apprennent à mieux se connaître et même à rire ensemble. Le sentiment d'effroi s'installe de nouveau lorsque la Bête revient couverte de sang, une nuit de pleine lune. Malgré la complicité qui s'était tissée entre les deux personnages, Isabelle associe de nouveau la monstruosité à la cruauté : « Vous n'êtes qu'une bête... recouvert de crotte et de sang... [...] Oh si! vous étiez vous-même, vous étiez une bête, ce que vous êtes et resterez toujours²³⁹ ». Après cet épisode, la Bête réussit à calmer Isabelle et l'amitié qui les unissait est rétablie :

Les mois passèrent. L'incident ne paraissait plus
Et son attachement pour la Bête avait cru.
Aussi étrange que cela puisse être, sa laideur
Elle ne la voyait plus et elle scrutait l'heure
À laquelle il viendrait lui poser la question.
Mais Belle obstinément répondait toujours non.
Elle ne concevait pas, cette bête, pouvoir l'aimer²⁴⁰.

La relation instable entre les protagonistes montre des fluctuations des sentiments, les remises en question et les nouvelles résolutions. La perception d'Isabelle ne change pas du

²³⁸ *Ibid.*, p. 37.

²³⁹ *Ibid.*, p. 86 et 88.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 94.

jour au lendemain, celle-ci est marquée par le doute. Malgré la jalousie qui l'emporte lorsqu'elle croit – en raison d'un subterfuge de Grampion – que la Bête visite une autre bête femelle, Isabelle s'obstine dans son incapacité à aimer la Bête : « Je ne vous aime pas la bête... quoique mon comportement à l'instant puisse vous faire penser le contraire, je ne vous aime pas... [...] Je ne vous aime pas et ne vous aimerai jamais, fin de l'histoire²⁴¹ ». Péan présente une Belle qui s'oppose fortement à la Bête, accentuant par cela la remise en question de la tradition. En plus de faire appel à l'humour pour dédramatiser la pièce et amuser le public, Péan s'éloigne de l'idéologie morale que tentent d'inculquer les conteuses en révélant une contradiction dans la morale véhiculée par les hypotextes (« outward appearances are secondary to a person's inner value²⁴² ») :

LA BÊTE :

Pensez-vous vraiment que je m'en irais courtiser une femme qui a la même apparence que moi alors que je ne supporte pas la mienne. J'en ai déjà bien assez de me voir chaque matin dans le miroir pour m'encanailier d'une femme aussi monstrueuse que moi.

ISABELLE :

Ma foi cela se tient.

[...]

Alors comme ça vous ne pourriez aimer un être dont l'apparence est celle d'une bête.

LA BÊTE :

Non, je ne pourrais.

ISABELLE :

Et pourtant vous me demandez chaque soir d'accepter la vôtre en me demandant de vous épouser.

LA BÊTE :

C'est vrai²⁴³.

Selon les dires de la Bête dans la pièce, l'idée vertueuse ne s'applique pas au maître du château, mais seulement à Isabelle. La Bête déprécie pour elle-même les valeurs qu'elle utilise pour convaincre Isabelle du bien-fondé de son amour et de sa volonté de l'épouser. La

²⁴¹ *Ibid.*, p. 102.

²⁴² « L'apparence physique est moins importante que la beauté intérieure d'une personne ». [je traduis] (Vanessa Joosen, *op. cit.*, p. 111.)

²⁴³ Laurent Péan, *op. cit.*, p. 101.

morale devient unidirectionnelle, alors qu'elle devrait être universelle. Péan contredit ainsi la réflexion au cœur des textes de Mme de Villeneuve et Mme Leprince de Beaumont, illustrant par cet écart le caractère patriarcal de la morale véhiculée.

Dans *La Belle et la Bête*, Péan critique l'amour idéalisé et introduit des références qui se veulent plus représentatives de la réalité contemporaine. Péan évoque une situation qui se caractérise notamment par le déclin des mariages précipités et sans passion :

ISABELLE :

Non, non, il y a autre chose. On ne demande pas une femme en mariage aussi rapidement, il y a un protocole à respecter.

LA BÊTE :

Un protocole?

ISABELLE :

Oui, des étapes à franchir. La demande en mariage n'est que le résultat d'un long cheminement. Il y a une période de séduction au préalable...

LA BÊTE :

Combien de temps?

ISABELLE :

Je ne sais pas moi ça dépend... quelques jours... quelques semaines²⁴⁴...

Isabelle rejette les demandes en mariage incessantes de la Bête non seulement parce qu'elle n'est pas amoureuse du maître du château, mais également parce qu'elle ne conçoit pas que « cela [puisse] change[r] du jour au lendemain²⁴⁵ ». La jeune femme n'est pas prête à tomber dans les bras du premier venu malgré les richesses de ce dernier et ses déclarations amoureuses répétées. En fait, les actions renouvelées quotidiennement par la Bête surprennent Isabelle en raison de leur invraisemblance. À son avis, les demandes en mariage cachent un autre motif :

ISABELLE :

Non il y a autre chose, je suis certaine qu'il y a autre chose. Un pari peut-être?

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 70-71.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 70.

LA BÊTE :

Un pari? Avec qui?

ISABELLE :

Je ne sais pas moi... Grampion...

LA BÊTE :

Grampion? mais il n'a rien à m'offrir c'est moi qui lui donne tout!

ISABELLE :

Pas faux... J'y suis!

[...]

Je sais pourquoi vous voulez absolument m'épouser!

[...]

C'est pour une émission de télévision, c'est ça?

LA BÊTE :

Quoi?

ISABELLE :

Oui c'est ça! C'est une nouvelle émission de télé-réalité! Une sorte de caméra cachée! Vous avez une mission à accomplir pour gagner une forte somme d'argent!

[...]

Tout ça c'est du faux! Votre costume! Tout! Oh l'idiote! Tout le pays va se moquer de moi maintenant! Fallait m'en parler en douce, je vous aurais facilité la tâche et on aurait fait 50/50.

LA BÊTE :

Mais vous délirez Isabelle...

[...]

[I] n'y a aucune mission Isabelle et nous ne sommes pas déguisés²⁴⁶.

L'improbabilité d'être demandée en mariage de façon aussi obstinée fait en sorte que la jeune femme doute de toute la situation et s'imagine des scénarios qui, pour elle, sont plus crédibles. Péan critique ainsi les mariages célébrés rapidement dans les contes de fées et souligne l'in vraisemblance de ce phénomène à l'ère contemporaine. En plus d'évoquer la télé-réalité, Péan mentionne les rencontres en ligne : Grampion dit à Isabelle que « [c]es derniers temps [s]on maître passe beaucoup de temps sur les Tchats de rencontres. [II] [s]e demande même si il ne serait pas devenu un peu "addicted"²⁴⁷ ». Malgré son caractère comique, la pièce rend également compte de l'actualité en matière de développement amoureux et invite la réflexion du lecteur sur cette question.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 72-73.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 97.

Contrairement au conte classique dans lequel la déclaration d'amour et l'annonce du mariage conduisent à la fin heureuse, la pièce rejette le cours traditionnel de l'histoire lorsqu'Isabelle nie tout sentiment amoureux à l'égard de la Bête. Le refus que la jeune femme oppose au dénouement traditionnel renvoie à son caractère d'agent indépendant. À l'image d'un metteur en scène, Grampion prend alors les « commandes » de l'histoire, interrompant celle-ci et la modifiant pour qu'elle reproduise la fin heureuse d'antan :

STOP!!!!!! (*Les deux personnages se figent. Grampion s'avance vers Isabelle.*) Mais ce n'est pas comme ça que ça finit! T'as jamais lu « La Belle et la Bête » ou quoi? Elle est où la morale de l'histoire si ça se termine ainsi hein? Faut tout leur dire aux jeunes maintenant! Bon je vais t'aider à répéter ton texte : « La Bête, votre laideur je ne la vois plus, car votre cœur est si bon qu'il illumine et transperce de ses rayons cette carapace... velue. Allons la Bête jetez vos miroirs, ils ne vous sont plus d'aucune utilité car à présent ce sont mes yeux qui vous refléteront tel que vous êtes, comme un prince... mon prince. Car oui la Bête, je vous aime et veux être votre épouse. » C'est quand même pas compliqué! Allez les enfants en place, on reprend et soyez bons²⁴⁸.

Les tentatives de la Belle pour échapper au cycle heureux du récit classique échouent. En fait, l'acceptation d'Isabelle n'est qu'une illusion : elle n'est pas le reflet de ses sentiments réels. Il s'agit d'une manipulation et non d'un changement de cœur. Malgré tout, cette courte remise en question demeure une ouverture vers le détournement, voire la perversion²⁴⁹ des contes. Bien que Péan reproduise le dénouement final des conteuses et ne « brod[e] [pas] délibérément sur des contes populaires traditionnels pour en détourner ou même inverser les a priori idéologiques²⁵⁰ », comme le font les auteurs de contes détournés selon Michèle Simonsen, il diverge de la tradition et critique celle-ci par la même occasion, exprimant même une certaine ironie. Il s'écarte du ton sérieux des conteuses d'autrefois. La fin moralisatrice ne possède plus autant de ferveur, considérant notamment l'emprise qu'a l'humour sur la pièce. Au XVIII^e siècle, les conteuses, en particulier Mme Leprince de

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 102-103.

²⁴⁹ Selon Jean de Palacio, « pervertir un conte, c'est attenter à son sens, à son esprit, à sa lettre. C'est écrire à rebours d'une tradition bien attestée, représentée ici par les *Contes* de Perrault [...] C'est faire violence, de quelque façon que ce soit, aux attendus du merveilleux ». (Jean de Palacio, *Les perversions du merveilleux : Ma Mère l'Oye au tournant du siècle*, Paris, Séguier, 1993, p. 27.)

²⁵⁰ Michèle Simonsen, *Le conte populaire français*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je? », 1981, p. 27.

Beaumont, accordaient la priorité à une morale édifiante. Péan actualise l’histoire de Mme de Villeneuve et de Mme Leprince de Beaumont pour en faire un « conte moderne²⁵¹ », tout en se permettant de remettre en question certains aspects de la tradition et de critiquer la société.

