



HAL
open science

**La réécriture filmique des contes de fées : Jean Cocteau
La Belle et la Bête, Jacques Demy Peau d'âne, Tim
Burton Edward aux mains d'argent**

Aurélie Saubin

► **To cite this version:**

Aurélie Saubin. La réécriture filmique des contes de fées : Jean Cocteau La Belle et la Bête, Jacques Demy Peau d'âne, Tim Burton Edward aux mains d'argent. Littératures. 2009. dumas-00434951

HAL Id: dumas-00434951

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00434951>

Submitted on 23 Nov 2009

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

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

Université Stendhal (Grenoble 3)

UFR Lettres et Arts

LA RÉÉCRITURE FILMIQUE DES CONTES DE FÉES

Jean Cocteau, *La Belle et la Bête* (1945)

Jacques Demy, *Peau d'Âne* (1970)

Tim Burton, *Edward aux mains d'argent* (1991)

Mémoire de recherche de Master 2

Lettres et Arts « Littératures »

(30 crédits)

Présenté par

Aurélie SAUBIN

Directeur de recherche

M. Didier Coureau

Maître de conférences

Année universitaire 2008-2009

Remerciements

Les remerciements seront certes répétitifs pour cette nouvelle année de collaboration, mais cette fin de Master n'aurait certainement pas pris la même tournure sans mon directeur de mémoire, Didier Coureau, qui a su rester attentif, disponible, de très bon conseil, et ce même à des milliers de kilomètres,

Aude Labrot, maintenant correctrice attitrée,

mes professeurs durant ces deux années de diplôme, dont les enseignements ont nourris ma réflexion et m'ont ouvert de nouvelles perspectives sur mon sujet de recherche, et en particulier, Anne-Marie Monluçon, Yves Citton, Jean-Pierre Bobillot, Constance Penley, Allison Anders et Jacqueline Apocada,

Et tous ceux qui m'ont soutenue, de près ou de loin, famille, amis ou camarades de classe, dans les aléas de la recherche.

Sommaire

Introduction	p. 7
I. La question de la place et du statut du conte dans les films	p. 11
A. Le conte comme élément central dans l'œuvre des cinéastes : entre phénomène récurrent et originalité complète	p. 12
1. Jean Cocteau : le mythe dans sa relation au conte.....	p. 13
2. Tim Burton : la multiplicité et l'éclectisme des références.....	p. 17
a. « un mode de narration fétiche, le conte de fées ».....	p. 18
b. Tim Burton, Edgar Allan Poe et le conte fantastique.....	p. 21
c. Poe, le roman gothique, l'Expressionnisme et l'horreur.....	p. 23
3. Jacques Demy : l'Amour comme fédérateur de l'élément « conte ».....	p. 26
B. Des adaptations de contes plus ou moins fidèles : pour quelles finalités ?	p. 34
1. De Madame Leprince de Beaumont à Jean Cocteau.....	p. 34
a. L'exemple du miroir comme empreinte du cinéaste.....	p. 35
b. L'actualisation du conte à travers la suppression de toute transcendance.....	p. 36
c. Un épilogue troublé.....	p. 38
d. Quelles finalités à ce trouble ?.....	p. 40

2. De Charles Perrault à Jacques Demy.....	p. 42
a. Un début trompeur.....	p. 42
b. Portraits bafoués des cieux et fées.....	p. 45
c. Un conte moderne selon Demy ou l’ambigüité mise à l’œuvre dans le récit.....	p. 46
d. Conte moderne et luttes de la modernité : la question du féminisme....	p. 47
3. Des adaptations multiples chez Burton.....	p. 49
a. <i>La Belle et la Bête</i> comme œuvre de fond.....	p. 49
b. Un épilogue de conte issu de <i>Peter Pan</i> ?.....	p. 53
c. <i>Edward</i> : une influence du conte gothique ?.....	p. 55
d. Edward entre la bête et le pantin : la possible influence des <i>Aventures de Pinocchio</i>	p. 58
C. Au-delà de l’adaptation, le conte filmique comme influence.....	p. 64
1. Influence du conte cinématographique.....	p. 64
a. Disney, entre attirance et répulsion : de Jacques Demy à Tim Burton...	p. 65
b. Les contes et légendes expressionnistes.....	p. 71
2. La tradition de l’adaptation du conte au cinéma : où se situent les œuvres ?.....	p. 74
a. Les adaptations strictes : <i>La Belle et la Bête</i> et <i>Peau d’Âne</i>	p. 74
b. Le conte “libre” : <i>Edward aux mains d’argent</i>	p. 79
3. Les films du corpus entre eux : simple proximité esthétique ou influence ?.....	p. 82
a. De Cocteau à Demy.....	p. 82
b. Eloignement temporel vs. proximité artistique : Burton et les autres cinéastes.....	p. 90

II. Réinventer un passé moderne - De l'art de narrer un conte

au XXème siècle.....	p. 97
A. Devenir un personnage de conte moderne.....	p. 99
1. Les fées.....	p. 99
a. <i>La Belle et la Bête</i> , « un conte de fées sans fées ».....	p. 100
b. Quand la fée-mère devient femme.....	p. 102
c. Simulacre de fée dans l'Amérique consumériste et capitaliste.....	p. 105
d. Les fées deviendraient-elles des sorcières ?.....	p. 106
2. La place et le statut du personnage féminin.....	p. 108
a. Libération féminine et complexe œdipien.....	p. 109
b. De la modernité dans les années 1990 : entre superficialité et parité....	p. 113
3. L'Autre, la Bête et la Paria.....	p. 117
a. Quand l'animal apparaît à l'écran.....	p. 117
b. Quand l'Autre pourrait être animal.....	p. 121
B. Décors et lieux du conte : structure du merveilleux et forme de syntaxe.....	p. 127
1. Châteaux et forêts comme lieux intermédiaires.....	p. 128
a. Cocteau et l'influence de Gustave Doré.....	p. 128
b. Monde rouge et monde bleu, des châteaux entre réel et merveilleux.....	p. 132
c. Quand la forêt se féminise.....	p. 135
d. Burton ou la géographie de la contamination : où sont passées les frontières ?.....	p. 139
2. Retournement carnavalesque chez Burton : quand le propre devient synonyme de décomposition.....	p. 141

3. Déséquilibre et claudication dans les films de Jacques Demy.....	p. 144
4. Usage du miroir chez Cocteau : reflet de réalité ou instrument merveilleux ?.....	p. 147
C. A propos d'art mineur, que devient l'œuvre ?.....	p. 150
1. Cocteau et le surréalisme.....	p. 151
2. Le séjour américain, entre Hollywood et avant-gardes.....	p. 160
a. Le cas Demy.....	p. 161
b. Le cas Burton.....	p. 168
Conclusion.....	p. 176
Bibliographie et filmographie.....	p. 179
Annexes.....	p. 189

Introduction

Un genre littéraire florissant au cours du XVII^{ème} siècle, le conte de fées, a servi d'inspiration au cinéma français, dès son commencement, au début du XX^{ème} siècle. Le mot même de « conte », à l'époque classique, signifie « récit fait pour abuser, histoire invraisemblable et mensongère »¹, ce qui renvoie immédiatement cette catégorie dans le domaine de la fiction, voire du surnaturel. Il en découle alors le genre littéraire en question, le conte de fées, désignant un « récit merveilleux dans lequel interviennent de petits êtres imaginaires féminins ». Puis, dans l'époque moderne, le terme de « conte » étend ses usages pour désigner tout « récit inventé à fonction de distraction ». Or, ce même divertissement caractérise également le septième art naissant sous la caméra de Georges Méliès, contrairement aux œuvres des frères Lumières, qui faisaient plus office de témoignages sur la réalité. Ce premier cinéaste est également celui qui a lancé le mouvement généralisé d'adaptation des contes de fées littéraires au cinéma, ce genre permettant de concilier l'objectif de distraction des foules avec l'exploitation du potentiel féérique de l'animation cinématographique, par opposition à l'image figée de la toile de peinture ou du dessin.

Mais ce même courant d'adaptation semble repris par certains auteurs dans la deuxième moitié du XX^{ème} siècle. Il en va ainsi de Jean Cocteau, qui relit l'œuvre de Madame Leprince de Beaumont, *La Belle et la Bête* en 1946, de Jacques Demy, qui reprend *Peau d'Âne* de Charles Perrault en 1970, puis de Tim Burton, le cinéaste américain, qui s'inspire lui, plus largement, de toute cette atmosphère propre au genre littéraire. Concernant ce dernier, s'il adapte des personnages venant d'univers extérieurs au sien au cours de ses trois premières créations, il invente un conte de son plein gré et des personnages qui lui sont propres dans *Edward aux mains d'argent* (1991). Cette quatrième œuvre semble dès lors d'autant plus intéressante qu'elle apparaît propice à une concentration de phénomènes rapprochant le style de Burton du conte en tant que genre littéraire et ce aussi bien dans son agencement que dans la création de ses actants, d'une esthétique ou d'un rythme caractéristiques.

Il est possible de noter d'emblée que ces trois formes d'adaptation du conte surviennent à des moments clés de l'Histoire contemporaine : la première suit d'un an la Seconde Guerre Mondiale ; la seconde se situe entre plusieurs périodes de crise, soit d'un

¹ Pour toutes les définitions données en introduction : Carole Aurouet, « Preamble : Tout conte fait », *CinémAction*, n°116, « Contes et légendes à l'écran », Carole Aurouet dir., Condé-sur-Noireau, Corlet, juin 2005, pp. 14-21.

côté les revendications socio-politiques liées à l'année 1968, et de l'autre la première crise pétrolière, et du même coup économique, de 1973. Enfin, le dernier film accompagne la fin de la guerre froide, étant réalisé tout juste un an après la chute du mur de Berlin. D'autre part, les avant-gardes artistiques sont elles aussi florissantes en cette deuxième moitié du XX^{ème} siècle et ce des deux côtés de l'Atlantique. Le cinéma, qui a connu une évolution très rapide en tant qu'art, concourt bien entendu à ces changements et devient rapidement véhicule de revendications politiques ou esthétiques.

Or, c'est dans ce contexte que les trois auteurs du corpus choisissent de se tourner vers une source d'inspiration datée de plusieurs siècles, et donc visiblement éloignée des préoccupations de leur temps, ainsi que de la modernité liée à l'évolution de l'art en général, dont fait partie le cinéma. Dans le même temps, d'autres adeptes du septième art militent en faveur d'un cinéma pur, indépendant, profondément humaniste et ancré dans la contemporanéité. Face à un tel écart, certains critiques, comme Jean Vidal, jugent durement ces films. Il affirme ainsi en 1946 que « *La Belle et La Bête* se situe à l'antipode du domaine où le cinéma trouve sa justification la plus constante qui est celui de la réalité et des valeurs humaines. »² Si ces films n'ont pas pour vocation de dépeindre un monde réaliste, sont-ils pour autant aussi éloignés de la réalité et des valeurs contemporaines que ce critique le prétend ? Un tel jugement pousse à s'interroger de plus près sur le statut de la réécriture et de sa nécessité : le merveilleux a-t-il seulement une fonction esthétique ou se dote-t-il d'une dimension socio-historique ? Quelles modifications a subi l'œuvre-source afin d'être actualisée ? Les auteurs du corpus sont-ils passéistes, ou sont-ils au contraire des visionnaires ayant enfin réussi à concilier harmonieusement préoccupations réelles et souci esthétique ?

Dans un premier temps, le statut et à la place du conte dans les œuvres semble à étudier, ce genre étant à la base même de l'union des trois films de notre corpus, et ce aussi bien au sein de l'œuvre globale des trois cinéastes qu'à l'échelle des œuvres particulières constituant le corpus d'étude : forment-elles une exception dans l'ensemble de leur filmographie ou le genre du conte est-il au contraire, d'une manière ou d'une autre, un motif récurrent, voire unificateur ? Le statut de l'adaptation, du texte au film, est aussi à questionner, en s'interrogeant notamment sur l'implication du contexte extérieur à l'œuvre en tant que possible modificateur de l'œuvre-source. La réécriture filmique est-

² Jean Vidal, *L'Ecran Français*, 5 novembre 1946, repris dans *L'Avant Scène Cinéma*, n°138-139, juillet-septembre 1973, p. 46.

elle plutôt fidèle ? Dans les cas d'écarts, ceux-ci sont-ils regroupés autour d'une visée particulière ou revendiquée par le cinéaste ? Enfin, le conte doit être étudié non plus seulement sous l'angle de l'adaptation, mais par rapport à la notion plus large d'influence : le genre ayant déjà fait l'objet de nombreuses reprises dans la première moitié du XX^{ème} siècle, quelle a pu être la part d'emprunt ou de référence faite à celles-ci dans nos trois films ?

Dans un deuxième temps, l'évolution des personnages, des lieux et de leurs attributs, la création d'une esthétique particulière qui pourrait correspondre à la modernité et qui permettrait ainsi de relier ce genre littéraire aux préoccupations modernes, apparaissent comme autant d'éléments de réponse aux interrogations que suscite l'adaptation d'œuvres vieilles de plusieurs siècles dans la contemporanéité. Il est à souligner l'importance d'aborder ces notions génériques à l'aide de concepts philosophiques et critiques contemporains, qui traduisent par eux-mêmes l'évolution de la pensée depuis le XVII^{ème} siècle jusqu'à nos jours, alors que les catégories d'identité, de genre littéraire, de ton et de morale se sont ouvertes dans la modernité.

Ces multiples questionnements, en plus d'avoir le mérite d'offrir une approche saillante et critique ainsi qu'une vision globale, tant les domaines abordés pour permettre de penser le corpus sont larges, peuvent engendrer une remise en question du genre de l'œuvre à l'issue de sa réécriture filmique. Appartient-elle à une nouvelle catégorie artistique, une sorte de conte moderne, comme on a pu en observer certains dans la littérature enfantine du début du XX^{ème} siècle (*Peter Pan* de James Matthew Barrie ou encore *Alice au Pays des Merveilles* de Lewis Carroll) ? Le but premier de cette recherche est néanmoins et avant tout de mieux comprendre la dynamique de ces œuvres, pas toujours simples à appréhender, et de cerner la source d'influence qu'elles ont pu fournir à d'autres artistes, à des moments clés de l'histoire humaine comme littéraire.

I. **La question de la place et du statut du conte dans
les films**

A. Le conte comme élément central dans l'œuvre des cinéastes : entre phénomène récurrent et originalité complète

Les trois films du corpus d'étude sont avant tout reliés par ce genre commun qu'est le conte. Ils sont tous fortement caractéristiques du style de leur auteur : Jean Cocteau confie avoir choisi d'adapter *La Belle et la Bête* puisque ce conte « correspondait à [s]a mythologie personnelle »³, alors que Tim Burton refuse de faire la suite immédiate de *Batman*, proposée par la maison de production américaine Warner, pour « donner toute l'ampleur d'un film [...] [à son] univers propre »⁴. Cependant, on ne peut s'empêcher de voir que ces mêmes films sont parfois en décalage avec le reste de la filmographie de leur créateur, à l'image de cette rupture qui fait passer le réalisateur américain d'un film au sommet du box office, tout droit hérité de la bande dessinée éponyme, à l'histoire de « ce garçon non fini au pâle visage de porcelaine »⁵. Il importe donc de se pencher avec plus d'attention sur la place de ces films si particuliers au sein de l'œuvre de chacun de nos auteurs : par exemple, en se demandant pourquoi Jacques Demy a choisi de passer, deux ans après la résolue modernité de *Model Shop*, à l'adaptation d'un conte daté de presque trois siècles. Nous tenterons de savoir comment ces films s'intègrent au sein de la filmographie de leur créateur, entre originalité complète et filiation classique. Nous essaierons en ce sens de démontrer que le conte est un élément de fond présent chez chacun des auteurs et qui permet de relier ces différentes œuvres entre elles. Afin de faciliter la clarté de l'exposé, chaque cinéaste sera présenté de manière successive.

³ Jean Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, Ramsay, 1986, p. 46.

⁴ Antoine de Baecque, *Tim Burton*, Cahiers du cinéma, 2007, p. 63.

⁵ *Ibid.*

1. Jean Cocteau : le mythe dans sa relation au conte

Si l'on passe en revue l'ensemble de l'œuvre de Cocteau, on pensera avant tout aux mythes qui le hantent, comme le cinéaste l'avoue dans son film *Le Testament d'Orphée*⁶. En effet, les images d'Œdipe et d'Orphée abondent dans ses films : l'exemple du cycle orphique apparaît comme une évidence et de plus, Œdipe, joué par Jean Marais, est présent dans le troisième volet de cette trilogie. Cette dernière figure mythologique semble dès lors être le seul lien qui pourrait nous permettre de relier *La Belle et la Bête* à l'apparente omniprésence mythique chez Cocteau. La Belle ne veut pas se marier avec Avenant car elle veut « rester fille et vivre avec [s]on père »⁷. Le concept psychanalytique du complexe œdipien apparaît ici de manière flagrante. Mais la référence concrète au personnage mythologique est si éloignée que l'adaptation du conte de Madame Leprince de Beaumont par le cinéaste peut nous sembler quelque peu étrangère au reste de son œuvre. Néanmoins, on peut douter de la pertinence de la recherche dans *La Belle et la Bête* du mythe, dont la présence nous permettrait de rattacher ce film aux autres du même auteur. Ne faudrait-il pas plutôt se demander si le conte ne serait pas lui aussi, à sa manière, omniprésent chez le cinéaste ? Ne constituerait-il pas une influence à part entière ? Un rapprochement entre l'œuvre de Cocteau et celle de l'écrivain anglais, représentant du genre, Lewis Carroll, peut être envisagé afin de démontrer la proximité cachée de sa filmographie avec le conte, genre-hommage dont notre œuvre d'étude nous donne un indice.

Il importe tout d'abord ici de montrer la légitimité d'un tel rapprochement. Jean Cocteau connaissait l'œuvre de l'écrivain puisqu'il y fait allusion au cours de ses entretiens avec André Fraigneau⁸. Bien au-delà d'une simple idée approximative de son œuvre, le cinéaste appréciait l'auteur et lui rend même hommage à travers un poème⁹ issu du recueil *Clair Obscur*, où figurent des morceaux choisis clamant l'admiration de Cocteau vouée à d'autres artistes comme Van Gogh, Picasso ou Kafka :

⁶ Lorsque, dans *Le Testament d'Orphée*, Jean Cocteau, qui joue son propre rôle, croise Œdipe, il dit : « Le Sphinx, Œdipe, ceux qu'on a trop voulu connaître, il est possible qu'on les croise un jour sans le voir. » Il avoue ainsi lui-même la récurrence de ces figures mythologiques dans son cinéma.

⁷ Citation issue du découpage original de *La Belle et la Bête* fait par Cocteau, in *L'Avant Scène Cinéma*, n°138-139, *op. cit.*, pp. 12-42.

⁸ J. Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, *op. cit.*, p. 32.

⁹ J. Cocteau, « Hommage à Lewis Carroll », poème issu du recueil *Clair-Obscur*, in *Œuvres poétiques complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1999, p. 914.

Délicieusement toi qui trompes l'époque
 Un œil bandé ta main d'archidiacre vénère
 L'objectif mâle épris sous leurs sournoises loques
 D'un cortège cruel d'héroïnes sans mères

Toutes cheveux épars en chemise pieds nus
 Pour l'amende honorable ignorent le supplice
 D'être offertes un jour aux bourreaux inconnus
 (Connus du seul miroir que savait vaincre Alice)

Terrible était le Snark¹⁰ et tendre le chasseur
 D'images où le crime en sapin se déguise
 D'astres illuminés La sœur livre la sœur
 Les clés te remettant de cette place prise

Un oiseau veut sortir que sera-t-il un aigle
 D'Olympe ou quelque roi des Aulnes des miroirs
 Famille ravissant une bergère espiègle
 A vos yeux rassurés par un capuchon noir

Mais quel pur loup captif en son rôle d'ermite
 Quels charmeurs à l'oreille innocente discours
 Photographie¹¹ sous le capuchon que vous mîtes
 Impuni don Juan des naïves amours.

A partir d'éléments de ce poème, de nombreux rapprochements peuvent être effectués avec l'œuvre entière de Cocteau, et plus particulièrement avec *La Belle et la Bête*. Nous pouvons tout d'abord noter que, tout comme Alice, la Belle est une « héroïn[e] sans mère ». Ce parallèle est d'autant plus justifiable que le vers suivant « Toutes cheveux épars en chemise et pieds nus » peut nous rappeler les images de la Belle lors de ses excursions nocturnes dans le château de la Bête. Pour filer la comparaison, le « bourrea[u] inconn[u] » de la Belle auquel elle a été offerte serait la Bête, avec lequel la jeune fille communique pendant son séjour chez son père à l'aide du « miroir » féérique que Cocteau cite au vers suivant. Ce « miroir » « conn[âit] » le bourreau qu'est la Bête puisqu'il en donne des images alors qu'il se porte de mal en pis sans que personne d'autre n'en soit informé. Cet élément est d'autant plus crucial qu'il motive le retour de la Belle au château. Les attributs magiques, dont fait partie le miroir, sont de plus les seuls stigmates du sort qu'a subi le Prince transformé en Bête, et sont donc les seuls à connaître la véritable identité de ce « bourrea[u] inconn[u] ». « La sœur livre la sœur / Les clés te remettant de cette place prise » : ce vers peut être transposé dans

¹⁰ *Ibid.* ; Note de l'éditeur : Le « Snark » est un être mystérieux que l'on traque, dans *La Chasse au Snark* (1876) de Lewis Carroll, avec des dés à coudre, des sourires et du savon.

¹¹ *Ibid.* ; Note de l'éditeur : Allusion probable à l'autre passion de Lewis Carroll, la photographie.

le contexte de l'adaptation du conte de Madame Leprince de Beaumont. Adélaïde trahit sa sœur en lui volant la clé du pavillon de Diane pour la remettre à Avenant. De plus, lors de la scène où le marchand raconte sa malheureuse rencontre avec la Bête, ce sont les sœurs qui encouragent la Belle à se livrer à son bourreau, invoquant sa demande d'une rose comme responsable de tous les malheurs qui les accablent.

Si ces rapprochements peuvent sembler abusifs dans le sens où ce poème a simplement été conçu comme un hommage à Lewis Carroll, sans que le cinéaste y fasse explicitement l'aveu de son influence pour la création de certains personnages de ses films, d'autres éléments nous permettent cependant de les accréditer. Tout d'abord, certaines des comparaisons auxquelles nous avons procédé entre « Hommage à Lewis Carroll » et *La Belle et la Bête* ne peuvent être que le fait de Cocteau et non celui de la version originale de Madame Leprince de Beaumont. Ainsi, le pavillon de Diane n'existait pas dans la version du XVIII^{ème} siècle. La clé et le miroir qui permettent à la Belle de voir la Bête ne sont donc pas présents dans le conte littéraire. Leur ajout peut faire l'objet d'une possible influence extérieure qu'aurait subi Cocteau et peut donc amorcer un rapprochement plus approfondi avec l'auteur anglais. En effet, la comparaison entre l'œuvre des deux artistes ne se limite pas à l'échelle de ce poème. Le miroir est connu pour être un objet fétiche du cinéaste ; on le retrouve notamment dans le cycle orphique où il permet le passage dans un autre monde, qu'il s'agisse de la « zone » dans *Orphée* ou du mystérieux couloir d'hôtel du *Sang d'un poète*, tout comme dans l'œuvre de Lewis Carroll *A travers le miroir et ce qu'Alice y trouva*. On retrouve de plus des éléments communs entre les traversées de miroirs chez Cocteau et celle que propose l'écrivain anglais. Pour passer dans l'autre monde, Alice doit se placer en hauteur par rapport à la glace et se juche donc sur la cheminée¹². Dans *Le Sang d'un poète*, le personnage monte sur une chaise avant de passer à travers le miroir qui devient eau. L'élément aqueux, qui amollit le miroir lorsque celui-ci devient perméable et permet le passage, est déjà présent chez Carroll où la glace devient brouillard.

D'autre part, nous pouvons noter que la « Maison du Miroir » d'Alice semble avoir donné des idées au cinéaste lorsqu'il a créé le trucage de la traversée du miroir dans *Orphée*. En effet, afin de ne pas rendre apparent le reflet des appareils de tournage et de ne faire du monde vu dans le miroir qu'un strict reflet du monde réel, de la chambre

¹² Lewis Carroll, *A travers le miroir et ce qu'Alice y trouva*, trad. par Henri Parisot, Aubier-Flammarion, « Bilingue », 1971, p. 59.

d'Orphée telle qu'elle est connue dans l'énonciation, le cinéaste a dû recréer la même chambre à l'inverse. Le miroir n'est en fait qu'un cadre et un passage d'une chambre à une autre qui lui est symétrique, comme il le confie lors de ses entretiens avec André Fraigneau¹³. Ce procédé correspond à la pensée d'Alice alors que celle-ci meurt d'envie de découvrir la « Maison du Miroir » : « D'abord il y a la pièce que tu peux voir dans la glace... Elle est exactement semblable à notre salon, mais les objets y sont inversés. » Une telle ressemblance peut paraître anecdotique, mais il est toutefois surprenant de voir que la comparaison entre les deux artistes peut être poussée extrêmement loin, jusqu'à une sorte de lien créatif, de lien mental.