L’amour passionnel

Le Roman de la Belle et la Bête est une œuvre chargée de passion et de sensualité. Bernard Simonay développe des personnages guidés par leurs désirs et aptes à les exprimer et à les satisfaire. La représentation du personnage de la Belle inscrit celle-ci dans un autre ordre d’idéal : elle est « considérée à Nériopolis comme une princesse²⁵² », en raison notamment de « sa beauté légendaire, [...] [de] sa gentillesse et [de] sa bonne humeur constante²⁵³ ». Non seulement attire-t-elle les hommes et les femmes qui « elles-mêmes ne résist[ent] pas à son charme²⁵⁴ », mais elle captive aussi « les dieux eux-mêmes [qui] se pench[ent] de leur fauteuil de nuages pour [...] contempler²⁵⁵ » celle dont la « beauté est le reflet de celle de la déesse Cythérée²⁵⁶ ». Bien que mortelle et fille de capitaine, Aurore est vénérée par les puissances divines de cet univers mythologique, ce qui manifeste sa valeur presque divine aux yeux des autres. Cette beauté inégalée est indispensable puisque « la malédiction [ne peut tomber que] [...] [si Philippe] parvient à se faire aimer de la plus belle fille du monde²⁵⁷ ». Au-delà de son admirable apparence, la Belle, comme le souligne Simonay, « conserve le côté généreux de son caractère, mais il s’y ajoute une combativité qui

²⁵¹ Laurent Péan, *op. cit.*, p. 97.

²⁵² Bernard Simonay, *op. cit.*, p. 15.

²⁵³ *Ibid.*, p. 15.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 15.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 9.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 169.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 146.

n'existe pas dans les versions précédentes²⁵⁸ ». L'héroïsme du personnage se manifeste entre autres quand Aurore demande à Arion « de lui enseigner le maniement des armes²⁵⁹ », décision considérée « insolite de la part d'une femme²⁶⁰ », comme le précise l'intendant. Vers la fin de l'œuvre, la jeune femme met en pratique sa formation lorsque Philippe se trouve en danger. Aurore choisit elle-même de combattre et de se mettre en péril dans le but de protéger son mari. Son premier adversaire, être maléfique conçu par Féronna, « vit l'épée d'Aurore tournoyer et s'abattre sur son cou, [faisant rouler] [s]a tête [...] sur le sol²⁶¹ ». La Belle prouve sa force de caractère en résistant à la doxa et en forgeant son propre destin. En plus de parfaire son instruction guerrière, la jeune femme s'enrichit intellectuellement auprès de Philippe et de ses livres. Cette autonomie intellectuelle était déjà prônée par Mme Leprince de Beaumont. Toutefois, Aurore revendique davantage cette indépendance intellectuelle et se libère même de la présumée domination physique des hommes, parvenant à se défendre elle-même et à s'émanciper du rôle de la demoiselle en détresse.

Les changements affectant le personnage d'Aurore ne sont pas les seuls à bouleverser l'histoire. La structure du récit est également modifiée par Simonay. Traditionnellement, dans « La Belle et la Bête » et même dans la majorité des contes, « [l]e mariage des héros est, en effet, à prendre comme le suprême moyen par lequel se manifeste le rétablissement de l'ordre²⁶² ». L'union matrimoniale symbolise la fin des difficultés, la résolution du dénouement. Dans son roman, Simonay renverse les étapes menant à la conclusion de son histoire. Alors que, dans les récits des conteuses, la Belle se sacrifie pour sauver son père de la ruine et de l'emprisonnement au château et n'épouse la Bête qu'à la fin, dans le roman de

²⁵⁸ <http://www.bernardsimonay.fr/la-belle-et-la-bete.html> / [Bernard Simonay]

²⁵⁹ Bernard Simonay, *op. cit.*, p. 166.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 166.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 207.

²⁶² Raymonde Robert, *op. cit.*, p. 47.

Simonay, Aurore accepte dès le début d'épouser le prince de Nychorante et en échange, celui-ci s'engage à rembourser toutes les dettes de jeu de Ludovic, frère aîné d'Aurore, à payer « les créances des usuriers²⁶³ » et à offrir au père un navire neuf après que le dernier a été détruit aux abords de l'île maudite. La cérémonie a lieu sans l'époux en question, mais avec l'intendant, en tant que suppléant de Philippe. La célébration du mariage en début de récit permet non seulement un écart narratif avec les versions des conteuses, mais génère aussi des situations aux effets particuliers. Tout d'abord, Simonay crée un univers de mystère autour de la Bête, au sujet de laquelle des rumeurs circulent, et qui n'apparaît qu'à la quarante-vingt-seizième page de l'œuvre, vingt pages après la cérémonie. En présentant le mariage comme la première étape dans la vie commune du couple, Simonay, comme Marie-Claire Blais dans *La Belle Bête*, « met en question la fin des conte traditionnels, dans lesquels le mariage est simplement évoqué, et la vie conjugale est rarement décrite²⁶⁴ ». Comme dans les histoires des conteuses, la Bête est, dans le roman de Simonay, la première à tomber amoureuse. Toutefois, Aurore ressent déjà une certaine attirance pour son futur époux, ce qui explique notamment sa décision d'épouser le prince de Nychorante alors qu'elle était fiancée à son cousin Phoïbos. Les deux personnages principaux apprennent d'abord à se connaître spirituellement, puis physiquement lors de leurs rendez-vous nocturnes. L'effet essentiel résultant du mariage au début de l'histoire réside dans la représentation différente de la relation entre les protagonistes : celle-ci se complexifie à travers le développement d'un rapport à la sexualité, dimension absente des contes. Dans son roman, Simonay dépeint de façon explicite des tableaux érotiques des échanges nocturnes entre les personnages. Par

²⁶³ Bernard Simonay, *op. cit.*, p. 62.

²⁶⁴ Catherine D'Humières, *D'un conte à l'autre, d'une génération à l'autre*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2008, p. 225.

exemple, après avoir découvert des statues nues à son image, Aurore devient l'initiatrice du premier échange sexuel entre elle et Philippe :

Elle respira profondément, puis, tremblant légèrement, elle prit la main de Philippe et la posa sur elle. [...] La main de Philippe poursuivit son chemin vers la poitrine, et emprisonna le sein offert. Le pouls d'Aurore s'accéléra. Elle ferma les yeux, saisit l'autre main de Philippe, puis la dirigea doucement vers l'autre sein. Elle les encouragea ensuite à descendre vers son ventre, vers ses hanches... Une audace soudaine s'empara d'elle, et elle osa enfin toucher le corps de Philippe. Leurs peaux se rapprochèrent, s'apprivoisèrent. [...] Enfin, une douce lame de feu pénétra les entrailles d'Aurore ; elle poussa un long gémississement de douleur et de plaisir mêlé. Sa respiration s'était accélérée. [...] L'esprit en déroute devant la puissance exigeante qui lui fouillait les reins, elle ne se rendit pas compte que ses ongles s'étaient enfoncés dans les muscles solides des épaules de Philippe²⁶⁵.

En fait, dans le roman de Simonay, comme dans l'œuvre de Milan Kundera, « le roman d'amour échappe au vieil antagonisme qui opposait le réalisme et l'idéalisme, [...] l'amour qui prospère dans l'âme et l'amour qui brûle le corps²⁶⁶ ». En adressant son œuvre à un public adulte, Simonay n'occulte pas la relation charnelle entre la Belle et la Bête au profit de la relation émotionnelle et spirituelle. La thématique de la sexualité rappelle l'effet cathartique qu'active le merveilleux dans l'œuvre de Simonay.

Simonay s'inspire d'Apulée dans le sens où l'amour et la passion qui embrasent Aurore sont les mêmes sentiments que ceux de Psyché. Les deux femmes vivent des situations semblables : chacune « épouse un homme sans l'avoir jamais vu. [...] Celui-ci lui impose de ne jamais tenter de voir ses traits²⁶⁷ ». Dans le roman, cet accord est également accompagné d'une mise en garde : « Si vous rompez votre promesse, vous détruiriez à jamais l'amour infini que j'éprouve pour vous²⁶⁸. » La violation de cette promesse engendre le premier malheur qui ébranle le couple. Simonay utilise le même catalyseur qu'Apulée pour créer la discorde entre les protagonistes : « It echoes stories of Pandora and Eve when it relies on female curiosity as the dynamic of the plot, and the overriding motive force of the female

²⁶⁵ Bernard Simonay, *op. cit.*, p. 107.

²⁶⁶ Pierre Lepape, *op. cit.*, p. 386.

²⁶⁷ <http://www.bernardsimonay.fr/la-belle-et-la-bete.html> / [Bernard Simonay]

²⁶⁸ Bernard Simonay, *op. cit.*, p. 97.

sex²⁶⁹. » En effet, comme l'explique lui-même l'auteur, « lorsque la Belle rompt le pacte en ouvrant les rideaux de leur chambre sur la pleine lune, [Philippe] estime qu'elle l'a trahi et la repousse²⁷⁰ ». La vérité éclate sous les rayons de lumière : contrairement au récit d'Apulée dans lequel le mari se révèle être le dieu de l'Amour, le roman de Simonay met en scène un beau jeune homme qui se transforme en Bête, la Créature de Nychorante. La relation amoureuse qui existait entre Aurore et Philippe se détériore au point où le prince de l'île chasse son épouse, lui mentionnant qu'il ne désire plus jamais la revoir. Les versions classiques de « La Belle et la Bête » présentent le développement progressif d'une relation entre les personnages principaux. Dans *Le Roman de la Belle et la Bête*, les sentiments amoureux prennent peu de temps à s'établir, mais dès que la confiance est brisée, le rapport entre les protagonistes se gâte. Si, dans les premiers instants, Aurore ressent de l'horreur, puis de la pitié, elle « refuse de perdre [l']estime [de Philippe], sinon [son] amour, à cause d'un malentendu²⁷¹ ». En fait, la jeune femme soutient qu'elle n'est pas l'unique personne coupable de trahison :

Pourquoi ne m'avez-vous pas avoué votre terrible secret, la nuit, lorsque vous m'apparaissez sous votre forme humaine? Pensiez-vous que je n'étais pas suffisamment amoureuse pour admettre votre disgrâce? Cette omission n'est-elle pas, elle aussi, une forme de trahison? La vérité, c'est que vous aviez peur de moi, peur de ma réaction. Vous doutiez²⁷².