Par ailleurs, on retrouve chez les deux auteurs une autre caractéristique de ce passage dans l'autre monde : il s'agit de la traversée d'un lieu, souvent un couloir ou un escalier, dans lequel la démarche devient surnaturelle, irréelle :

Pour être plus précis, disons que ce n'était pas exactement de courir qu'il s'agissait, mais - comme Alice se le disait - d'une façon nouvelle, rapide et facile de descendre les étages. Elle se contenta de maintenir le bout de ses doigts sur la rampe, et descendit en un doux vol plané sans même que ses pieds touchassent les marches ; puis, toujours en planant dans les airs, elle traversa le vestibule.¹⁴

Cette étrange démarche qui s'assimile à un vol se retrouve dans *Le Sang d'un poète*, alors que le personnage traverse le couloir de l'hôtel tel un funambule ou un acrobate, mais aussi dans *Orphée* : le personnage éponyme marche dans la zone, ralenti par de violentes rafales de vents qui ne gênent cependant nullement son accompagnateur Heurtebise qui semble voler. On ne voit pas ses jambes se mouvoir sur le sol ni le pli de ses genoux. Un trucage identique apparaît dans *La Belle et la Bête* : alors que la Belle arrive au château en courant, elle monte les escaliers puis traverse un couloir où volent des rideaux blancs afin de rejoindre sa chambre. Le côté onirique de ce dernier plan est renforcé par la démarche de la Belle qui semble voler. Le trucage est révélé dans le découpage prévisionnel de Cocteau¹⁵ : « Plan d'ensemble du couloir avec Belle au fond. Les rideaux des fenêtres à droite volent au vent. Belle est tirée sur un gros tapis noir et avance jusqu'à être en gros plan de face. » Le tapis ne se voit pas dans la version finale si bien que la séquence semble totalement empruntée au merveilleux des contes de fées. Dans tous les cas, ce procédé cinématographique consistant à mettre en scène la démarche fantomatique d'un

¹³ J. Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, op. cit., pp. 70-71.

¹⁴ L. Carroll, *A travers le miroir et ce qu'Alice y trouva*, op. cit., p. 67.

¹⁵ *L'Avant Scène Cinéma*, n° 138-139, op. cit., p. 22.

des personnages pourrait être hérité de Lewis Carroll, qui avait décrit la scène auparavant, dans une de ses œuvres littéraires. Par l'analyse de ce présent exemple, il apparaît donc que, sans que cela ne soit explicitement révélé, le conte de fées occupe une place de choix, non seulement dans *La Belle et la Bête*, mais aussi dans toute l'œuvre de Cocteau, où il se révèle comme une influence sous-jacente. Il acquiert donc une importance analogue à celle du mythe par sa récurrence.

Mais dans tous les cas, le cinéaste rend ici hommage à l'un des auteurs majeurs de la littérature mondiale qui a également influencé, semble-t-il, les autres réalisateurs de notre corpus. La rose qui parle de *Peau d'Âne* et qui a été ajoutée par Jacques Demy ne serait-elle pas issue du jardin merveilleux d'Alice où les fleurs conversent¹⁶ ? Quant à Tim Burton, il est actuellement en train de préparer une adaptation en trois dimensions d'*Alice in Wonderland*.

2. Tim Burton : la multiplicité et l'éclectisme des références

Alors qu'il travaillait chez les studios Disney en tant qu'animateur, Tim Burton a participé aux projets de la création de *Rox et Rouky* (1981) et de *Taram et le chaudron magique* (1985). Le futur cinéaste est tout jeune lorsqu'il commence : il n'a que 21 ans. Mais ses premières expériences en studio s'avèrent être plus que frustrantes : « J'ai souffert car on m'a confié les scènes avec les gentils renards de *Rox et Rouky* alors que j'étais incapable de dessiner ces quatre pattes. C'était un supplice : pendant trois ans en train de dessiner un mignon petit renard ! »¹⁷ S'il se sent d'avantage inspiré par le deuxième dessin-animé, dans l'équipe duquel il occupe, en outre, une place plus intéressante, aucun de ses projets et croquis ne sont retenus dans le montage final. Les débuts de Tim Burton dans l'univers du conte apparaissent donc comme peu prometteurs, du moins dans le cadre de la politique d'adaptation du genre en format long métrage de Disney. Car à peine a-t-il réussi à tourner son premier court métrage en tant que réalisateur, *Vincent*, qu'il enchaîne une réécriture télévisée du conte des frères Grimm, *Hansel et Gretel*. « C'est une version assez délibérément délirante du classique des contes de fées, d'une part car elle est japonisante, jouée par des acteurs japonais et fondée sur

¹⁶ L. Carroll, *A travers le miroir et ce qu'Alice y trouva*, op. cit., chapitre 2 "The Garden of Live Flowers" ("Le jardin des Fleurs vivantes") pp. 70-87.

¹⁷ T. Burton cité par A. de Baecque, in *Tim Burton*, op. cit., p. 17.

l'utilisation des arts martiaux, ensuite parce qu'elle suit une narration ouverte à toutes les influences et à toutes les fluctuations de l'imagination burtonienne. »¹⁸ Le conte de fées, Tim Burton ne le refuse pas, loin de là ; il est même l'un de ses modes de narration fétiches comme nous allons le voir. Mais il ne faut pas que ce genre particulier empiète sur le style propre du cinéaste, même lorsqu'il s'agit d'une adaptation. Son empreinte originale reste dans tous les cas flagrante.

a. « un mode de narration fétiche, le conte de fées »¹⁹

« *Big Fish* aurait pu commencer, comme tant de films de Tim Burton, par la formule rituelle "il était une fois". »²⁰

L'histoire merveilleuse que l'on raconte de bouche à oreille, qui reflète une forme de tradition, de mémoire collective, donne aux films de Tim Burton un schéma narratif récurrent. Les exemples en sont innombrables : l'histoire d'*Edward aux mains d'argent* est lancée par le récit d'une vieille femme qui répond à la question de sa petite fille (« Dis grand-mère, comment s'est inventée la neige ? ») en parlant d'une mystérieuse légende d'homme aux mains-ciseaux. Le conte est alors étiologique, dans le sens où il explique un phénomène météorologique en ayant recours à une forme de légende, masquant par là même l'explication scientifique. *Big Fish* revient sur la vie d'un homme qui n'a eu de cesse, pour justifier ses innombrables absences du foyer, de raconter « à son fils les aventures toujours plus incroyables qu'il traverse dans chacun de ses périples. Sa vie entière devient une grande hyperbole »²¹. *Charlie et la chocolaterie* est une adaptation de l'ouvrage d'un des plus célèbres auteurs de littérature de jeunesse anglaise, Roald Dahl. Et comme cela a été précédemment mentionné, Tim Burton prépare actuellement une transposition cinématographique de l'œuvre de Lewis Carroll.

Mais ce conte, bien qu'omniprésent, entre dans un tourbillon incessant de modifications, d'ajustements et d'actualisation. L'exemple d'*Hansel et Gretel* a déjà été cité. Alors que dans *Big Fish* et dans *Edward aux mains d'argent* le conte retrouve sa forme la plus pure puisqu'originelle, celle du conte de tradition orale, il semble privé de ces éléments merveilleux les plus représentatifs ; aucune fée, pas de mauvais sorts autres que ceux du destin, pas de princesse de haute lignée mais des princesses prosaïques (Kim,

¹⁸ A. de Baecque, *Ibid.*, p. 24.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Samuel Blumenfeld, « Tim Burton, l'effroyable papa », in *Le Monde* 2, 29 février-1^{er} mars 2004, p. 72.

²¹ A. de Baecque, *op. cit.*, p. 155.

Sandra et Joséphine), une seule sorcière-voyante dont l'unique arme est un œil de verre qui lui sert de boule de cristal. Chez Tim Burton, le merveilleux semble être celui du quotidien, que l'on retrouve au coin d'une rue, dans la vie de tous les jours. Il peut être rapproché en cela du merveilleux de Demy, essentiellement incarné dans la magie des rencontres imprévues. Ainsi, il revêt le masque de la mythomanie à travers le personnage d'Edward Bloom, mythomanie qui s'avère en réalité démentie lors du dénouement du film, pour ne devenir qu'une simple manie du spectaculaire et de l'épique présent chez tout conteur. Si Edward aux mains d'argent semble être un personnage hors du commun, son histoire nous est pourtant transmise à travers un témoignage, et donc avec une potentialité de véracité haute.

Dans *Big Fish*, les créatures extraordinaires s'inscrivent elles-mêmes dans un référent concret, celui de la réalité ; les deux registres ainsi mêlés forment une sorte de poésie du réel, comme un recensement des merveilles de la nature. Par exemple, le géant du film est un homme que Tim Burton a fait entrer dans son casting²² sur le critère de sa stature imposante. En effet, l'acteur qui joue Karl mesure dans la réalité 2,30m. Pour donner l'impression que sa taille est, dans le film, de 3,65m, aucune échasse ou modification intervenant directement sur le corps de Karl n'a été utilisée. Les rectifications se basent sur un changement d'échelle qui se fait en majorité grâce à l'utilisation de maquettes, qui ne révèlent ainsi pas la réelle taille de l'acteur lorsqu'elles sont placées à côté de lui.²³ D'autre part, pour mettre en scène les séquences de *Big Fish* dans lesquelles sont présentes des créatures fantastiques, Tim Burton s'est efforcé dans la mesure du possible d'utiliser des marionnettes articulées et parfois mécanisées au lieu d'employer des effets spéciaux ou des images de synthèse. Il en va ainsi du serpent qui nage vers la sirène, des araignées sauteuses et des arbres vivants de la forêt de Spectre ou encore du loup garou du cirque. Dans ce dernier cas, des loups réels ont même été utilisés sur le plateau de tournage.²⁴ Même au cours de la réalisation de ses films, qu'il différencie dès lors bien de ses animations comme *L'Étrange Noël de Monsieur Jack*, le cinéaste américain mêle créatures quasi-fantastiques, mais pourtant bien réelles, et magie cinématographique, celle de la caméra, qui a pourtant été utilisée originellement pour la capture de la réalité en mouvement. Cette dichotomie reprend d'ailleurs celle existant

²² Matthew McGrory joue le rôle de Karl dans *Big Fish* ; il est l'homme ayant les plus grands pieds du monde.

²³ Pour toutes ces informations concernant le tournage, voir le documentaire « Le chemin du réalisateur », « Un univers de contes de fées », disponible dans le menu « interactivité » du DVD de *Big Fish* de Tim Burton, Columbia Pictures, 2004.

²⁴ Voir le documentaire « Le chemin du réalisateur », « Les créatures », *Ibid.*

entre les utilisations du cinéma à ses origines par les frères Lumières et Georges Méliès, que nous avons énoncée en introduction. Et ces deux dimensions sont tellement bien imbriquées chez Tim Burton qu'elles en deviennent inséparables : « En racontant l'histoire de la vie de mon père, il est impossible de séparer le réel de l'imaginaire, l'homme du mythe. »²⁵

Tous les films de Burton entretenant des rapports étroits, ce qui se dit d'une œuvre est parfois repérable dans une autre. Ainsi, la proximité entre *Big Fish* et *Edward aux mains d'argent* trouve son apogée dans certains détails qui tissent des liens ténus entre les deux films. La création et la vente par Edward Bloom de la « manu-matic », une main qui s'assimile à une sorte de couteau suisse et qui porte au bout des doigts de nombreux ustensiles de la vie de tous les jours, apparaît comme une référence directe aux mains d'argent d'Edward. Il est d'ailleurs intéressant de relever que les deux personnages portent le même prénom et continuent donc le cycle des films edwardiens de Tim Burton avec Ed Wood, cela bien qu'Edward Bloom n'ait pas été un personnage créé par le cinéaste américain, mais issu du monde sensible. L'univers du conte chez Burton, entre réel et irréel, est donc présent dans nombre de ses films et ne se limite pas à *Edward aux mains d'argent*. Son œuvre apparaît dès lors unifiée par les allusions à ce genre.

Ces croisements incessants entre réalité et merveilleux sont si prégnants que les films de Burton vont jusqu'à acquérir une tonalité particulière, hybride, celle du fantastique. Ce même registre est défini par Tzvetan Todorov comme fondé sur le métissage et l'indécision :

Dans un monde qui est bien le nôtre [...] se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens [...] ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité [...].

Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel.²⁶

Il semble dès lors légitime d'aborder ici un autre courant du conte dont Tim Burton semble être l'héritier : le conte fantastique.

²⁵ Citation extraite du film *Big Fish*, T. Burton, 2004.

²⁶ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, 1970, p. 29.

b. Tim Burton, Edgar Allan Poe et le conte fantastique

Le conte fantastique apparaît pour lui-même dans l'œuvre de Tim Burton. Il prend ainsi les traits des poèmes d'Edgar Allan Poe, écrivain d'influence majeure pour le cinéaste, dans son premier court métrage *Vincent* :

J'ai lu des poèmes de Poe à l'école, mon premier poète, et pour moi ce fut décisif. Ce qui m'a immédiatement plu c'est que ses phrases n'avaient pas vraiment de sens d'un point de vue logique, mais pourtant on comprenait tout ce qu'il voulait dire à travers les ambiances évoquées. J'ai senti une grande affinité avec ce genre de poésie parce que c'est exactement ce que je ressentais à l'époque : j'avais l'impression que personne ne comprenait ce que je disais, et ça me rassurait de savoir que je n'étais pas seul...²⁷

Vincent est un court métrage de sept minutes, racontant l'histoire d'un petit garçon de sept ans, Vincent Molloy, qui « décide de se laisser dépérir, miné par les angoisses, les visions, et sa manière de croire davantage aux créatures sombres de son imagination qu'aux jeux d'enfants de son âge dans le jardinet ensoleillé de ses parents. »²⁸ Le film se termine sur une évocation de l'enfant citant les derniers vers du *Corbeau* de Poe, qui semblent résumer l'état d'esprit morbide du garçonnet : « et la lumière de la lampe, en ruisselant sur lui, projette son ombre sur le plancher ; et mon âme, hors du cercle de cette ombre qui gît flottante sur le plancher, ne pourra plus s'élever, – jamais plus ! »²⁹

Tout comme par le conte merveilleux, Tim Burton est influencé par l'œuvre fantastique de Poe mais l'adapte afin qu'elle corresponde à son univers, jusqu'à fonder ses propres personnages, à travers lesquels on ressent cette fascination profonde. Ainsi, Iannis Katsahnias souligne que « comme chez Edgar Allan Poe, les personnages de Tim Burton sont des morts qui ne se décident pas à mourir (Geena Davis et Alec Baldwin, le couple des jeunes mariés dans *Bettlejuice*), des enterrés prématurés (Betelgeuse / Michael Keaton dans le même film), des emmurés vivants (Batman et Edward vivant leur deuil en reclus dans une demeure gothique). »³⁰

Il peut d'ailleurs sembler intéressant de voir que l'on retrouve des éléments de cette même littérature fantastique chez un autre auteur de notre corpus, Jean Cocteau. L'attitude de la Reine de *L'Aigle à deux têtes*, visible lors de la scène du dîner précédant l'irruption de Stanislas dans le château, peut sembler similaire à celle du comte veuf de

²⁷ T. Burton cité dans *Studio*, juillet 1995, repris par A. de Baecque, *Tim Burton, op. cit.*, p. 21.

²⁸ A. de Baecque, *op. cit.*, p. 22.

²⁹ E. A. Poe, *Le Corbeau*, in *Histoires Grotesques et sérieuses*, Folio, 1978, p. 267.

³⁰ Iannis Katsahnias, « Edward l'intouchable », in *Cahiers du cinéma*, n°442, avril 1991, pp. 33-34.

« Véra » de Villiers de l'Isle Adam³¹, ou à celle du narrateur de « Ligeia » de Poe³². On voit alors que la Reine continue à parler à son défunt mari et à vivre comme s'il était toujours présent. Parallèlement, nous pouvons lire chez le premier auteur que le comte « D'Athol en effet, vivait absolument dans l'inconscience de la mort de sa bien-aimée ! [...] Tantôt, sur un banc du jardin, les jours de soleil, il lisait à haute voix, les poésies qu'elle aimait ; tantôt, le soir, auprès du feu, les deux tasses de thé sur le guéridon, il causait avec l'*Illusion* souriante, assise, à ces yeux, sur l'autre fauteuil. »³³ La situation décrite est ici fortement similaire à celle du couple royal de *L'Aigle à deux têtes*. Les deux auteurs cités sont d'ailleurs apparentés, Villiers de l'Isle Adam reconnaissant notamment l'influence du « Portrait Ovale » de Poe lors de son écriture de *L'Eve future*³⁴. Et dans le cas des trois œuvres citées, le fait de vivre dans la négation de la disparition de l'aimé(e), que ce soit par la pensée ou par les actes, vaut à celle-ci (ou à celui-ci chez Cocteau qui opère un renversement) de revivre dans un état plus ou moins fantomatique. Le fantastique est tout de même moins présent dans le film du réalisateur français qui met fortement en avant l'hypothèse de la ressemblance extrêmement forte entre Frédéric et Stanislas, mais le doute, tout comme la probable influence des auteurs de contes fantastiques, demeurent.

La métempsychose et les fantômes sont également présents chez le réalisateur américain, et notamment dans des films comme *Battlejuice*, *Sleepy Hollow* ou *Noces funèbres*. Dans ce dernier film, une fiancée assassinée le jour où devait avoir lieu son mariage revient sur terre pour réclamer son dû. Elle hante alors un jeune couple de fiancés, Victor et Victoria, et emporte avec elle dans le monde souterrain le mari qu'on lui avait promis. Cette histoire nous rappelle sensiblement « Ligeia » de Poe, bien que, dans le film, le couple n'ait pas connu auparavant la défunte. L'intrigue du mariage interrompu par une revenante jalouse est néanmoins présente. Mais les ambiances fantastiques chez Burton sont bien souvent fortement liées à l'horreur ou au macabre, sans oublier l'humour noir si caractéristique de ses films. Antoine de Baecque commente ainsi *Noces funèbres* : « Ce conte romantico-morbide, dans un décor gothique particulièrement sombre, est d'ailleurs empli de personnages familiers dans l'univers de Tim Burton. Victor est ainsi une reprise très fidèle, à plus de vingt ans de distance, du jeune Vincent

³¹ Villiers de l'Isle Adam, « Véra », in *Contes cruels*, Flammarion, « GF », 1980, pp. 45-56.

³² E. A. Poe, « Ligeia », in *Histoires extraordinaires*, Livre de Poche, 1972, pp. 253-271.

³³ Villiers de l'Isle Adam, « Véra », in *Contes cruels*, *op. cit.*, p. 52.

³⁴ Voir l'introduction de Michel Zérafra aux *Histoires extraordinaires*, *op. cit.*, p. XXVIII.

du premier court métrage d'animation du cinéaste. »³⁵ Toutes les influences présentes chez Burton n'échappent pas à l'hybridation de son style si particulier. Mais ces attirances multiples étaient déjà présentes en partie chez l'écrivain américain. Cela nous vaut de faire un retour sur le « pouvoir du noir »³⁶ des textes de Poe, qui a souvent valu à l'auteur d'être considéré comme l'exportateur du roman gothique de tradition anglaise sur le territoire des États-Unis d'Amérique. C'est ce dernier genre qui offre une autre influence aux films de Burton, à travers le courant lui-même ou sa reprise dans l'Expressionnisme cinématographique et d'autres films d'horreur plus tardif.

c. Poe, le roman gothique, l'Expressionnisme et l'horreur

A l'issue des secousses révolutionnaires qui saisissent l'Europe à partir de la fin du XVII^{ème} siècle³⁷, un nouveau genre romanesque dit gothique s'empare de la littérature occidentale ; sa principale caractéristique est de refléter « le noir [...] pathognomonique du grand trouble qui s'empare de nous »³⁸. Il met souvent en scène un héros qui doit sauver une jeune fille vertueuse, enfermée dans un château ou une demeure en ruines et isolé de toute marque de la civilisation ; elle est la proie d'un autre personnage-type, le « *villain* ». Il prend la forme d'un monstre, d'un être fantomatique (souvent un baron ou un membre de l'ancienne classe monarchique déchue), d'un religieux détraqué ou encore d'un savant fou. L'art littéraire se pare des stigmates des bouleversements historiques et sociaux de l'époque :

Le roman européen se couvre donc de ruines, la narration de tombeaux, et ce récit violent des luttes de la lumière et des ombres fait surgir des spectres et les manipule, souvent selon le mode d'un machiniste virtuose, dans une époque où les inventions techniques se multiplient et où la civilisation atteint l'acmé de son pouvoir artisanal. Et c'est le corps de l'homme lui-même qui devient la machine spectrale : l'expérimentation biologique et vitaliste saisi l'humain, pour le refaçonner selon les accouplements pervers et scientistes, des bricolages technico-chimériques. Le sombre naît de cette angoisse fondamentale, comme conséquence du dérèglement des gestes, des corps et des pulsions.³⁹

Parmi les grands héritiers littéraires de ce courant, nous pouvons citer Horace Walpole (*Le Château d'Otrante*), Ann Radcliffe (*Le Confessionnal des pénitents noirs*), Ernst

³⁵ A. de Baecque, *op. cit.*, p. 183.

³⁶ Michel Zéraffa, *Ibid.*, p. XXIX.

³⁷ 1688 : Révolution anglaise ; 1789 : Révolution française.

³⁸ Le marquis de Sade, « Français, encore un effort pour être républicain ! », *La philosophie dans le boudoir*, Paris, 1795, cité par A. de Baecque, *op. cit.*, p. 137.

³⁹ A. de Baecque, *op. cit.*, p. 137.

Theodor Amadeus Hoffmann (*Les Elixirs du diable*) ou encore Mary Shelley (*Frankenstein*). Le genre se choisit comme patries de prédilection l'Angleterre, l'Allemagne et plus tardivement la France. Il arrive aux Etats-Unis par l'intermédiaire d'Edgar Allan Poe et des romans macabres. Il a également très tôt saisi le cinéma à travers le courant de l'Expressionnisme en Allemagne, comme nous le voyons à travers *Nosferatu* de Friedrich Wilhelm Murnau (1922), qui reprend dans un carton la célèbre phrase gravée sur le fronton du Château d'Otrante de Walpole, alors que Hutter se rend dans la demeure du vampire : « Une fois la porte passée, les fantômes vinrent à sa rencontre. »⁴⁰

C'est donc très naturellement que Burton se nourrit aussi de toutes ces influences, lui qui côtoie dans sa culture de formation les descendances visuelles et musicales innombrables du roman gothique (films d'horreur, animations morbides, groupes musicaux « punks goths »...). « Tim Burton s'inscrit parfaitement dans cette descendance historique et visuelle du gothique, ce “ cauchemar idéal et moderne ” (Baudelaire) qui a grandement reconfiguré l'imaginaire occidental voici deux siècles. »⁴¹ En effet, cet héritage gothique est perceptible dans ses films : *Sleepy Hollow* est l'adaptation d'une nouvelle gothique américaine, « The Legend of Sleepy Hollow » de Washington Irving, publiée dans *The Storchbook of Geoffrey Crayon* en 1819. *Frankenweenie* est une réécriture animale du roman de Mary Shelley dans laquelle un jeune garçon, Victor Frankenstein, réanime son chien mort Sparky au moyen de sa « science » de la vie. De nombreux autres exemples peuvent être cités, ce qui pousse Samuel Blumenfeld à affirmer qu' « installé aujourd'hui en Angleterre, Tim Burton est, de son propre aveu, rentré chez lui, dans le berceau d'une esthétique gothique qui irrigue littérature et cinéma et dont il se sent l'héritier. »⁴² Mais quel traitement Burton réserve-t-il à cette influence gothique, alors que celle-ci est souvent mêlée à d'autres influences ou insérée dans un mode narratif qui est celui du conte ?

Il est vrai que *Sleepy Hollow* adhère par de nombreux aspects à cette descendance gothique, qui est de plus ici renforcée par un filmage dans « un noir et blanc en couleur »⁴³ qui nous rappelle l'esthétique expressionniste. Tout comme ce dernier courant cinématographique, l'horreur se croise en nombre d'endroits avec un romantisme

⁴⁰ Inscription qui devient dans la traduction française de *Nosferatu* : « Quand il eut franchit le pont, les fantômes vinrent à sa rencontre », le carton n'étant pas intercalé au moment de l'entrée dans le château.

⁴¹ A. de Baecque, *op. cit.*, p. 137.

⁴² Samuel Blumenfeld, « Tim Burton, l'effroyable papa », in *Le Monde 2*, *op. cit.*, p. 68.