Ainsi, Philippe a nui à son propre bonheur, a mis en péril sa relation avec Aurore. Cette nouvelle intrigue complexifie, approfondit la relation existant entre la Belle et la Bête. Simonay dépeint les personnages de façon à nuancer leurs émotions, à développer leur psychologie qui ne s'avère pas aussi polarisée que ce que l'on peut a priori imaginer. Après

²⁶⁹ « Cela renvoie aux histoires de Pandore et d'Ève dans le sens où ces récits s'appuient sur la curiosité féminine pour en faire le moteur de l'intrigue et la force motrice principale de la gent féminine. » [je traduis] (Marina Warner, *From the Beast to the Blonde*, Londres, Vintage, 1995, p. 274.)

²⁷⁰ <http://www.bernardsimonay.fr/la-belle-et-la-bete.html> / [Bernard Simonay]

²⁷¹ Bernard Simonay, *op. cit.*, p. 163.

²⁷² Bernard Simonay, *op. cit.*, p. 163.

l'épisode de la transformation, le lien amoureux qui s'était formé entre eux a subi un choc, mais il ne s'est pas complètement dissous : en fait, Aurore affirme que même si elle « ignore si l'amour renaîtra en [elle], [...] [elle est] sûre d'une chose : [elle] désire [qu'ils soient] amis²⁷³ ». Leur relation, loin d'être linéaire, est plutôt à l'image d'une ligne brisée : cette profondeur enrichit la narration.

Plus d'un personnage dans le roman s'oppose à la relation entre Aurore et Philippe. Ces personnages ont d'ailleurs un rapport particulier avec Aurore. Au tout début de l'histoire, Aurore est fiancée depuis l'enfance à son magnifique cousin Phoïbos. Malgré les belles paroles et les nombreux efforts de séduction de ce dernier, Aurore ne succombe pas à la tentation de goûter aux plaisirs charnels, quoiqu'elle affirme ressentir de l'amour pour le jeune homme. Par contre, un jour, elle découvre la liaison de Phoïbos avec une autre jeune femme, ce qui la pousse à épouser Philippe par dépit. Simonay fait appel au motif de l'adultère pour illustrer la faiblesse de certains et les conséquences de cette inconduite. À la fin, Phoïbos accompagne sur l'île les frères²⁷⁴ et les sœurs d'Aurore ayant la « maudite soif de l'or²⁷⁵ ». Il s'oppose à la relation, selon lui, grotesque des protagonistes en cherchant à reconquérir la jeune femme, puisqu'il est convaincu qu'elle ne peut préférer un monstre à un bel homme. Simonay présente Phoïbos comme un obstacle au bonheur du couple principal de l'histoire. L'auteur met en scène un autre personnage incarnant le rôle d'opposant. Face à Aurore, se dresse Féronna, l'être maléfique venu du Néant. Cette dernière tente de se rapprocher de la jeune femme, cherchant sa sympathie et son amitié pour mieux la manipuler. Toutefois, les plans de Féronna rencontrent un obstacle inattendu : « Elle n'avait

²⁷³ Bernard Simonay, *op. cit.*, p. 164.

²⁷⁴ Il est intéressant de noter que le nom d'un des frères d'Aurore, Ludovic, fait écho à un personnage du même nom dans l'adaptation cinématographique de Cocteau : « Dans son film de 1946, [...] [Cocteau] donne à la Belle un frère oisif et irresponsable, Ludovic, qui prendra d'assaut le château de la Bête moins pour délivrer sa sœur que pour s'approprier les richesses qu'il contient. » (Annick Panchaud, *op. cit.*, p. 110.)

²⁷⁵ Bernard Simonay, *op. cit.*, p. 195.

été créée que pour répandre le Mal sur l'île. [...] Cependant, elle n'avait pas prévu qu'elle serait elle-même attirée par la Belle. Une attirance qui la dévorait chaque jour un peu plus²⁷⁶. » Elle est tombée dans le piège de l'amour. Sa passion n'étant pas partagée – Aurore « l'[ayant] repoussée, humiliée, frappée, chassée même du palais²⁷⁷ » –, Féronna éprouve des sentiments d'amour-haine à l'endroit de la princesse. Sa proximité avec celle-ci l'enivre en même temps qu'elle la fait souffrir. Simonay met en lumière un tout autre type de relation qui oscille entre des sentiments opposés, ou qui est plutôt accablée simultanément par des émotions contradictoires. Les positions opposées campées par chacun des personnages complexifient leur relation qui ne s'inscrit pas dans l'hétéro-normativité ni dans la réciprocité. Comme le montre l'auteur, l'amour peut ainsi naître, qu'importent l'âge, le statut, le sexe et les circonstances.

Simonay modifie la morale traditionnelle de « La Belle et la Bête ». Dans les versions classiques, la déclaration amoureuse est porteuse de pouvoir : de la bouche de la Belle, elle parvient à vaincre le sort qui frappe la Bête, rendant à celle-ci sa forme humaine. La révélation de cet amour chaste dans les histoires des conteuses suffit à rétablir l'ordre. Dans *Le Roman de la Belle et la Bête*, le dénouement correspond à un tout autre ordre. En fait, leur première nuit passée dans les bras de l'un et de l'autre mène Aurore à dévoiler son amour à Philippe :

- Ne regrettez pas ces griffures, Madame! Je les porterai avec fierté, car je veux voir en elles une preuve de l'amour que vous me portez.
- C'est en est une, Philippe. Je vous aime²⁷⁸.

Même après être devenus mari et femme, après s'être abandonnés aux plaisirs charnels et après avoir révélé leurs sentiments l'un à l'autre, la Belle et la Bête n'ont pas changé le

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 177.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 177.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 108.

destin : la malédiction pèse toujours sur Philippe. Simonay propose une thèse qui va au-delà de la morale plus chaste et vertueuse véhiculée par les conteuses du XVIII^e siècle. Pour l'auteur, l'amour, la véritable acceptation de l'autre, s'opère dans une symbiose entre le cœur, le corps et l'esprit. L'obscurité dans laquelle se dissimule Philippe est source d'impasse, causant du même coup l'impossibilité pour les protagonistes de vaincre le sortilège. Comme le note Pierre Lepape dans son ouvrage *Une histoire des romans d'amour*, les ténèbres sont trompeuses puisqu'en l'absence de lumière, tout se dérobe à la vue :

La nuit est l'espace de l'illusion, de la fausseté, de l'emprisonnement de l'âme dans les limites du corps. La nuit, tous les corps se ressemblent (cette confusion est une source inépuisable de situations romanesques) et la beauté demeure invisible. La véritable relation érotique, celle qui vous élève jusqu'à la perfection des dieux, jusqu'à l'expérience de la pure beauté, passe par la vue, par la lumière²⁷⁹.

En effet, la nuit voile le regard d'Aurore qui déclare son amour à une ombre. La sincérité de cet amour est d'ailleurs testée quand la jeune femme désobéit à son époux en ouvrant les rideaux et en laissant ainsi pénétrer la lumière lunaire. La peur l'envahit lorsqu'elle aperçoit la transformation du prince en la Créature de Nychorante, considérée dès lors par Aurore comme un « démon qui [a] usé de tout son art pour la captiver et la faire tomber dans ses pièges²⁸⁰ ». Le choc que la vérité a provoqué est nécessaire pour la progression de l'histoire : « It is her activities which catalyse the plot – at first harmfully, at last triumphantly²⁸¹. » Il est primordial que la jeune femme découvre le visage de son mari, la facette que désire dissimuler ce dernier, car, comme l'affirme Lepape, « [h]ors de la lumière, il n'y a pas d'amour puisqu'il n'y a pas d'échange²⁸² ». L'amour prend racine dans le regard, celui cherchant l'âme d'une personne et se s'arrêtant pas à l'apparence physique. Ainsi, l'obscurité fait office de masque pour Philippe, qui n'ose affronter le regard de sa femme sous la

²⁷⁹ Pierre Lepape, *op. cit.*, p. 25.

²⁸⁰ Bernard Simonay, *op. cit.*, p. 124.

²⁸¹ « Ce sont ses actions qui catalysent l'intrigue, suscitant d'abord la dévastation, puis le triomphe. » [je traduis] (Marina Warner, *op. cit.*, p. 275.)

²⁸² Pierre Lepape, *op. cit.*, p. 25.

lumière. À la fin du roman, Aurore saisit le moyen de venir à bout du sortilège. Elle se dévêtit, apparaissant « entièrement nue²⁸³ » devant Philippe, et s'avance vers lui en pleine clarté en lui disant :

La malédiction ne tombera que si j'accepte d'aller au bout de l'amour que je vous porte, Philippe. Je dois ignorer votre apparence physique. C'est pour cette raison que la métamorphose a encore lieu. Et elle durera tant que je ne me serai pas donnée à vous en pleine lumière. [...] Votre amour va détruire le fauve qui sommeille en vous. Parce que vous m'aimez, et parce que je vous aime. Il suffit de chasser le doute qui subsiste en vous²⁸⁴.

Non seulement Aurore doit accepter la Créature de Nychorante, mais cette dernière doit également consentir à approcher la jeune femme, malgré l'animalité qui trouble son esprit au point où, au crépuscule, elle en oublie sa nature humaine. Le contact avec Aurore lui permet de reprendre sa forme humaine et redonne vie à l'île. Simonay donne toute sa force à la monstruosité de la Bête, faisant en sorte que l'acceptation de la Belle est plus significative dans son accomplissement.

Écrire un roman pour un public adulte permet ainsi à Simonay d'aborder des thèmes plus délicats (trahison, adultère, relation amour-haine, homosexualité). En bouleversant la structure narrative traditionnelle des contes, l'auteur exploite le motif de l'amour sous plusieurs formes et diversifie de cette façon les rapports entre les personnages. En comparaison avec la linéarité, voire une certaine monotonie des contes classiques, l'œuvre de Simonay se révèle pleine de complexité et de nuances.