⁴³ Expression empruntée à Iannis Katsahnias, « Edward l'intouchable », *op. cit.*, pp. 33-34.

exacerbé. Burton ne retranscrit pas dans son film le réel tel qu'il est connu, il le crée. Il répond en ce sens à la phrase du théoricien Kasimir Edschmid : « l'Expressionnisme ne voit pas, il a des visions ». Les paysages de *Sleepy Hollow* apparaissent dès lors comme une « projection extérieure des tourments qui habitent Ichabod Crane »⁴⁴, une sorte de paysage état d'âme. Néanmoins, le film de Burton perd une part du manichéisme du roman gothique, notamment à cause de l'influence burlesque qui le traverse. En effet, à de nombreux endroits de l'œuvre, Ichabod Crane perd son statut de héros infailible : il s'évanouit à la vue du sang ou est pris en flagrant délit de superstition face aux sévices du cavalier sans tête, alors qu'il se présentait comme un scientifique érudit et convaincu. Ce portrait rempli de failles, c'est aussi celui de la société matérialiste qui ne croit plus aujourd'hui en rien, aux miracles comme aux malheurs, et qui ne se laisse plus emporter par la poésie de ce qui reste inexplicable. Cocteau avait d'ailleurs, cinquante ans auparavant, essayé de rediriger son spectateur vers cette voie par sa maxime : « Ne cherchez pas à comprendre ».

D'autre part, nous pouvons noter que si Burton adopte souvent des personnages issus de romans gothiques (les sorcières présentes dans nombre de ses films, les fantômes de *Noces funèbres* ou de *Bettlejuice*, le chien recousu de *Frankenweenie...*), on ne retrouve en revanche jamais le schéma de la jeune fille emprisonnée. Bien au-delà, les schémas traditionnels du roman gothique sont parfois même inversés par Tim Burton, comme dans une grande mouvance carnavalesque. On pourrait par exemple retrouver ce schéma de l'enlèvement dans *Noces Funèbres* mais c'est le fiancé, Victor, qui est séquestré par Emily, la défunte mariée. De plus, il ne sera pas sauvé par un héros sans peur et sans reproche mais par sa future épouse. Les rôles assignés aux sexes dans ces stéréotypes gothiques sont dès lors inversés. Par ailleurs, dans *Bettlejuice*, ce ne sont plus les habitants d'une maison hantée qui se retrouvent pris au piège par les fantômes et doivent faire appel à un exorciste, mais ce sont les fantômes qui, assiégés, convoquent un « bio-exorciste ». Ce renversement se retrouve également dans les couleurs : on passe du bicolore ou du sombre traditionnel des films expressionnistes ou d'horreur à des couleurs criardes et omniprésentes. Ainsi, en dépit de l'éloignement de ses influences, Burton parvient à toutes les mêler pour créer dans *Bettlejuice* « une ambiance oscillant entre farce, épouvante et retour vers l'enfance ». Cette atmosphère hybride se retrouve déclinée

⁴⁴ A. de Baecque, *op. cit.*, p. 138.

dans des tons différents dans tous ses films, et penche ainsi un peu plus du côté d'un merveilleux lié au gothique dans *Edward aux mains d'argent*.

Mais avant d'étudier plus en détail l'emploi et la fusion de ces différentes influences dans l'œuvre, objet de notre étude, nous nous intéresserons à un autre cinéaste, lui aussi grand adepte de ce mélange des tons et des genres dans une atmosphère cependant différente, Jacques Demy.

3. Jacques Demy : l'Amour comme fédérateur de l'élément « conte »

Parmi la filmographie de Demy, *Peau d'Âne* apparaît comme un film un peu "à part" : il est formellement le seul conte, du moins c'est ce qui nous apparaît d'emblée en raison de l'adaptation de Perrault, celui qui commence par un « il était une fois » conventionnel, qui rejette dans un espace spatio-temporel indéterminé, alors que tous les autres films de Demy s'inscrivent dans un lieu fort, qui devient presque un personnage. Il s'agit souvent de ports, comme Nantes pour *Lola*, Cherbourg pour *Les Parapluies*, Rochefort pour *Les Demoiselles*, et même si le Los Angeles de *Model Shop* n'est pas connu en soi pour être un port de grande ampleur, il s'agit toutefois d'une ville au bord de l'océan. Mais ce qu'il importe de voir ici, c'est que les films du réalisateur, lui-même nantais, s'ancrent dans un lieu réel que le spectateur est souvent amené à parcourir au cours des déambulations des personnages. Et ce même lieu, par sa trop grande précision, semble assez antithétique avec le flou spatio-temporel apporté par le « il était une fois » du conte. Mais chez Demy, la précision spatiale ne semble pas être un obstacle au merveilleux, ce qui répond ainsi indirectement à l'affirmation de Jean Cocteau selon laquelle « la féerie s'accommode mal du vague et [...] le mystère n'existe que dans les choses précises »⁴⁵. Ainsi, on reconnaît le palais du « royaume rouge » de *Peau d'Âne* comme étant le bien connu château de Chambord. De même, le côté féérique ou fantastique de *Parking* n'est pas incommodé par le lieu de l'action qui n'est autre que Paris. Ainsi, la dédicace même du film le place sous l'égide du conte : « A JEAN COCTEAU, qui aimait ces mots magiques : "Il était une fois..." » Le conte chez Demy,

⁴⁵ J. Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, op. cit., p. 50.

ou du moins l'intrigue merveilleuse, semble donc être d'un autre genre que celle que l'on trouve chez les auteurs classiques tels que Charles Perrault ou les frères Grimm. Il serait en revanche plus proche de la modernité du conte où le genre évolue, devenant ainsi compatible avec les exigences que prônera le cinéaste. Nous pouvons ainsi citer *Peter Pan* de James Matthew Barrie, dont l'action encadrant le départ du héros et des enfants Darling pour le Pays Imaginaire se déroule dans l'espace on ne peut plus réel de Kensington Garden⁴⁶, qui est l'un des jardins royaux de Londres⁴⁷. L'une des premières versions du conte se nommait d'ailleurs *Peter Pan in Kensington Gardens*. Mais dès lors, comme chez Cocteau, ne pourrait-on pas chercher des éléments dans l'œuvre de Demy permettant de la rattacher au conte ?

Ce qui semble fédérer l'ensemble de l'œuvre de Demy est en réalité l'Amour. Il est présent dans tous ses films, tant et si bien que Jean Douchet dit qu'il en fait son « maître mot »⁴⁸. C'est d'ailleurs grâce à lui, semble-t-il, que le réalisateur a choisi d'adapter *Peau d'Âne* et le mythe d'Orphée, à travers *Parking*, puisqu'il dit à propos de ce dernier film qu'il s'agit d'« une des plus belles [histoires d'amour] qui soient. »⁴⁹ Or, l'amour est une des composantes et des thèmes récurrents du conte. Ainsi, si Vladimir Propp crée sa propre classification des contes par le biais de leur structure fonctionnelle et actantielle, il énumère, dans ce qu'il nomme un « Historique du problème », les différents essais de classement de ses prédécesseurs et explique en quoi ils sont caducs⁵⁰. Ces précédents travaux s'appuient majoritairement sur les thématiques obsessionnelles du conte. Mais Propp objecte alors que ces classifications ne tiennent pas compte du fait que ces sujets soient combinables, « étroitement liés », voire « enchevêtrés les uns avec les autres », cette question de la structure profonde méritant, selon lui, d'« être traitée spécialement *avant* la division des sujets »⁵¹. Mais il reconnaît toutefois le mérite de telles démarches et leur intérêt : si elles manquent de rigueur et de précisions dans le fait

⁴⁶ La première page précise même que « la famille habitait au n° 14 ». J. M. Barrie, *Peter Pan*, Librio, « Imaginaire », 2007.

⁴⁷ Nous pouvons ici noter, de manière anecdotique, que le roman de Sir J. M. Barrie a tellement marqué les lieux londoniens que l'on peut maintenant voir une statue de bronze du personnage trôner dans le parc ; fait mondialement exceptionnel, cette effigie du personnage a été érigée du vivant de l'auteur.

⁴⁸ Jean Douchet, « Peau d'Âne revisité », in *Cahiers du cinéma*, n°587, février 2004, p. 66.

⁴⁹ J. Demy cité par Michel Serceau, « La représentation de l'Amour, une affaire de mythes », in *Contre Bande*, n°17, « Jacques Demy », coordonné par Suzanne Hême de Lacotte, Université Paris 1 Sorbonne, Laboratoire d'Esthétique Théorique Appliquée, décembre 2007, pp. 13-32, citation originale, « l'histoire d'amour qui est l'une des plus belles qui soient. », extraite de la p. 25.

⁵⁰ Voir Vladimir Propp, « Historique du problème », in *Morphologie du conte*, Seuil, « Points Sciences Humaines », 1973, pp. 9-27.

⁵¹ *Ibid.*, p. 17.

qu'elles n'incluent pas les possibilités de variantes et de permutabilité autour d'un même sujet, il se base tout de même sur ces mêmes divisions afin de définir les fonctions ou les attributs des personnages, soit en quelque sorte, leur rôle et leur statut dans l'intrigue. Nous pouvons donc relever, pour cette raison, que Propp reprend, notamment à travers la fonction « Le héros se marie et monte sur le trône »⁵², la classification de R. M. Volkov, qui reconnaît au conte merveilleux quinze sujets, dont deux, au moins, se rattachent à l'amour : « La recherche d'une fiancée » et « La femme infidèle »⁵³. Mais ce qu'il importe ici de noter, c'est que l'amour, ce thème cher à Jacques Demy, est loin d'être incompatible avec le conte.

Toutefois, il semble assez difficile de reconnaître dans chaque film de Demy la structure caractéristique du conte telle qu'elle est décrite par Propp. Elle est bien présente dans *Peau d'Âne*, adaptation de Perrault oblige, celle-ci n'ayant pas vraiment subi de modifications majeures sous l'œil de la caméra de Demy, ou, tout du moins, pas de modifications aptes à changer la structure même du conte. C'est également le cas dans *Parking*. Un élément de manque est créé dès le début du film : suite à son expérience proche de la mort, Orphée veut comprendre ce qu'il lui est arrivé. Mais il ne peut s'expliquer ni la nature de la rencontre qu'il a faite, dans ce parking si peu ordinaire, ni l'identité des personnes qu'il y a rencontrées, si ce n'est à travers ces noms énigmatiques dans le monde réel, puisque emprunts mythologiques, de Claude Perséphone et d'Hadès. C'est ce manque qui lance l'action du film, jusqu'à provoquer la perte d'Eurydice, qui créera alors un nouveau manque. La structure du conte telle qu'elle est décrite par Propp est d'autant plus respectée dans *Parking* que l'intrigue en reprend les premières fonctions⁵⁴. Ainsi, l'élément perturbateur de l'histoire est en partie dû au fait qu'« un des membres de la famille s'éloigne de la maison »⁵⁵. On voit alors, dès le début du film, à l'issue de la scène d'amour unissant Orphée à Eurydice, le départ du héros à moto pour le palais omnisports de Paris Bercy, sorte de lieu réel pendant du palais de contes de fées. Ce départ est redoublé par l'emprunt d'un autre véhicule motorisé, la voiture de Caron, qui conduit Orphée aux Enfers pour la première fois. Ensuite, « le héros se fait signifier une interdiction »⁵⁶, soit celle donnée par Hadès de « ne parl[er] à personne, de ce qu'[il]

⁵² Fonction numérotée XXXI, *Ibid.*, p. 78.

⁵³ La classification de R. M. Volkov est reprise par V. Propp, *Ibid.*, pp. 15-16.

⁵⁴ Voir V. Propp, « Fonctions des personnages », *Ibid.*, pp. 35-80.

⁵⁵ Fonction I définie par Propp, *Ibid.*, p. 36.

⁵⁶ Fonction II, *Ibid.*, pp. 37-38.

a vu ». Cette même « interdiction est transgressée »⁵⁷, puisqu'Orphée parle à Calais de ce qu'il croit être un rêve, et ainsi de suite, certaines fonctions décrites par Propp se retrouvant dans le déroulement de l'action de *Parking* avec plus ou moins de variantes. Mais que dire des intrigues d'autres films de Demy, comme celles de *Lola*, des *Parapluies de Cherbourg* ou des *Demoiselles de Rochefort*, où l'histoire semble se constituer dans le tourbillon des rencontres inattendues, souvent occasionnées par le hasard d'une déambulation dans la ville-personnage ? L'intrigue, de laquelle il semble au départ que l'on ne peut rien attendre, se base sur de multiples rebondissements. Ils peuvent être de plusieurs natures : il s'agit soit d'une rencontre rêvée et désespérément attendue, comme, dans *Lola*, celle entre le personnage éponyme et son premier amour Michel, ou soit, au contraire, d'une rencontre ratée, à l'image de celles successives, qui accroissent le suspens, dans *Les Demoiselles de Rochefort*. Ou encore, ces rencontres peuvent être celles auxquelles on ne peut prétendre, puisqu'elles sont dues au hasard le plus total, comme celle de Cécile Desnoyers avec Frankie dans *Lola* et celle de Geneviève avec Roland Cassard dans *Les Parapluies de Cherbourg*. Sur ce dernier point, Demy semble rejoindre André Breton qui rencontre l'amour au hasard dans les rues de Paris en la personnalité énigmatique de Nadja⁵⁸. Cette structure en tourbillon, dont nous parlions juste avant, est d'autant plus accentuée par les longs travellings qui permettent à Demy de suivre ses personnages dans leurs déambulations citadines parfois rapides, voire dansées comme dans *Les Demoiselles de Rochefort*. L'agencement des films revêt dès lors la forme d'un cercle, d'une ronde, ou encore d'un manège, comme le montre Violaine Caminade-de-Schuytter pour *Lola*⁵⁹, cette même circularité étant redoublée par les personnages ou acteurs qui reviennent en boucle, comme Lola ou Roland Cassard pour les protagonistes, et Catherine Deneuve, Jacques Perrin ou Anouk Aimée pour les comédiens.

C'est dès lors beaucoup plus le thème de l'Amour chez Demy qui semble dicter sa forme à l'histoire filmée que le genre du conte. Celui-ci peut néanmoins réussir à être conservé grâce à l'enchantement propre et quasi éminent de chaque film du réalisateur, et créé à l'aide de l'emploi si particulier de la musique, des chansons, des couleurs ou même de la danse. Cette gaieté propre à l'intervention d'autres arts et formes dans les films de

⁵⁷ Fonction III, *Ibid.*, p. 38.

⁵⁸ André Breton, *Nadja*, Folio, 2003.

⁵⁹ Violaine Caminade-de-Schuytter, « Manèges dans *Lola* : l'art de bien tourner », in *Contre Bande*, n° 17, *op. cit.*, pp. 33-48.

Demy, qui deviennent ainsi des œuvres hybrides, va même parfois jusqu'à masquer la profonde noirceur présente dans nombre de ses films. Ainsi, Camille Taboulay souligne à propos des *Parapluies de Cherbourg*, film entièrement chanté en vers libres : « Enchanté, le public le fut d'ailleurs au point de ne pas toujours percevoir la cruauté profonde de cette belle histoire, et ne retenir des panachés violents de couleurs que l'impression rose pastel d'un mélo douxereux... »⁶⁰ Car il est vrai que *Les Parapluies de Cherbourg* se terminent sur le profond sentiment d'amertume de Geneviève et de Guy, qui ont chacun refait leur vie de leur côté, avec une personne choisie par dépit de l'attente et respect des conventions, brisant alors les rêves du premier amour, dont les seuls vestiges sont les noms donnés à leurs enfants respectifs, François et Françoise, qui sont ceux qu'ils avaient élus d'un commun accord durant leur idylle.

La féerie ne vient dès lors pas de l'Amour en lui-même chez Demy, mais bien du style propre au réalisateur, des modalités de discours et de présentation de l'intrigue qui donnent un « caractère enchanteur – et en chansons »⁶¹ aux œuvres du réalisateur. Car comme l'affirme Serge Toubiana :

Rien n'est plus cru et cruel que les films de Demy. Sous couvert des couleurs et d'enchantement, de féerie et de rêve, le message est d'une profonde noirceur. Les personnages se ratent, c'est leur destin. Les personnages s'accouplent, c'est leur fonction. On ne sort pas de là. Tout, en fait, est ramené à une fonction surdéterminée, accablante, prédéterminée.⁶²

Il importe, dès lors, d'examiner de plus près quelles sont les formes revêtues par l'amour chez Demy, et de voir pourquoi il est plus apte, chez ce réalisateur, à se rattacher au conte plutôt qu'à un autre genre où les sentiments ont une part importante, comme la tragédie par exemple.

Les films du réalisateur nantais mettent en scène une palette très complète des modalités de la relation amoureuse. On parle beaucoup de l'importance et du caractère éternel du premier amour dans *Lola*, mais cette image est quelque peu entachée par les deux couples résiduels des *Parapluies de Cherbourg*. Face à cet amour raison se trouvent l'amour fou chanté par Peau d'Âne, ou encore l'amour coup de foudre, qui s'incarne dans la femme unique et parfaite peinte par Maxence dans *Les Demoiselles de Rochefort*. L'amour est aussi passion comme dans *Parking*, tant et si bien qu'il devient passionnel à

⁶⁰ C. Taboulay, *Le Cinéma enchanté de Jacques Demy*, Cahiers du cinéma, 1996, p. 170.

⁶¹ Jean Douchet, « Peau d'Âne revisité », *op. cit.*, p. 66.

⁶² Serge Toubiana, « Jacques Demy où le bel entêtement », in *Cahiers du cinéma*, n° 438, décembre 1990, pp. 4-5.

l'image du crime de Subtil Dutrouz, qui tue la danseuse Lola, et qui est présenté de manière anecdotique dans *Les Demoiselles*, ou du suicide d'Eurydice dans le film précédent. On retrouve enfin des traces de l'amour adultère dans *Peau d'Âne*, à travers les multiples allusions faites à une possible idylle peu édifiante entre la fée des Lilas et le roi bleu, qui expliquerait de plus le retournement final et la redistribution des couples. La palette semble ainsi infinie, faite de nombreux dégradés, parmi lesquels l'inceste de « l'étrange *Peau d'Âne* » ne serait « pour Demy qu'une forme possible et particulière (du fait d'un mauvais sort, d'un mauvais numéro tiré par les personnages) de l'amour-accouplement. »⁶³

Néanmoins, et en dépit de cette récurrence du thème amoureux dont on trouve toutes les variations possibles et imaginables, Jacques Demy échappe au piège des genres propices à des peintures préconçues et conventionnelles des sentiments, comme le montre Michel Serceau⁶⁴. Ainsi, si le thème des filles-mères, que l'on retrouve dans *Lola* ou *Les Parapluies de Cherbourg*, relie ces films au genre du mélodrame, la comparaison avec le genre se limite à cette thématique, « car il n'est jamais question de morale, et *a fortiori* de culpabilité. »⁶⁵ Par ailleurs, la tragédie ne semble pas pouvoir englober toutes les formes d'amour présentes chez Demy, et notamment les *happy ends* miraculeux et inattendus marquant certains dénouements, à l'image des *Demoiselles de Rochefort* ou même de *Peau d'Âne*. Et même là où ce genre semblerait être compatible, soit dans *Une Chambre en ville*, Michel Serceau nous prouve le contraire⁶⁶ : si François meurt, c'est par accident. On ne peut dès lors pas assimiler le film au canons du genre : Iseut se tue parce qu'elle croit Tristan mort, tandis que Roméo se suicide pour la même raison. Quant à la comédie musicale, ce genre est impossible toujours selon le même critique, car il ne tient pas compte de l'autre influence lyrique de Demy qu'est l'opéra, ni de certaines dimensions réalistes des œuvres :

On ne décrira pas correctement l'œuvre si on ne tient pas compte du fait que le mode lyrique va souvent, et cela vaut aussi bien pour *Les Parapluies de Cherbourg* que pour *Une Chambre en ville*, contre les situations effectives, contre le sort fait aux personnages par les circonstances et contraintes qui tiennent pour beaucoup à leur position sociale. Cela, on en a encore moins l'équivalent dans la comédie musicale. Il n'est donc, décidément, pas question de s'en tenir à ce genre...

⁶³ Serge Toubiana, *Ibid.*

⁶⁴ M. Serceau, « La représentation de l'amour, une affaire de mythes », *op. cit.*

⁶⁵ *Ibid.*, pp. 13-14.

⁶⁶ *Ibid.*, pp. 29-32.

Et pour les mêmes raisons, il semble assez improbable d'arriver à relier ses films, d'une hybridité de tons trop manifeste et trop non conventionnelle, au drame. Car un mélange des genres autre que celui décrit par Victor Hugo dans *La Préface de Cromwell* s'organise ici. Le métissage est si poussé qu'il atteint même la contradiction, à l'image de celle que nous avons soulignée dans *Les Parapluies de Cherbourg*, qui oscille entre lyrisme et désillusion. Camille Taboulay cite dans le même sens Edith, le personnage d'*Une chambre en ville* : « “Ces souvenirs me rendent gaie et triste. A la fois ils me troublent et m'attendrissent” [...]. Ce côté « cœur entre deux chaises » est la clé d'une œuvre sans clé (autre que fa ou sol) qui tanguent entre la joie rose et les bleues-rouges ecchymoses. »⁶⁷ Mais comment dès lors qualifier l'œuvre de Demy ?

A propos de *Peau d'Âne*, Jean Douchet affirme que « la dissonance est parfaite. En surface : calme, bonheur et béatitude. Mais refoulés : pulsions, tourments, passions. [...] Le film se tisse sur ce secret. Le réel est laid comme un lit défait après l'amour. Cela ne se peut. L'amour de l'amour doit être le plus fort et émerveiller, coûte que coûte, le monde.»⁶⁸ Ainsi, même le conte n'est pas épargné par la noirceur sous-jacente, quasi-invisible car éblouie par tant de couleurs. Elle affiche la même façade, cet « amour de l'amour » que peint Maxence dans *Les Demoiselles de Rochefort*, que chante Orphée dans *Parking* ou que le perroquet de *Peau d'Âne* répète à tue-tête tout au long du film. Si le conte parvient à contenir cette ambivalence, ce hiatus propre au cinéma de Demy, entre lyrisme-enchantement et réalisme-désillusion, ne serait-il pas propre à qualifier l'œuvre du réalisateur ? Et aussi étonnant que cela puisse paraître, le réalisateur semble y avoir lui-même pensé en définissant ainsi la féerie et le fantastique : « Le propre de la féerie, c'est le mélange des styles », « Le fantastique, c'est l'abolition du temps »⁶⁹. Or le conte est probablement le seul genre aussi bien apte à supporter le merveilleux que le fantastique, et si Demy devait avoir à se réclamer d'un genre, ce serait sûrement de celui-ci.

⁶⁷ Camille Taboulay, « Lettre d'une inconnue », in *Cahiers du cinéma*, n°438, *op.cit.*, pp. 49-51.

⁶⁸ Jean Douchet, « Peau d'Âne revisité », *op. cit.*, p. 66.

⁶⁹ J. Demy, cité par A. Cornand dans *La Revue du Cinéma*, n° 247, février 1971, repris par Frank Curot, « Jean Cocteau et Jacques Demy : *Peau d'Âne* et *La Belle et la Bête* », in *Le Cinéma de Jean Cocteau suivi de hommage à Jean Marais*, Christian Rolot dir., Montpellier, Centre d'études littéraires françaises du XX^{ème} siècle, Université Paul Valéry, 1994, pp. 73-89, citation extraite de la p. 85.

Ainsi, il a été montré qu'en dépit des apparences, le conte n'était pas uniquement présent dans une œuvre particulière, qu'il s'agisse de *Peau d'Âne*, de *La Belle et la Bête* ou d'*Edward aux mains d'argent*, mais que ce genre semble sous-tendre toute la filmographie des auteurs, que ce soit sous la forme d'une influence propre au conte ou à l'un de ses représentants, notamment en ce qui concerne Cocteau ou Burton, ou que ce soit sous la forme d'une reprise particulière et inédite des conventions propres au genre, pour ce qui regarde Demy. Mais il convient à présent de s'intéresser de plus près aux œuvres qui constituent le corpus : quel est le statut de l'adaptation du conte dans celles-ci ? Sont-elles seulement des adaptations ? Comment les réalisateurs gèrent-ils, dans le cas de Cocteau et de Demy, le conflit entre le classicisme de l'œuvre-source et sa mise à l'épreuve par la modernité du cinéma ?

B. Des adaptations de contes plus ou moins fidèles : pour quelles finalités ?

Non seulement le conte est central dans l'ensemble de l'œuvre cinématographique des trois auteurs du corpus, comme cela vient d'être démontré, mais il l'est également dans les œuvres particulières qui sont étudiées. Il importe donc à présent de s'intéresser à ces trois films et aux rapports spécifiques qu'ils entretiennent avec le conte comme source d'inspiration. Pour Cocteau et Demy, l'intrigue dans son intégralité est placée sous le signe de l'adaptation. Mais celle-ci peut-elle être fidèle compte tenu de la distance temporelle qui sépare les textes sources de leur reprise cinématographique⁷⁰ ? Il semble alors pertinent de se demander si ces œuvres relèvent plus de la réécriture que de l'adaptation, ce dernier mouvement étant hérité d'une forme de lecture retranscrite. En effet, les cinéastes s'écartent parfois beaucoup de l'original, ces décalages étant, dans certains cas, visibles sans une connaissance approfondie des contes de Madame Leprince de Beaumont et de Charles Perrault. L'analyse se portera alors sur les finalités supposées de telles différences : sont-elles liées à une visée particulière de l'auteur ou doit-on simplement les voir comme des détails concourant à une meilleure cohérence esthétique ? Enfin, le cas d'*Edward aux mains d'argent* sera abordé plus en détails, alors que ce film n'est pas, comme cela a été souligné précédemment, une adaptation cinématographique d'un conte littéraire, contrairement à d'autres films de Burton comme *Big Fish* ou *Charlie et la chocolaterie*.