L'amour transfigurateur

Malgré le fait que son roman *Là où la mer commence* s'adresse également à un public adulte, Dominique Demers adopte une autre approche que celle proposée par Simonay. Elle développe aussi une relation complexe entre les protagonistes, mais n'inscrit pas son œuvre

²⁸³ Bernard Simonay, *op. cit.*, p. 214.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 214-215.

dans un registre érotique aussi développé que Simonay. Comme dans plusieurs réécritures, Maybel incarne un personnage fort dans *Là où la mer commence*. En plus d'être reconnue pour sa beauté sans artifice²⁸⁵, Maybel incarne un anticonformisme, disons « naïf » ou sans mauvaise intention, hérité des membres de sa famille singulière. Sa situation familiale différente l'inscrit dans une marginalité qui est « mal tolérée²⁸⁶ » par la société : « on leur en voulait de vivre autrement [...], [o]n leur en voulait aussi d'oser [...] [e]t on reprochait à Maybel d'avoir eu pour mère une femme sans honneur, une moins que rien, une courailleuse²⁸⁷ ». Pourtant, ces médisances n'affectent pas la jeune femme, qui conserve sa joie et sa détermination. En ce sens, Maybel rappelle la Belle de Mme Leprince de Beaumont, comme la présente Annick Panchaud : « La beauté de l'héroïne du conte de Mme de Beaumont n'est pas seulement extérieure, mais provient aussi de sa force intérieure, qui lui permet de faire face aux situations les plus difficiles²⁸⁸. » Sa force de caractère lui permet de maintenir la tête haute malgré les rumeurs circulant à son sujet et sur son entourage. Cette détermination provient de son éducation et de sa famille. Comme le souligne Sylvie Rosiensi-Pellerin,

c'est la tante (figure maternelle en l'absence de la mère) qui se charge de [l']éducation [de Maybel], lui apprenant non seulement à « carder, filer, tisser, fouler et teindre la laine [...] tirer d'un porc comme d'un bœuf tout ce qu'il faut pour que rien ne se perde » (éducation propre à celle d'une jeune fille de sa condition dans le Québec rural du XIX^e siècle), mais lui enseignant aussi « à *penser pour elle-même* [...], à faire fi des rumeurs et à laisser à Dieu le soin de juger les humains » : en d'autres termes, une éducation sans livres, mais qui valorise chez la jeune fille la liberté de penser, l'individualisme et l'ouverture à l'Autre. Version moderne – pour ne pas dire postmoderne – du « faire penser, parler, agir » de Leprince de Beaumont²⁸⁹.

²⁸⁵ « [D]éjà, enfant, elle était d'une beauté saisissante qui n'avait rien d'offensant. Le plus souvent mal attifée, sa longue crinière emmêlée, les joues barbouillées de boue, elle n'en était que plus éclatante. Elle était belle d'une manière brute et sauvage, sans mesure, sans ménagement, sans pudeur, mais aussi sans prétention. » (Dominique Demers, *Là où la mer commence*, p. 32.)

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 31.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 32.

²⁸⁸ Annick Panchaud, *op. cit.*, p. 80.

²⁸⁹ Sylvie Rosiensi-Pellerin, *loc. cit.*, p. 290.

La narratrice fait également part du sens de la curiosité de Maybel, attribut qu'il « est dangereux d'exciter trop²⁹⁰ » selon Mme Leprince de Beaumont. Toutefois, c'est cette qualité qui l'amène à aller à la rencontre de William, car « Maybel [a] appris à aller au bout de ses désirs et elle [est] résolue à percer le mystère du jeune homme affublé d'un masque²⁹¹ ». Faisant preuve d'audace, elle agit ainsi, comme la Belle dans l'œuvre d'Angela Carter, en « femme d'action, qui garde en tout temps le contrôle de sa vie²⁹² ».

Dans les contes classiques, la jeune femme choisit de se sacrifier à la place de son père et devient symboliquement prisonnière de la Bête dans le château de celui-ci. Cet acte d'abnégation est supprimé dans la réécriture de Demers. Dans *Là où la mer commence*, Maybel se lance à la recherche de William et en vient à le sermonner pour son comportement solitaire et hostile. En fait, sa curiosité, voire son attirance, pour le fils de l'Écossais peut s'expliquer par sa fascination pour sa nature sauvage. Demers rejoint l'interprétation contemporaine développée par Marina Warner. Comme le remarque Griswold,

Warner sees Beaumont's "Beauty and the Beast" as the familiar kind of story seen in popular women's romance novels: the charged encounter between the nice girl and the dark or dangerous male. In Warner's eyes, Beauty is going for "a walk on the wild side." And in this way, "Beauty and the Beast" addresses the attraction women feel towards males who are appealing not so much because of their looks but because of their dark and sexy nature, their animal magnetism²⁹³.

Cet attrait pour le côté plus obscur de l'être, voire l'animalité, semble naturel. Bien que William ne possède aucune caractéristique physique rappelant un animal, ce dernier semble se comporter comme tel, du moins selon les dires des villageois de Sainte-Cécile. Lors de

²⁹⁰ Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, « Avertissement », *Magasin des enfans*, Londres, J. Haberkorn, 1756, p. xiv.

²⁹¹ Dominique Demers, *Là où la mer commence*, p. 44.

²⁹² Annick Panchaud, *op. cit.*, p. 80.

²⁹³ « Warner voit le conte de Mme Leprince de Beaumont comme un modèle d'histoire souvent rencontré dans les romans d'amour populaires auprès des femmes : la rencontre chargée de symbolisme entre une aimable fille et un être sombre et dangereux. Aux yeux de Warner, la Belle choisit d'explorer une voie plus sauvage. De cette façon, *La Belle et la Bête* témoigne de l'attirance ressentie par les femmes à l'endroit des êtres masculins qui ne séduisent pas tant en raison de leur apparence, mais à cause de leur nature sombre, de leur magnétisme animal » [je traduis] (Jerry Griswold, *op. cit.*, p. 65.)

leur rencontre, même Maybel perçoit William comme un animal, voulant « l’apprivoiser²⁹⁴ ». Cependant, au-delà de cette vision du jeune homme, la « sauterelle de l’anse²⁹⁵ » entrevoit l’espoir de rétablir l’ordre des choses, de ramener en quelque sorte William vers la voie des humains, en lui lançant une invitation : « Si un jour, par grand miracle, ça vous chante d’imiter un peu les humains et de sympathiser comme on fait d’habitude entre voisins, faites-moi signe. Un grand coup d’écharpe, tiens²⁹⁶ ! » Une autre raison peut motiver l’attrance éprouvée par Maybel à l’égard de William. En effet, les protagonistes ont en commun leur position en marge de la société. Ces circonstances similaires tendent à rapprocher la Belle et la Bête, comme c’est le cas dans les réécritures anglophones de Robin McKinley, Angela Carter et Tanith Lee :

[t]heir concept of the relationship is not so much the romantic courtship of old, as a deeper connection of loneliness for both characters. [...] [T]he Beast is obviously an alien to society already [and] [...] Beauty [...] [is] a person who seems to have been tailored for social fitness but in fact feels alienated or isolated²⁹⁷.

Cette connexion entre les deux personnages peut notamment relever d’une expérience personnelle, d’une infortune partagée :

– Moi aussi, j’ai perdu ma mère, dit-elle. J’avais deux ans... Je ne sais même pas à quoi elle ressemblait. Je n’ai aucun souvenir. La vôtre est partie quand vous étiez juste un peu plus jeune que moi aujourd’hui. Mais vous restez drapé dans votre malheur comme dans cette écharpe qui devait lui appartenir²⁹⁸.

Ce premier rapprochement émotionnel jette les bases de leur relation.

Contrairement à ce qui se produit dans les contes, la Belle n’est pas captive au château de la Bête. Les deux voisins se rencontrent selon l’inspiration de William qui planifie leurs

²⁹⁴ Dominique Demers, *Là où la mer commence*, p. 70.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 191.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 69.

²⁹⁷ « Leur conception de la relation ne relève pas tant d’une cour amoureuse comme autrefois, mais plutôt d’un rapport étroit avec la solitude chez les deux personnages. La Bête fait déjà figure d’extraterrestre dans la société et la Belle est une personne qui semble taillée pour briller en société, mais qui en réalité se sent aliénée ou isolée. » [je traduis] (Betsy Hearne, *Beauty and the Beast : Visions and Revisions of an Old Tale*, Chicago, The University of Chicago Press, 1989, p. 120.)

²⁹⁸ Dominique Demers, *Là où la mer commence*, p. 69.

escapades, à la découverte des merveilles du jeune homme. Ce dernier est déterminé à « prouver à Maybel qu’il n’[est] pas un animal sauvage. Il ne [peut] supporter l’idée qu’elle le juge si mal. Sans cœur, sans tête, sans âme. Il [faut] qu’elle sache qu’il n’[est] pas incapable de frayer avec les humains, même s’il ne le [fait] plus²⁹⁹ ». C’est pourquoi il décide de dévoiler un peu de lui-même ; au-delà de leur caractère merveilleux, les trésors que présente William à Maybel sont d’une certaine façon le reflet de son identité :

[O]n citera le ravage des chevreuils, qui n’a rien d’une prison, les femmes Eiders (oiseaux) qui se laissent parfois affaiblir pour pouvoir donner naissance à leurs petits et qu’il faut nourrir (parallèle avec sa propre mère morte en couches), la joie de vivre des loups marins que ne supporte pas son père (foi de chagrin depuis la mort de sa femme), les cormorans qui apprennent à vivre avec un handicap (comme lui), l’aspect inquiétant et dangereux des oursins, qu’on évite, ou encore l’atmosphère magique d’une grotte que martèle la pluie extérieure, et dont les sons sont amplifiés par un jeu de résonances (le lecteur pourra y lire la métaphore de son cœur, illuminé par la présence de Maybel)³⁰⁰.

Demers développe une relation qui paraît a priori amicale, ne s’opérant pas dans les épanchements amoureux ni dans les jouissances charnelles. Les rendez-vous des jeunes gens sont empreints de magie et, au fil du temps partagé, les deux personnages se transforment au contact de l’autre. Maybel se remémore l’une de ses rencontres : « Il m’a regardée... et il a éclaté de rire! M’entends-tu Florence? En écoutant mes bavardages, William Grant a éclaté de rire. Enfin³⁰¹! » ; et Florence, la narratrice à qui Maybel se confie, est « surprise de constater que la petite sauterelle de l’anse se métamorphosait réellement au fil de ses rendez-vous avec son voisin³⁰² ». Les protagonistes redécouvrent les beautés de la nature, le monde à travers les yeux de l’autre. L’amour transforme les jeunes gens même si ces derniers, en particulier Maybel, n’en ont pas systématiquement conscience. William est tombé amoureux de la jeune femme au premier regard, toutefois il choisit d’en garder le secret. Cette flamme qui brûle en lui le transfigure, comme le note Roger Bozzetto au sujet de Quasimodo ou de

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 73.

³⁰⁰ Sylvie Rosienski-Pellerin, *loc. cit.*, p. 291-292.

³⁰¹ Dominique Demers, *Là où la mer commence*, p. 108.

³⁰² *Ibid.*, p. 111.

King Kong : « merveille monstrueuse, l'amour le rend humain³⁰³ ». Ce n'est que lorsqu'il sort de son isolement pour rencontrer Maybel que le jeune homme regagne sa nature humaine, celle pour qui le contact avec autrui est essentiel. En ouvrant un peu plus son cœur à la jeune femme et en laissant une personne étrangère entrer dans son univers, William reprend vie comme être humain.

La relation entre les protagonistes est menacée par le père du jeune homme, Oswald Grant. Ce dernier isole son fils de la société (« Regardez-le bien, car vous ne le reverrez plus³⁰⁴! »), façonnant ainsi l'identité du monstre : comme Victor Frankenstein pour l'être monstrueux qu'il a créé, « il ne le fait pas entrer dans le creuset des relations humaines. C'est ainsi qu'il le constitue en monstre³⁰⁵ ». Le jugement qu'il lit chez autrui le paralyse : « Il lui restait un fils, mais il était incapable de s'en approcher. Et le regard des autres sur William l'affolait. Oswald Grant ne pouvait supporter l'horreur qu'il lisait dans leurs yeux. Alors il cachait son fils³⁰⁶. » Le jeune homme a accepté cette situation, comprenant que son père « a bien plus besoin que [lui] d'être protégé³⁰⁷ ». C'est pour cette raison que la relation entre Maybel et William demeure secrète. Quand le père les découvre ensemble lors de leur dixième rendez-vous et s'aperçoit des sentiments de son fils à l'égard de la jeune femme, il accuse Maybel d'avidité : « Il vous aime. [...] Comme un idiot. Comme votre père a aimé votre mère. La traînée! L'allumeuse! Vous êtes pareille. Sauf qu'elle était assez idiote pour séduire un pauvre homme qui n'avait rien à offrir, alors que vous êtes beaucoup plus maligne³⁰⁸... » À l'instar de Mme de Villeneuve, Demers intègre la dimension socio-économique dans son récit, comme obstacle au bonheur des protagonistes. Celle-ci ne

³⁰³ Roger Bozzetto, *op. cit.*, p. 75.

³⁰⁴ Dominique Demers, *Là où la mer commence*, p. 37.

³⁰⁵ Roger Bozzetto, *op. cit.*, p. 89.

³⁰⁶ Dominique Demers, *Là où la mer commence*, p. 128.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 128.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 157.

semble pourtant qu'une excuse. En réalité, Oswald est convaincu que Maybel est comme lui et il veut le prouver à son fils : le père contraint la jeune femme à observer les ravages du visage démasqué. L'Écossais est satisfait lorsque Maybel « pouss[e] un cri de stupeur³⁰⁹ » et que William se couvre le visage et somme sa voisine de ne jamais revenir au manoir. Le père a semé le trouble dans la relation entre les jeunes gens en provoquant un malentendu. Les héros eux-mêmes deviennent des obstacles à leur bonheur. D'un côté, William est paralysé par la peur, car il craint le rejet. Cela explique pourquoi il n'a pas révélé ses sentiments à Maybel, s'étant « juré de ne jamais s'attacher à une autre femme que sa mère [car] [e]lle seule l'[a] aimé sans masque, mais c'[est] un miracle de la maternité. Il ne [peut] espérer autant d'une autre femme³¹⁰ ». Comme Simonay, Demers met en lumière un héros qui se trouve dans l'incapacité d'accepter d'aimer en raison de son apparence disgracieuse. William impose lui-même une barrière entre Maybel et lui. Lorsqu'elle le blesse involontairement avec son cri, Maybel est effrayée à l'idée d'être une source de chaos dans la vie de son voisin : « Sans le vouloir, j'ai semé la pagaille dans sa vie. [...] Ma mère a fait pareil avec mon père [...]. Mais moi, j'ai compris. Je ne ferai pas comme elle. Je ne détruirai plus rien³¹¹. » Elle se ferme comme une coquille, perdant sa fougue et sa joie. Elle plonge dans une certaine apathie, renonçant à sa relation avec son voisin et acceptant plutôt d'épouser Guillaume, le frère de la narratrice.

Comme dans les contes, la fin heureuse entre la Belle et la Bête est toutefois réaffirmée. L'épisode du rêve représentant la Bête en pleine agonie est reproduit dans l'œuvre romanesque de Demers. Lorsqu'elle se trouve au château pour confirmer ses soupçons, Maybel découvre un William affaibli. La jeune femme « déf[ait] [alors] les cordons du

³⁰⁹ Dominique Demers, *Là où la mer commence*, p. 159.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 158.

³¹¹ *Ibid.*, p. 172.

masque. Sans hâte, sans hésitation, ses doigts explor[ent] chaque griffure, chaque morsure, chacun des pauvres cratères. [...] Ses lèvres remplac[ent] ses doigts³¹² ». Maybel déclare également sa flamme à William : « Je vous aime et je ne veux plus vous quitter. [...] Je veux que vous m'aimiez [...] [a]vec vos yeux, vos lèvres, vos mains... avec votre corps tout entier³¹³. » Chez Demers, la révélation des sentiments amoureux ne déclenche aucune métamorphose physique, car aucune malédiction magique ne pèse sur le personnage. En fait, Demers semble répondre à la morale véhiculée par les conteuses qui a été contestée par la critique pour son caractère contradictoire. L'auteure choisit de faire prévaloir un amour qui perdure malgré l'absence de métamorphose. Elle s'inscrit dans une tendance observée dans les réécritures du XX^e siècle :

Revisions of so-called animal groom tale are now just as likely to end with the nontransformation of the animal groom as with the more traditional closure. [...] In literary retellings for young adult readers, [...] the transformation of the Beast into a prince is frequently absent, and this closure does not have any influence on Beauty's affection³¹⁴.

La morale de Demers se détache ainsi de celle de Mme Leprince de Beaumont et de Mme de Villeneuve, en supprimant la scène de la métamorphose qui fait office de récompense pour la Belle dans les contes classiques (« Belle, [...] 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 personne³¹⁵. ») Dans *Là où la mer commence*, Maybel ne reçoit rien en échange de ses bonnes actions ; l'amour réciproque entre elle et William suffit. L'auteure promeut ainsi l'acceptation de l'autre, sans réserve et sans préjugé. Demers cherche à redéfinir le rapport à autrui, à changer le regard que l'on pose sur les autres, quels

³¹² *Ibid.*, p. 191.

³¹³ *Ibid.*, p. 192.

³¹⁴ « Les réécritures du cycle du fiancé-animal se terminent aussi souvent par une absence de transformation du fiancé-animal que par le dénouement traditionnel. [...] Dans les réécritures destinées aux jeunes adultes, [...] la métamorphose de la Bête en prince est fréquemment absente et cette fin n'affecte pas les sentiments de la Belle. » [je traduis] (Vanessa Joosen, *op. cit.*, p. 76.)

³¹⁵ Jeanne-Marie Leprince de Beaumont et Marie-Catherine d'Aulnoy, *op. cit.*, p. 31.

qu'ils soient. Dans le roman de Demers, l'impression d'altérité est abolie par le regard. Lorsque les yeux de Maybel rencontrent ceux de William, ils reconnaissent sa beauté, son humanité :

Ce que dissimulait le masque était encore plus horrible qu'elle ne l'avait imaginé. Mais juste au-dessus, il y avait deux cercles immenses, d'une beauté foudroyante. Ces yeux plantés au-dessus des plaies ne se contentaient plus d'émouvoir, ils inondaient le visage. Plus rien n'existait que cette soie sombre, ce velours obscur, cette eau noire chatoyante³¹⁶.

Le regard de Maybel n'est pas pétrifié par l'horreur du visage du jeune homme, puisqu'il est attiré ailleurs, vers une vérité plus authentique de l'être, de l'identité de William. La représentation d'autrui peut être affectée par un renversement de perception, comme Jerry Griswold le note à propos de la courte histoire de « Beauty » de Tanith Lee : « the notion of Otherness itself evaporates and is replaced by a recognition of fundamental sameness³¹⁷. » Dans *Là où la mer commence*, la réflexion de Demers reprend « [l]e thème de la tolérance, de l'ouverture à l'Autre et à la différence que sous-tend l'hypotexte³¹⁸ », mais vise aussi à montrer que la relation à autrui peut être source de transformation si le regard d'une personne se pose dans un rapport d'acceptation.

Dans *Annabel et la Bête*, l'adaptation en album, Dominique Demers récupère beaucoup d'éléments de sa réécriture romanesque, même si ceux-ci sont réduits à leur plus simple expression. Le personnage de la Belle ressemble énormément à l'héroïne du roman de Demers. L'unique exception réside dans l'âge du personnage féminin. Alors que Maybel est déjà une jeune femme, Annabel est représentée dans les illustrations comme une petite fille. Ce changement est en lien avec le dénouement final de l'histoire. Si la fin de *Là où la mer*

³¹⁶ Dominique Demers, *Là où la mer commence*, p. 160.

³¹⁷ « L'altérité se dissipe et est remplacée par la reconnaissance d'une identité fondamentale. » [je traduis] (Jerry Griswold, *op. cit.*, p. 229.)

³¹⁸ Sylvie Rosiensi-Pellerin, *loc. cit.*, p. 286.

commence se termine par « métamorphose spirituelle³¹⁹ », celle de l'album, qui appelle une lecture symbolique, comporte une métamorphose physique. Agenouillée près de la Bête mourante, un adulte et un géant et non un jeune homme comme William, Annabel confesse son amour pour son voisin, en caressant et en embrassant son visage découvert. La déclaration semble, comme dans les contes classiques, être le catalyseur de la transformation. Contrairement à ce qui se produit dans les contes classiques, ce n'est pas la Bête qui se métamorphose, mais bien Annabel qui devient une jeune femme. La métamorphose d'Annabel conduit directement à la fin heureuse du récit. Dans *Annabel et la Bête*, l'amour naît de la notion d'acceptation de l'autre et est source de transformation dans la quête de soi. La conclusion semble renouer avec la morale traditionnelle des contes en faisant de la Bête la source de la nouvelle identité de l'héroïne.