1. De Madame Leprince de Beaumont à Jean Cocteau

Il est tout d'abord remarquable que Cocteau reste globalement assez fidèle à Madame Leprince de Beaumont : l'intrigue est conservée dans sa plus grande partie et le cinéaste ne commet pas de distorsions temporelles majeures par rapport aux indications données par le texte source, et cela contrairement à Jacques Demy, comme nous le

⁷⁰ Le conte de Perrault date de 1694 et celui de Madame Leprince de Beaumont de 1757, ce qui fait respectivement 276 et 189 années d'écart.

verrons par la suite. Mais des différences plus ou moins importantes sont tout de même relevables ; elles sont présentées par la suite suivant un classement visant à simplifier leur explication.

a. L'exemple du miroir comme empreinte du cinéaste

Le cas de modifications attribuées à l'empreinte du cinéaste peuvent tout d'abord être relevées. L'adaptation n'est pas neutre même si, comme le souligne Cocteau au cours de ses entretiens avec André Fraigneau, il a choisi d'adapter *La Belle et La Bête* parce que l'œuvre correspondait à son univers personnel⁷¹. Par exemple, chez Madame Leprince de Beaumont, ce n'est pas le miroir magique qui informe la Belle, alors qu'elle est chez son père, que la Bête se meurt en son absence mais un rêve prémonitoire. Or le miroir est un objet récurrent chez Cocteau, à un point même qu'il revêt parfois le statut de personnage. Il a été vu précédemment qu'il tissait un lien profond entre l'œuvre de Cocteau et l'univers du conte par l'intermédiaire du cycle d'Alice de Lewis Carroll, repris comme un *leitmotiv* par Cocteau et essentiellement visible dans le cycle orphique avec ses nombreuses traversées de miroirs. Dans le film au corpus, le miroir est l'un des objets magiques dont la Bête dote la Belle lors de son départ chez son père ; il faut ici noter que cette dotation correspond à une des phases clés de la structure du conte décrite par Vladimir Propp⁷² comme la fonction « Un nouvel objet magique est mis à disposition du héros », numérotée 14 bis. Par ailleurs, la Bête souligne en donnant ces objets magiques à la Belle (la rose, le gant, le cheval, le miroir et la clé d'or) que la jeune fille est à présent détentrice des « cinq secrets de [sa] puissance », et qu'elle le laisse donc démuné et impuissant, fait d'importance pour la suite du déroulement de l'histoire. De plus, les apparitions du miroir sont travaillées dans le sens de son utilisation cinématographique, comme nous pouvons le remarquer lorsque la Belle regarde dans le miroir à la fin du film, voit alors la Bête malheureuse et décide de rentrer au château. Le futur Prince succède au reflet de la jeune fille dans le cadre du miroir grâce à un fondu enchaîné, procédé totalement impossible à retranscrire par l'écriture.

Nous pouvons donc voir qu'à travers le seul détail du miroir se cristallisent de nombreux éléments qui en font un objet-clé : il fait référence au style de Cocteau en

⁷¹ « Outre que j'ai adopté cette fable parce qu'elle correspondait à ma mythologie personnelle, le plus drôle est que tous les objets virés à mon compte se trouvaient dans le texte de Leprince de Beaumont. », J. Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, op. cit., p. 46.

⁷² V. Propp, op. cit., p. 73.

mettant en abyme les nombreuses utilisations du miroir dans ses autres œuvres, il redouble l'inscription du film dans l'univers du conte en adoptant ses structures, même si cet élément vient perturber le cours initial de l'œuvre source, et bien sûr il apparaît comme un objet central pour l'intrigue en elle-même ; c'est lui qui relie mentalement et visuellement, par l'intermédiaire du fondu enchaîné, la Belle à la Bête, ce lien préfigurant le lien charnel qui les unira en tant que mari et femme.

Mais bien au-delà d'une seule lecture cinématographique du conte de Madame Leprince de Beaumont, dans laquelle il laisserait sa marque à travers certains points-clés, comme nous l'avons vu à travers l'exemple du miroir, Jean Cocteau nous offre une réelle réécriture de *La Belle et la Bête* au sens où l'entend Gérard Genette⁷³. Il effectue en effet certaines modifications qui « consiste[nt] [en partie] à transposer l'action » dans la modernité comme nous allons le montrer.

b. L'actualisation du conte à travers la suppression de toute transcendance

Suivant l'exemple du miroir qui vient d'être abordé, Jean Cocteau remanie le conte afin de le doter d'une atmosphère beaucoup plus merveilleuse voire proche de l'irréalité. L'arrivée du marchand au château de la Bête peut être commentée en ce sens : alors que, chez le cinéaste, le père de la Belle est attiré par de multiples ouvertures surnaturelles de passages, de portes et qu'il est éclairé par des bras sans corps, chez l'écrivain, il est seulement attiré par de la lumière ainsi que par l'offrande du gîte et du couvert par un hôte resté invisible :

Tout à coup, en regardant au bout d'une longue allée d'arbres, il vit une grande lumière, mais qui paraissait bien éloignée. Il marcha de ce côté-là, et vit que cette lumière sortait d'un grand palais qui était tout illuminé. Le marchand remercia Dieu du secours qu'il lui envoyait et se hâta d'arriver à ce château ; mais il fût bien surpris de ne trouver personne dans les cours. Son cheval, qui le suivait, voyant une écurie ouverte, entra dedans et ayant trouvé du foin et de l'avoine, le pauvre animal, qui mourrait de faim, se jeta dessus avec beaucoup d'avidité.⁷⁴

L'appât de la nourriture est remplacé par l'enfermement du cheval dans l'écurie et ce système de portes qui s'ouvrent et se ferment seules, tandis que plus aucune allusion à Dieu n'apparaît. Les phénomènes surnaturels ne trouvent alors plus d'explication

⁷³ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Seuil, 1982, p. 14 : L'auteur explique ici, à travers l'exemple du passage de *L'Odyssée* d'Homère à *L'Ulysse* de James Joyce, l'un des types d'hypertextualité qui passe par la transposition de l'action dans un temps autre.

⁷⁴ Madame Leprince de Beaumont, « La Belle et la Bête », in *Si les fées m'étaient contées*, Omnibus, 2004, pp. 955-965, citation extraite de la p. 957.

rationnelle ; c'est ce que semble illustrer la célèbre réplique « Ne cherchez pas à comprendre », adressée par la Bête au marchand alors qu'il tente de dérober l'un des attributs magiques du monstre, la rose, mais également reprise et illustrée tout au long du *Testament d'Orphée*, la transformant par là même en maxime. Cette entrée totale dans l'incompréhensible favorise l'apparition d'une poésie pure, non pervertie par un message trop dogmatique ou une quelconque idéologie, comme le souhaitait Cocteau : « La gratuité [...] est ce que le public accepte le moins. Il lui faut un sens à toute chose. Surtout à celle dont la beauté consiste à ne pas en avoir. »⁷⁵ Ainsi, nous pouvons mieux comprendre l'utilité de l'adresse du film à un lecteur modèle⁷⁶ dans un texte écrit par la main de Cocteau et qui apparaît à la fin du générique :

L'enfance croit ce qu'on lui raconte et ne le met pas en doute.
 Elle *croit* qu'une rose qu'on cueille peut attirer des drames dans une famille.
 Elle *croit* que les mains d'une bête humaine qui tue se mettent à fumer et que cette bête en a honte lorsqu'une jeune fille habite sa maison.
 Elle *croit* mille autres choses bien naïves.
 C'est un peu de cette naïveté que je vous demande.

En le poussant à retourner au statut de l'enfant, le cinéaste incite le spectateur à accepter ce qu'il voit comme il accepterait un rêve, sans chercher forcément une explication réaliste et rationnelle à tout, d'entrer en quelque sorte dans un état de « demi-conscience »⁷⁷. Cette insistance particulière sur le verbe « croire » nous invite à nous intéresser de plus près à nos croyances, à les remettre en cause, pour se laisser séduire littéralement par des idées naïves et entrer dans le jeu du merveilleux : « Les grandes civilisations sont celles où les élites les plus aiguës et les plus éveillées acceptent qu'on les endorme et ne refusent pas l'envoûtement du théâtre et de la musique. »⁷⁸

Par ailleurs, Cocteau accentue l'irréalité en refusant toute transcendance dans laquelle on pourrait se réfugier. Nous avons déjà parlé de l'absence d'allusion à Dieu. De plus, le cinéaste explique qu'« une de[s] premières raisons [qui l'ont poussé à choisir *La Belle et la Bête* comme sujet] est que ce conte, tel qu'[il] l'envisageait, est un conte de fées sans fées. »⁷⁹ Il s'inscrit ainsi tout à fait dans un mouvement d'actualisation du conte en effaçant toute référence à une religion ou à une croyance particulière, conformément à

⁷⁵ J. Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, op. cit., p. 84.

⁷⁶ Concept établi par Umberto Eco, « *Intentio Lectoris* », *Les limites de l'interprétation*, Livre de Poche, 2005, pp. 36-38.

⁷⁷ J. Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, op. cit., p. 44.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 62.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 45.

l'athéisme qui envahit la pensée et les consciences européennes au cours de l'ère moderne. Mais cette absence de transcendance engage de fait la suppression de la morale finale du conte de Madame Leprince de Beaumont créant alors à la fin de l'œuvre cinématographique une confusion que nous allons tenter d'expliquer.

c. Un épilogue troublé

Madame Leprince de Beaumont fait en effet apparaître en épilogue de son conte « une grande fée », que Cocteau supprime totalement, et qui apporte la morale bien-pensante du conte. Elle récompense la Belle qui « a préféré la vertu à la beauté et à l'esprit » et transforme ses deux sœurs en statues, en raison de la « malice » que leur cœur renferme. Ce dénouement sur fond de morale chrétienne, comme nous le prouve l'emploi des termes « vertu » et « malice », est supprimé par la seule volonté du cinéaste et non puisqu'il s'agirait d' « un conte de fées sans fées ».

Par ailleurs, en regardant la fin de *La Belle et la Bête*, on ne peut s'empêcher d'être troublé par le montage particulier adopté par Cocteau. Cet épilogue associe parallèlement deux fils narratifs : d'une part le retour de la Belle auprès de la Bête après le séjour chez son père ; la Bête est alors à l'agonie mais finit par être transformée en Prince. D'autre part, Avenant, le prétendant prosaïque de Belle, et Ludovic, le frère de la jeune-fille, tentent d'entrer dans le pavillon de Diane où sont enfermés les trésors de la Bête. Cette association, uniquement faite grâce à un montage cut, nous pousse à procéder à certaines associations inhabituelles et nous cache certaines parts de l'intrigue importantes qui nous sont néanmoins connues par le conte de Madame Leprince de Beaumont. Ainsi, Cocteau choisit de ne pas nous montrer le moment réel de la transformation mais se concentre sur le visage de la Belle et sur la réaction de celle-ci ; bien au-delà, il ne nous montre même pas le « regard d'amour » qui a sauvé la Bête, ni même la déclaration de la jeune-fille comme dans le conte source, pourtant prévus par Cocteau dans le montage prévisionnel de son film⁸⁰ : « Ma Bête !... Ma Bête !... Pardonne-moi !... Je serai ta femme. Je suis ta femme. Je t'aime !... », et ailleurs « Ma Bête, sauve-nous. Je mourrai si tu meurs. Reste avec moi. Il faut que tu vives... ». A la place, nous voyons Avenant, métamorphosé en Bête alors que la statue de Diane, présente dans le pavillon, s'est animée pour lui décocher une flèche dans le dos.

⁸⁰ Présent dans le numéro double 138-139 de la revue *L'Avant Scène Cinéma*, op. cit., pp. 12-42.

L'association entre les deux fils narratifs est d'autant plus flagrante que l'on passe directement de la chute d'Avenant-Bête à l'intérieur du pavillon à la réaction de la Belle qui recule, surprise voire effrayée. Littéralement, et bien que cela ne soit pas possible dans le cours normal de la diégèse, la jeune fille semble apeurée par la chute de son prétendant métamorphosé en animal ; par inférences, le spectateur comprend qu'elle a été surprise par la métamorphose de la Bête en prince. Néanmoins, un doute subsiste⁸¹ ; l'association entre les deux fils narratifs est trop prégnante, incorrecte selon notre connaissance du conte du XVIII^{ème} siècle. De plus, comme le souligne la Belle elle-même, la Bête-prince ressemble étrangement « à quelqu'un qu'[elle a] connu », à « un ami de [son] frère » en la personne même d'Avenant ; cette analogie fonctionne également pour le spectateur puisque la Bête, le Prince et Avenant sont joués par le même acteur, Jean Marais. Pendant ce même temps, Avenant devient la Bête, revêt la même apparence que celle qu'a perdu le Prince ; cette association physionomique est, comme nous l'avons dit, redoublée par une association dans la construction narrative, si bien que l'on ne peut s'empêcher de se demander si les deux métamorphoses ne résulteraient pas simplement d'une inversion de corps et de situations provoquée par la trop grande avidité et vénalité d'Avenant. Le trouble est semé dans la version cinématographique, contrastant totalement avec la morale manichéenne du conte source qui récompense les Bons et punit les Méchants.