Les auteurs des contes et des réécritures de « La Belle et la Bête » placent l'amour au cœur de leur récit. L'intrigue amoureuse se distingue d'un hypertexte à un autre pour mettre en valeur certains détails ou remettre en cause certains points de la tradition. *Lisebelle et la Bête* de Jean-Pierre Kerloc'h s'inscrit dans la continuité des conteuses du XVIII^e siècle. Bien que sa trame narrative épouse celle des histoires classiques, Kerloc'h ajoute des éléments ludiques pour atténuer l'effet moralisateur de son récit. Le caractère plus dramatique des contes classiques est évacué pour laisser une plus grande place à l'humour. Ce ton comique se retrouve également dans la pièce de Laurent Péan. Cependant, au lieu d'utiliser le ludisme seulement à des fins de divertissement, Péan marie à la critique l'humour. L'auteur de la pièce remet en question plusieurs éléments des contes classiques, dont la vraisemblance. En ancrant son histoire dans un univers contemporain, il présente une Belle qui rejette les modèles désuets dépeints dans les récits des conteuses afin d'embrasser des pratiques

³¹⁹ *Ibid.*, p. 293.

modernes. Bernard Simonay exploite un autre registre dans lequel les relations entre les personnages sont plus complexes que celles représentées dans les versions de Mme Leprince de Beaumont et de Mme de Villeneuve. L'auteur du *Roman de la Belle et la Bête* met en scène des protagonistes héroïques qui sont portés par une sensualité et une passion inexistantes dans la version de Mme Leprince de Beaumont. En plus de développer un érotisme explicite, le roman véhicule une morale, non pas chaste, mais unificatrice du corps, du cœur et de l'esprit. Dans *Là où la mer commence*, Dominique Demers inscrit son histoire dans un monde vraisemblable. La Belle et la Bête du roman tissent une relation complexe qui, au bout du compte, les métamorphose métaphoriquement tous les deux. Grâce à l'amour, les personnages apprennent à faire fi des préjugés, modifiant ainsi la perception qu'ils ont d'autrui et d'eux-mêmes, ouvrant leurs yeux à ce qui est réellement important. Après tout, comme l'indique l'épigraphe dans le roman de Bernard Simonay, citant le secret du renard dans *Le Petit Prince* d'Antoine de Saint-Exupéry: « On ne voit bien qu'avec le cœur! L'essentiel est invisible pour les yeux! » Comme l'affirme Betsy Hearne, « [l]ove as the only possible resurrecting force is a theme of unequalled importance in a nuclear age³²⁰ ». Il n'est donc pas surprenant que l'histoire d'amour entre une Belle et une Bête ait survécu et ait été transmise à la postérité.

³²⁰ « L'amour comme unique force régénératrice est un thème d'importance inégalée à l'ère nucléaire. » [je traduis] (Betsy Hearne, *op. cit.*, p. 188.)

CONCLUSION

Les réécritures de « La Belle et la Bête » du début du XXI^e siècle récupèrent trois grands thèmes des contes classiques : le monstrueux, le merveilleux et l'amour. Elles développent ces trois thèmes de manière à s'écarter de la tradition. En effet, chaque auteur des hypertextes procède à des transformations hypertextuelles qui lui permettent de produire de nouveaux effets et de proposer une autre interprétation de l'histoire.

Destiné à la jeunesse, l'album de Jean-Pierre Kerloc'h est marqué par son caractère comique. L'humour que l'auteur invoque dans son histoire divertit le lecteur. Cependant, la cause du monstrueux n'est pas propre à amuser le lecteur. Le héros est devenu Bête en raison des gens qui le pourchassaient et le menaçaient de mort puisqu'il refusait de fabriquer des armes destructrices, ce tableau dépeint un épisode sérieux et sombre. Les effets de ce passage sont toutefois atténués lorsque le personnage explique qu'il a utilisé la pommade « Pilou-Pilou, la crème au poil, pour vite avoir des poils³²¹ » et que l'auteur intègre un merveilleux à saveur « scientifique » destiné à provoquer le rire chez le lecteur grâce à des inventions loufoques et de nombreux jeux de mots. La relation amoureuse développée entre le monstre « artificiel » et la Belle se noue non pas sur une note sérieuse, mais plutôt avec un brin d'humour. Le dénouement davantage austère de la version de Mme Leprince de Beaumont s'explique par une dévotion à l'égard d'une morale fondée sur la vertu. La valorisation du devoir est effacée de l'album de Kerloc'h. En terminant son histoire sur une tout autre fin, l'auteur remet en quelque sorte en cause la primauté du mariage, qui tombe au second rang après l'aventure spatiale qui attend les personnages. Kerloc'h récupère le récit de « La Belle et la Bête » pour en faire une histoire dont le but final est de divertir et d'amuser le lecteur.

³²¹ Jean-Pierre Kerloc'h, *op. cit.*, [p. 22].

Le ton humoristique allège les parties dramatiques qui pourraient alourdir le texte et atténue l'esprit moralisateur transmis par Mme Leprince de Beaumont. Kerloc'h illustre une tendance qui marque la pratique du conte. Comme le souligne Catherine Sevestre, « les conteurs contemporains parient résolument sur l'humour, chacun à sa façon, dans des histoires qui concilient le goût des enfants à la fois pour le merveilleux et pour le rire³²² ».

S'adressant également à un jeune public, *La Belle et la Bête* de Laurent Péan fait non seulement appel à l'humour, mais également au sarcasme et à l'ironie. Comme l'album de Kerloc'h, la pièce de Péan met en scène un monstrueux qui n'a rien de drôle. Bien au contraire, la Bête paraît laide et terrifiante. Toutefois, l'auteur réserve des surprises au lecteur, déjouant ainsi ses attentes. D'abord, le monstre est présenté comme une Bête docile et aimable jusqu'au moment où est exposée la dualité qui l'habite. Le lecteur découvre alors une nouvelle facette du héros qui devient plus complexe et plus dangereux à la fois. La pièce produit un effet de surprise lorsque l'auteur offre une nouvelle explication de la cause du monstrueux, passant d'un motif naturel à un motif merveilleux. Le merveilleux traditionnel des contes classiques prend la forme d'un merveilleux ludique. La pièce est animée par des figures extravagantes, comme Grampion qui incarne aussi bien la bonne fée traditionnelle que l'Arlequin de la commedia dell'arte. L'humour côtoie le sarcasme dans les discussions entre les personnages, ce qui amuse le lecteur et éloigne la pièce du ton plus grave des versions de Mme de Villeneuve et de Mme Leprince de Beaumont. En situant son histoire dans un univers moderne, Péan présente des figures, des références et des pratiques contemporaines. Péan remet en cause la morale exprimée par les conteuses à travers la relation amoureuse entre les protagonistes. Le rapport entre ceux-ci est conflictuel et complexe, ce qui diffère de la progression linéaire présentée dans les contes classiques. Péan

³²² Catherine Sevestre, *op. cit.*, p. 326.

montre le caractère contradictoire de la morale proposée par Mme Leprince de Beaumont. Il semble reproduire la même pratique que les écrivains dont « l'attitude par rapport au texte imité [...] va du sérieux au critique et du critique au parodique³²³ ». Chez Péan, l'humour devient donc un tremplin vers la critique.

Dans *Le Roman de la Belle et la Bête*, Bernard Simonay puise son inspiration dans les récits d'Apulée et de Mme Leprince de Beaumont pour produire une œuvre romanesque destinée à un public adulte. En alliant des éléments mythologiques à des éléments merveilleux, l'auteur inscrit son récit dans le genre de la *fantasy*. Ce genre permet à l'auteur de développer un univers imaginaire, mais également la dimension plus sombre de l'histoire classique de « La Belle et la Bête ». Comme chez Apulée, le monstrueux est enveloppé par une aura de mystère et de secret. La figure de la Créature de Nychorante est décrite à l'aide de nombreux détails qui accentuent sa monstruosité. La Bête est également affectée par un monstrueux double puisqu'elle est un monstre physiquement effrayant en plein jour et violent lors du crépuscule. La monstruosité qui se manifeste dans l'œuvre de Simonay possède une intensité presque terrifiante. Les personnages jouant le rôle d'opposant, comme le dieu des Ténèbres et Féronna, sont des figures négatives particulièrement menaçantes, voire perverses. Ils sont prêts à tout pour détruire ceux qui se dressent devant eux et leurs désirs. Loin de la version plus édulcorée des contes classiques, le merveilleux chez Simonay est sombre, parce qu'il exprime les angoisses, les envies et la violence qui peuvent sommeiller dans l'esprit du lecteur. En ce sens, il y a en quelque sorte une reprise de la fonction initiatique des contes de fées, mais adaptée à un public adulte. En s'adressant à un lecteur plus âgé, Simonay transpose l'histoire classique de Mme Leprince de Beaumont, qui

³²³ Jean Molino, « Pour la poïétique », *Écriture et réécriture : la genèse du texte*, Toronto, Trintexte, coll. « Texte », 1988, p. 18.

se veut vertueuse dans son contenu, dans une « réalité » plus complexe. Les relations entre les personnages manifestent une plus grande profondeur. Absentes des contes classiques, la passion et la sensualité explosent dans *Le Roman de la Belle et la Bête*. L'auteur rend compte de la force des sentiments et de la satisfaction des désirs. Il fait notamment référence à différentes situations qui marquent les rapports avec autrui : adultère, jalousie, homosexualité, trahison, rapport amour-haine, etc. Simonay reprend l'histoire classique de « La Belle et la Bête » et développe un univers complexe et nuancé. Simonay retrouve ainsi la fonction cathartique des contes de fées.

Les deux œuvres de Dominique Demers, *Là où la mer commence* et *Annabel et la Bête*, se distinguent des autres histoires puisque le roman et l'album reposent sur des représentations métaphoriques ou symboliques. Le héros des deux histoires est un être humain défiguré par un accident. Sa nature humaine n'est pas à mettre en doute. La dimension symbolique du merveilleux se manifeste de façon à évoquer des images, sans pour autant s'ancrer dans le concret. En fait, l'univers fictionnel de *Là où la mer commence* s'enracine dans une époque moderne et un lieu réel. La technique de « proximation » assure une certaine représentation juste du réel et témoigne ainsi d'un souci de vraisemblance. À ce tableau plus « réaliste » se fonde une certaine forme de magie. Demers décrit un univers dans lequel s'imbriquent des allusions à des légendes et à des figures merveilleuses (fées et sorcières). L'auteure renverse la perception commune associée au merveilleux : les merveilles ne se trouvent pas uniquement dans un univers hors de notre portée, hors de notre temps. Elles existent symboliquement dans le monde naturel, tout autour de nous. Demers met de l'avant l'idée selon laquelle la magie accompagne les êtres aptes à reconnaître la beauté du monde. Dans *Là où la mer commence*, l'héroïne, inattentive à son environnement, ne perçoit pas ce merveilleux qui brille constamment dans la nature. La Bête saura lui ouvrir les yeux à ces

merveilles. La présence de l'Autre ravive la beauté du monde. Si l'amour est invisible, ses effets sont manifestes. Non seulement il transforme métaphoriquement les personnages, mais il change également leur vision du monde qui les entoure. Dans *Annabel et la Bête*, Demers récupère certains éléments présentés dans son roman pour les remodeler pour un jeune lecteur en proposant une lecture symbolique de l'histoire de « La Belle et la Bête ». Le développement spirituel transforme physiquement le personnage qui se métamorphose véritablement.

Les auteurs de langue anglaise du début du XXI^e siècle ont eux aussi publié des réécritures de « La Belle et la Bête ». Comme les hypertextes de langue française, ces réécritures reprennent le récit de deux protagonistes qui sont opposés par un concours de circonstances et qui se rapprochent l'un de l'autre. Dans *Beastly*³²⁴ d'Alex Finn, Kyle, un séduisant et populaire étudiant est puni par une sorcière de son école de Manhattan après s'être moqué d'une fille corpulente. Il est ainsi transformé en monstre poilu. *When Beauty Tamed the Beast*³²⁵ d'Eloisa James met en scène une femme nommée Linnet qui est victime d'une rumeur selon laquelle elle est déshonorée, et qui doit épouser un homme dont les caractéristiques rebutent les prétendantes. Dans *Of Beast and Beauty*³²⁶, Stacey Jay inscrit son intrigue dans l'univers de la *fantasy*. Le roman présente Gem, un mutant qui, après avoir tenté de voler des roses enchantées, devient le prisonnier d'Isra, une princesse aveugle. Les réécritures de langue anglaise³²⁷ renouvellent ainsi l'histoire classique de « La Belle et la

³²⁴ Alex Finn, *Beastly*, New York, HarperTeen, 2007, 304 p.

³²⁵ Eloisa James, *When Beauty Tamed the Beast*, New York, Avon, 2011, 372 p.

³²⁶ Stacey Jay, *Of Beast and Beauty*, New York, Delacorte Press, 2013, 391 p.

³²⁷ Parmi les nombreuses réécritures, nous pourrions également mentionner *The Quantum Rose* (2002) de Catherine Asano, *Beast* (2004) de Donna Jo Napoli, *Belle : A Retelling of « Beauty and the Beast »* (2008) de Cameron Dokey, *Heart's Blood* (2010) de Juliet Marillier, *The Merchant's Daughter* (2011) de Melanie Dickerson et *Beauty and the Werewolf* (2011) de Mercedes Lackey.

Bête », transformant les formes du monstrueux, altérant le rapport au merveilleux et filant différemment l'intrigue amoureuse.

L'histoire de « La Belle et la Bête » s'est également diffusée au-delà de la page écrite. Les œuvres cinématographiques de Cocteau et du studio Disney ont présenté leur propre version du conte classique. Plus récemment, en 2014, le cinéaste français Christophe Gans a réalisé sa propre adaptation cinématographique, voulant « revenir aux racines [...] du conte de *La Belle et la Bête* écrit par Gabrielle-Suzanne de Villeneuve en 1740³²⁸ ». Malgré le succès fulgurant du film d'animation de « La Belle et la Bête » du studio Disney³²⁹, une autre transposition cinématographique, réalisée par Bill Condon, devrait sortir en 2017. Ce film faisant appel à la prise de vue réelle est présenté comme « a much more faithful remake of the original 1991 animated movie, with all the musical numbers proposed again³³⁰. »

L'histoire de « La Belle et la Bête » continue d'inspirer des artistes et des écrivains. Une nouvelle réécriture en langue française a été publiée récemment. Il s'agit des deux volumes de la bande dessinée, *La Belle et la Bête*³³¹, écrite par Maxe L'Herminier et illustrée par Looky et Dem. La quatrième de couverture du premier volume résume une histoire qui se rapproche très fortement du conte classique :

Belle vit modestement avec ses deux sœurs et son père. D'une nature solitaire, elle passe son temps à rêvasser dans les livres, lorsqu'elle n'est pas obligée de se plier aux caprices de ses aînées, narcissiques et jalouses de sa beauté. Mais un soir, le bourg est attaqué par un navire volant d'où descendent des démons venus s'emparer des âmes souillées des villageois. Par amour, Belle leur demande d'épargner sa

³²⁸ Marc-André Lussier, « *La Belle et la Bête*/Christophe Gans: conte classique et moderne », *La Presse*, 6 octobre 2014. Aussi en ligne <http://www.lapresse.ca/cinema/nouvelles/entrevues/201410/04/01-4806328-la-belle-et-la-betechristophe-gans-conte-classique-et-moderne.php>.

³²⁹ Le film de 1991 a été en nomination dans trois catégories et a remporté deux Oscars : l'un pour la meilleure chanson originale et l'autre pour la meilleure trame musicale. (http://www.imdb.com/title/tt0101414/awards?ref_=tt_awd / [IMDB : Beauty and the Beast (1991)])

³³⁰ « Il s'agit d'une version plus fidèle du film d'animation de 1991, qui inclut les mêmes morceaux musicaux que par le passé. » [je traduis] (http://www.imdb.com/title/tt2771200/trivia?ref_=tt_trv_trv / [IMDB : Beauty and the Beast (2017)])

³³¹ Cette œuvre ne fait partie du corpus de notre thèse en raison de la parution tardive du second volume. (Maxe L'Herminier, *La Belle et la Bête. 1*, Charnay-lès-Macon, Bamboo, 2014, 47 p. et Maxe L'Herminier, *La Belle et la Bête. 2*, Charnay-lès-Macon, Bamboo, 2015, 47 p.)

famille en échange de sa vie. Elle rencontre alors leur chef, la Bête, et se trouve plongée au cœur d'une terrible malédiction³³²...

Aux premiers abords, le lecteur peut s'attendre à être vis-à-vis un récit connu. Pourtant, l'histoire de L'Herminier prend une tout autre direction. Au château de la Bête, Belle découvre la vérité sur le passé du monstre, qui était autrefois un marin nommé Gwendal. Ce dernier devait épouser Diane, une jeune femme adorant les fleurs. Un sorcier aussi jardinier royal s'était épris de Diane. Toutefois, constatant que son amour n'était pas partagé, il a maudit la jeune femme, la rendant captive d'une bulle magique, et a transformé son rival en monstre. La Bête doit trouver les âmes humaines qui permettent au sorcier d'exercer sa magie et par conséquent, de maintenir en vie Diane. Belle devient l'alliée de la Bête dans le but de sauver Diane. L'intrigue amoureuse ne lie pas la Belle et la Bête. En fait, dans le second volume, Belle s'aperçoit qu'elle éprouve des sentiments pour Liam, son ami d'enfance. Pourtant, ce dernier, après avoir signé un pacte avec le sorcier pour se venger de la Bête, est également transformé en monstre. Il finit par sauver Belle et meurt sous les décombres du château. Bien que le récit de L'Herminier ne récupère pas la trame amoureuse du conte, la justice prévaut malgré tout puisque les bons triomphent et les méchants sont défaits.

Depuis deux cent soixante-quinze années, le récit de « La Belle et la Bête » est demeuré vivant. Même si, de nos jours, les textes de Mme de Villeneuve et de Mme Leprince de Beaumont sont souvent méconnus du public, les réécritures et les adaptations cinématographiques contribuent à la transmission de l'histoire de « La Belle et la Bête ». Ces œuvres portent en elles une tradition, mais elles revendiquent également la nouveauté qui,

³³² Maxe L'Herminier, *La Belle et la Bête. 1*, s.p.

par la réactualisation, cherche encore à nous instruire et à nous faire découvrir de nouvelles interprétations.

BIBLIOGRAPHIE

1. Corpus

a. Corpus primaire

DEMERS, Dominique, *Là où la mer commence*, Québec, Québec Amérique, 2011, 224 p.

DEMERS, Dominique, *Annabel et la Bête*, Québec, Dominique et compagnie, 2007, 32 p.

KERLOC'H, Jean-Pierre, *Lisebelle & la Bête*, Paris, L'Élan vert, 2009, 33 p.

PÉAN, Laurent, *La Belle et la Bête*, Bourneau, Durand-Peyroles, 2010, 107 p.

SIMONAY, Bernard, *Le Roman de la Belle et la Bête*, Monaco, Rocher, 2000, 216 p.

b. Corpus secondaire

APULÉE, *L'Amour et Psyché*, traduit par Victor Bétolaud, Paris, Quantin, 1876, vol. 1, 138 p.

LEPRINCE DE BEAUMONT, Jeanne-Marie et D'AULNOY, Marie-Catherine, *La Belle et la Bête* suivi de *L'oiseau bleu*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche jeunesse », 1979, 94 p.

VILLENEUVE, Gabrielle-Suzanne de, *La Belle et la Bête*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2010, 141 p.

2. Textes critiques

AMALVI, Cécile, « Le détournement des contes dans la littérature de jeunesse », mémoire en études littéraires, sous la direction de Véronique Cnockaert, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2008.

BARCHILDON, Jacques, *Le conte merveilleux français de 1690 à 1790. Cent ans de féerie et de poésie ignorées de l'histoire littéraire*, Paris, Honoré Champion, 1975, 162 p.

BAUDOU, Jacques, *La fantasy*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je », 2005, 127 p.

BELLEMIN-NOËL, Jean, *Les contes et leurs fantasmes*, Presses universitaires de France, Paris, 1983, 185 pages.

Erreur ! Source du renvoi introuvable.

- BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Laffont, coll. « Pluriel », 1986 [1976], 512 p.
- BOZZETTO, Roger, *Le fantastique dans tous ses états*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2001, 247 p.
- DURVYE, Catherine, *Les réécritures*, Paris, Ellipses, coll. « Réseaux », 2001, 141 p.
- ENGÉLIBERT, Jean-Paul et TRAN-GERVAT, Yen-Mai (dir.), *La littérature dépliée : reprise, répétition, réécriture*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, 521 p.
- ESCARPIT, Denise et VAGNÉ-LEBAS, Mireille, « Le conte: permanence et renouveau », *La littérature d'enfance et de jeunesse : état des lieux*, Paris, Hachette, 1988, p.180-194.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, 467 p.
- GRISWOLD, Jerry, *The Meanings of "Beauty and the Beast": a Handbook*, Peterborough, Broadview Press, 2004, 258 p.
- HÉRITIER, Françoise, « Chimères, artifices et imagination », *L'homme artificiel*, Paris, Odile Jacob, coll. « Collège de France », 2007, p. 39-59.
- JEAN, Georges, *Le pouvoir des contes*, Paris, Casterman, 1981, 239 p.
- JOMAND-BAUDRY, Régine et PERRIN, Jean-François (dir.), *Le conte merveilleux au XVIII^e siècle : une poétique expérimentale*, Paris, Kimé, 2002, 434 p.
- JOOSEN, Vanessa, *Critical and Creative Perspectives on Fairy Tales : An Intertextual Dialogue Between Fairy Tale Scholars and Postmodern Retellings*, Detroit, Wayne State University Press, 2011, 362 p.
- KALTZ, Barbara, *Jeanne-Marie Leprince de Beaumont : Contes et autres récits*, Oxford, Voltaire Foundation, 2000, 192 p.
- LEPAPE, Pierre, *Une histoire des romans d'amour*, Paris, Seuil, 2011, 413 p.
- LIEBERMAN, Marcia, « Some Day My Prince Will Come : Female Acculturation through the Fairy Tale », *College English*, vol. 34, n° 3, 1972, p. 383-395.
- MABILLE, Pierre, *Le miroir du merveilleux*, Paris, Éditions de Minuit, 1962, 327 p.
- MANUEL, Didier, *La figure du monstre : phénoménologie de la monstruosité dans l'imaginaire contemporain*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2009, 238 p.
- MOLINO, Jean (dir.), *Écriture et réécriture : la genèse du texte*, Toronto, Trintexte, coll. « Texte », 1988, 360 p.

- MONARD, Jean et RECH Michel, *Le merveilleux et le fantastique*, Paris, Delagrave, coll. « G. Belloc », 1974, 127 p.
- MONTANDON, Alain, *Du récit merveilleux ou L'ailleurs de l'enfance*, Paris, Imago, 2001, 230 p.
- PALACIO, Jean de, *Les perversions du merveilleux : Ma Mère l'Oye au tournant du siècle*, Paris, Séguier, 1993, 273 p.
- PANCHAUD, Annick, *Quand l'agneau se couche aux côtés du tigre*, Lausanne, Archipel, 2005, 173 p.
- PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1988.
- PERROT, Jean, « Les rituels d'initiation communautaire », *Jeux et enjeux du livre d'enfance et de jeunesse*, Paris, Electre, « Bibliothèques », 1999, p. 159-168.
- PLAGNOL-DIÉVAL, Marie-Emmanuelle, « Statut et représentation de la lectrice chez Madame Leprince de Beaumont », BROUAUD-ARENDS, Isabelle (dir.), *Lectrices d'Ancien Régime*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, p. 615-623.
- RAMON, Catherine, « Une bête sans bêtise », *Féeries*, n° 4, 2007. Aussi en ligne <http://feeries.revues.org/233>
- RAYNARD, Sophie, *La seconde préciosité : Floraison des conteuses de 1690 à 1756*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, coll. « Biblio 17 », 2002, 512 p.
- REID, Martine, « Présentation », VILLENEUVE, Gabrielle-Suzanne de, *La Belle et la Bête*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2010, p. 7-11.
- REMY, Paul, « Une version méconnue de "La Belle et la Bête" », *Revue belge de philologie et d'histoire*, tome 35, n° 1, 1957, p. 5-18.
- RIZZONI, Nathalie, « Féerire à la foire », *Féeries*, n° 5, 2008. Aussi en ligne <http://feeries.revues.org/691>
- ROBERT, Raymonde, *Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e siècle à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2002, 558 p.
- ROSIENSKI-PELLERIN, Sylvie, « *La Belle et la Bête au Cap Enragé*, réécritures modernes de *La Belle et la Bête* », CHIRON, Jeanne et SETH, Catriona (dir.), *Marie Leprince de Beaumont : De l'éducation des filles à La Belle et la Bête*, Classiques Garnier, Paris, 2013, p. 285-294.
- SCHIFF, James A., « Contemporary Retellings : *A Thousand Acres* as the Latest *Lear* », *Critique : Studies in Contemporary Fiction*, 1998, vol. 39, n°4, p. 367-381.

SCHOTTER, Vladimir, « Le "modèle": un support de création paradoxal en littérature », *Babel*, n°25, 2012. Aussi en ligne <http://babel.revues.org/2059>.

SERMAIN, Jean-Paul, « La Belle et la Bête en famille. Cousinages historiques et poétiques », *Féeries*, n°8, 2011, p. 21-34.

SIMONSEN, Michèle, *Le conte populaire français*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je? », 1981, 128 p.

STAROBINSKI, Jean, *L'œil vivant*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1961, 253 p.

WARNER, Marina, *From the Beast to the Blonde*, Londres, Vintage, 1995, 458 p.

ZIPES, Jack, *Les contes de fées et l'art de la subversion : Étude de la civilisation des mœurs à travers un genre classique – la littérature pour la jeunesse*, Paris, Payot, 1986, 278 p.

3. Autres documents

ASARO, Catherine, *The Quantum Rose*, New York, Tor Science Fiction, 2002, 432 p.

BLAIS, Marie-Claire, *La Belle Bête*, Montréal, Boréal, 2006 [1959], 166 p.

CARTER, Angela, *The Bloody Chamber*, New York, Harper & Row, 1979, 164 p.

DICKERSON, Melanie, *The Merchant's Daughter*, Grand Rapids, Zondervan, 2011, 284 p.

DOKEY, Cameron, *Belle : A Retelling of « Beauty and the Beast »*, New York, Simon Pulse, 2008, 204 p.

FINN, Alex, *Beastly*, New York, HarperTeen, 2007, 304 p.

HOLDER, Nancy, *Spirited*, New York, Simon Pulse, 2004, 255 p.

<http://www.bernardsimonay.fr/la-belle-et-la-bete.html> / [Bernard Simonay]

http://www.imdb.com/title/tt0101414/awards?ref_=tt_awd / [Internet Movie Database : Beauty and the Beast (1991)]

http://www.imdb.com/title/tt2771200/trivia?ref_=tt_trv_trv / [Internet Movie Database : Beauty and the Beast (2017)]

<http://www.lapresse.ca/cinema/nouvelles/entrevues/201410/04/01-4806328-la-belle-et-la-betechristophe-gans-conte-classique-et-moderne.php> / [La Presse]

http://www.philipglass.com/music/compositions/belle_et_la_bete.php / [Philip Glass]

- JAMES, Eloisa, *When Beauty Tamed the Beast*, New York, Avon, 2011, 372 p.
- JAY, Stacey, *Of Beast and Beauty*, New York, Delacorte Press, 2013, 391 p.
- LACKEY, Mercedes, *Beauty and the Werewolf*, New York, Luna, 2011, 329 p.
- LEE, Tanith, « Beauty », *Red as Blood or Tales from the Sisters Grimmer*, New York, Daw Books, 1983, 186 p.
- LEPRINCE DE BEAUMONT, Jeanne-Marie, « Avertissement », *Magasin des enfans*, Londres, J. Haberkorn, 1756, p. i-xxxii.
- L'HERMENIER, Maxe, *La Belle et la Bête. 1*, Charnay-lès-Macon, Bamboo, 2014, 47 p.
- L'HERMENIER, Maxe, *La Belle et la Bête. 2*, Charnay-lès-Macon, Bamboo, 2015, 47 p.
- LUSSIER, Marc-André, « *La Belle et la Bête*/Christophe Gans: conte classique et moderne », *La Presse*, 6 octobre 2014. Aussi en ligne <http://www.lapresse.ca/cinema/nouvelles/entrevues/201410/04/01-4806328-la-belle-et-la-betechristophe-gans-conte-classique-et-moderne.php>.
- MARILLIER, Juliet, *Heart's Blood*, New York, Roc, 2010, 403 p.
- MCKINLEY, Robin, *Beauty : A Retelling of the Story of Beauty and the Beast*, New York, Harper and Row, 1978, 256 p.
- NAPOLI, Donna Jo, *Beast*, New York, Simon Pulse, 2002, 260 p.
- PERROT, Jean, « Les rituels d'initiation communautaire », *Jeux et enjeux du livre d'enfance et de jeunesse*, Paris, Electre, « Bibliothèques », 1999, p. 159-168.
- SAINT-EXUPÉRY, Antoine de, *Le Petit Prince*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999 [1946], 99 p.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I : Le monstrueux pluriel.....	14
<i>Le monstre, le monstrueux et la bête</i>	14
<i>Les « premières » bêtes des récits classiques.....</i>	17
<i>Le monstrueux physique</i>	22
<i>Le monstrueux psychologique</i>	28
<i>Les marques d'un monstrueux illusoire</i>	31
<i>Le monstrueux façonné par la médisance, l'intolérance et l'ignorance</i>	35
CHAPITRE II : Le merveilleux réactualisé	41
<i>La voie du merveilleux.....</i>	41
<i>Les marques du merveilleux dans les hypotextes</i>	42
<i>La figure de la fée et le motif de la magie dans les réécritures.....</i>	47
<i>Les repères spatiaux-temporels et les lieux dans les hypertextes.....</i>	56
CHAPITRE III : Le paradigme amoureux	67
<i>La question de l'amour dans les hypotextes</i>	67
<i>De l'amour sous le signe de l'humour à la critique</i>	74
<i>L'amour passionnel</i>	83
<i>L'amour transfigurateur.....</i>	91
CONCLUSION.....	102
BIBLIOGRAPHIE.....	110