Si l'on peut reprocher à ces dernières remarques d'être basées sur une surinterprétation l'œuvre de Cocteau conformément à la maxime « Ne cherchez pas à comprendre », certains éléments, comme la modification du scénario en cours de filmage et contrairement à ce qui avait été prévu dans le script prévisionnel, peuvent nous pousser à penser que le cinéaste a délibérément ajouté de l'indétermination, et ouvert une brèche interprétative au-dessus de laquelle le spectateur attentif, le lecteur modèle critique⁸², ne peut passer sans s'arrêter ; il enfreint alors le statut qui lui était conféré dans l'adresse du prologue au film pour pallier les incohérences.

⁸¹ Ce doute est décrit par Laurent Jenny dans le phénomène qu'il nomme « crise figurale », décrit dans « L'évènement figural », in *La parole singulière*, Belin, 1990, pp. 20-35.

⁸² Umberto Eco, « *Intentio Lectoris* », *Les Limites de l'interprétation*, op. cit. : le théoricien définit le lecteur modèle critique par opposition au lecteur modèle naïf qui reste, lui, attaché au seul sens littéral.

d. Quelles finalités à ce trouble ?

« Il était capital que, dans ma logique, certaines données manquassent et ouvrirent des brèches sur le monde inaccessible que l'honneur des hommes est de concevoir. »⁸³

Cette modification finale apportée par Cocteau est avant tout basée sur l'ajout du personnage d'Avenant, qui n'existait pas dans la version de Madame Leprince de Beaumont. De plus, l'aveu de l'amour de la Belle pour la Bête apparaît de manière beaucoup plus claire dans la version littéraire du XVIII^{ème} siècle que dans la version filmique finale : « Non ma chère Bête, vous ne mourrez point, lui dit la Belle ; vous vivrez pour devenir mon époux ; dès ce moment, je vous donne ma main, et je jure que je ne serai qu'à vous. » La transformation de la Bête en prince n'est donc pas seulement due à un regard d'amour dans le texte-source mais bien à un véritable aveu d'amour et à une acceptation d'une demande en mariage. La confusion finale du film et l'inconfort provoqué chez le spectateur qui ne s'attendait pas à une telle fin est donc propre à la volonté de Cocteau. Pour renforcer cette hypothèse, nous pouvons nous appuyer sur la version littéraire de *La Belle et la Bête* telle qu'elle a été réécrite par le cinéaste⁸⁴ ; de la même manière que dans la version filmique, la cause de la métamorphose de la Bête y apparaît comme incertaine ; ainsi Cocteau écrit, alors que la Bête semble rendre son dernier souffle, « Belle est bien près de lui dire : “Je vous aime” », mais elle ne le dit pas réellement. On suit alors l'autre fil narratif et la métamorphose d'Avenant en Bête. On change de nouveau de paragraphe pour parvenir à l'avant-dernier du texte qui débute ainsi : « A cette minute, la Bête a dû se transformer sous le regard d'amour de Belle. » L'emploi du semi-auxiliaire « devoir » est ici flagrant et révélateur ; il signifie une supposition, laisse subsister un doute sur ce qui ne devrait pourtant en faire aucun selon la version de Madame Leprince de Beaumont. La signification du texte est ouverte à une autre explication de l'origine de ces deux métamorphoses qui semblent liées par leur concomitance. L'interprétation de l'association filmique paraît donc d'autant plus nécessaire.

La question se pose donc de savoir ce qu'apporterait une autre interprétation de la fin du conte dans laquelle la Bête ne serait pas transformée en prince par un regard d'amour de Belle, mais simplement parce qu'Avenant a pénétré par infraction dans le lieu

⁸³ J. Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, op. cit., p. 86.

⁸⁴ Présente dans le recueil *Si les fées m'étaient contées : 140 contes de fées de Charles Perrault à Jean Cocteau*, op. cit., pp. 1713-1715.

interdit du domaine de la Bête, fait pour lequel il a été puni par une métamorphose en animal. Tout semble dès lors reposer sur un échange de corps et de conditions ; une telle fin apparaît comme relativement déceptive. Ce n'est pas l'amour qui triomphe mais l'individualisme, la vénalité et la manipulation. Ces valeurs ont poussé les deux jeunes hommes à s'emparer de la clé d'or pour pénétrer dans le pavillon de Diane et dérober les trésors de la Bête, et ont du même coup permis de sauver la Bête du mauvais sort dont elle était prisonnière. Pourquoi Cocteau a-t-il choisi de finir son œuvre sur un ton mitigé et assez surprenant pour le spectateur qui est aussi souvent lecteur de Madame Leprince de Beaumont ?

Le film de Cocteau date de 1946 ; le relatif pessimisme de l'épilogue semble lié aux événements historiques. La deuxième guerre mondiale vient juste de se terminer et on commence à découvrir l'horrible réalité des camps de concentration à travers les procès de Nuremberg qui ont débuté en novembre 1945. Cette œuvre vient nous parler de ce qu'est réellement une Bête : s'agit-il de celui qui en a l'apparence physique, ou de celui qui en a le comportement ? La bestialité et l'humanité nous semblent alors être des critères bien relatifs et non pas soumis seulement à des simples questions de physionomie. Cet aspect reste sous-jacent dans l'œuvre de Cocteau puisqu'il n'aborde pas directement la question de la guerre et de l'antisémitisme. On ne peut cependant s'empêcher de faire le lien. De plus, la problématique semble présente en certains points du texte : ainsi la Bête souligne elle-même que « [son] cœur est bon, mais [il est] un monstre », ce à quoi Belle répond « Il y a des hommes qui sont plus monstrueux que vous et qui le cachent. » Cet épilogue serait donc marqué par les stigmates de la guerre et du pessimisme contemporain, si bien que l'on peut se demander si l'on peut encore faire (et croire) des contes de fées tels qu'ils existent dans la tradition après la seconde guerre mondiale.

Il faut néanmoins restreindre cette interprétation qui n'apparaît bien sûr que de manière secondaire dans le film ; Cocteau n'a en aucun cas voulu faire du conte de Madame Leprince de Beaumont une œuvre « à message ». Mais le questionnement sur la vie et l'humanité en général est tout de même présent ; il ancre plus ou moins délibérément *La Belle et la Bête* dans son temps et en fait une œuvre profondément moderne, contrairement à ce que laissent entendre certains jugements négatifs de l'époque, qui estimaient l'œuvre de Cocteau réactionnaire, à l'image de cette critique de

Jacques Potier : « J'avoue n'éprouver aucune sympathie particulière pour ce poète vidé traînant après soi un relent plus ou moins faisandé de ce qui fut le dadaïsme. »⁸⁵

Ainsi, nous avons pu voir que non seulement Jean Cocteau nous proposait une lecture personnelle et actuelle du conte de Madame Leprince de Beaumont, mais aussi que celle-ci, en raison de divergences majeures avec l'œuvre source qui vont parfois jusqu'à en modifier le sens profond, conférait au film le réel statut d'une réécriture. Mais si pour cette œuvre nous ne pouvons plus réellement parler d'adaptation au sens strict du terme, qu'en est-il du film de Jacques Demy ?

2. De Charles Perrault à Jacques Demy

« Il ne s'agit ni d'adaptation, ni de transposition, ni, évidemment, de trahison, mais de véritable re-création, par un simple phénomène de décalage. »⁸⁶

Comme pour *La Belle et la Bête* de Cocteau, le lecteur basique qui ne connaît qu'approximativement l'œuvre de Charles Perrault ne voit que peu de différences entre le conte littéraire et la version cinématographique. L'intrigue est conservée et les personnages principaux sont identiques. Cependant, certains éléments l'interpellent d'emblée et le poussent à comparer avec plus d'attention les deux œuvres, à l'image de l'hélicoptère de l'épilogue ou de l'attitude de cette fée séductrice qui finit par se marier avec le père de Peau d'Âne.

a. Un début trompeur

Dès le début, où le film nous est présenté comme la lecture directe de l'ouvrage littéraire, nous sommes invités à croire que la deuxième œuvre est une stricte réplique de la première. Le générique commence sur le plan fixe d'une étagère portée par deux statues d'animaux, un lion et un ours, et entourée de lierre. Des livres sont rangés sur celle-ci dont un unique de face, couverture visible. Un travelling avant nous en rapproche

⁸⁵ Jacques Potier, *L'Etoile du Soir*, 6 novembre 1946, repris dans *L'Avant Scène Cinéma*, n° 138-139, *op. cit.*, p. 44.

⁸⁶ Joël Magny, à propos des adaptations de Cocteau faites par Jacques Demy, « En ville, la tragédie », in *Cahiers du cinéma*, n°438, *op. cit.*, pp. 34-36.

progressivement, nous le voyons s'ouvrir et découvrons le nom du conte dès la première page, illustrée. Les pages tournent seules, la féerie du montage et des trucages cinématographiques relayant celle du texte écrit. L'histoire débute à la page suivante et est surmontée d'une vignette représentant un château, dans laquelle nous allons entrer, bercés par la voix du narrateur qui lit l'histoire en voix off. L'image s'anime dans la magie d'un fondu enchaîné qui nous fait passer de la fiction littéraire à la réalité de l'enchantement cinématographique. Mais ce conte n'est pas celui écrit de la main de Perrault ; d'emblée Demy s'en détache et impose sa propre réécriture. Si le contenu du texte reste sensiblement le même, la forme et le ton changent. Les rimes et le métrage fixe disparaissent au profit de la prose, majoritairement dialogisée. Le caractère poétique apporté par la forme première est tout de même conservé à travers les nombreuses chansons du film, souvent rimées, voire écrites en vers à l'image de la recette du « cake d'amour » :

Préparez votre pâte
 Dans une jatte plate
 Et sans plus de discours
 Allumez votre four.

Prenez de la farine
 Versez dans la terrine
 Quatre mains bien pesées
 Autour d'un puits creusé.

Choisissez quatre œufs frais
 Qu'ils soient du matin faits
 Car à plus de vingt jours
 Un poussin sort toujours.

Un bol entier de lait
 Bien crémeux s'il vous plaît
 De sucre parsemé
 Et vous amalgamez.

Une main de beurre fin
 Un souffle de levain
 Une larme de miel
 Et un soupçon de sel.

Il est temps à présent
 Tandis que vous brassez
 De glisser un présent
 Pour votre fiancé.

La chanson, écrite en hexasyllabes, est dotée de rimes bien souvent riches. Les quatrains sont parfaits, tous fermés par la ponctuation. La rythmique est de plus renforcée lors de la

mise en chanson : les premières quatre syllabes sont redoublées avant de terminer par la lecture chantée des deux dernières syllabes. Toutes les rimes sont plates à l'exception de la dernière strophe où elles sont embrassées, l'enlacement mimant celui des deux amoureux alors que l'on évoque dans le même temps le fiancé. La scène quotidienne, celle de la cuisine, mais qui condense en même temps toute l'intrigue amoureuse, devient ainsi chez Demy une source majeure de merveilleux et de poésie, cela grâce à une mise en forme subtile. Il en était de même dans d'autres de ses films, comme *Les Demoiselles de Rochefort* où, lors de la scène du repas chez Mme Yvonne, les convives parlent entre eux en alexandrins rimés.

Mais si les chansons de *Peau d'Âne* apparaissent comme un héritage du conte en vers, le texte est dans le même temps réactualisé : le vocabulaire trop ampoulé et travaillé du XVII^{ème} siècle est changé au profit de tournures sans archaïsmes. Par exemple, le conte en lui-même, qui suit un prologue de vingt vers, commence ainsi chez Perrault :

Il était une fois un roi,
Le plus aimable qu'il fût sur la Terre,
Aimable en paix, terrible en guerre,
Seul enfin comparable à soi.⁸⁷

Chez Demy, le texte écrit, puis lu, du conte préfère la tournure suivante : « Il était une fois un roi si grand, si aimé de ses peuples si respecté de tous ses voisins⁸⁸ qu'on pouvait dire qu'il était le plus heureux de tous les monarques ». Nous pouvons ici voir que la forme amplificatrice « si + indicatif » remplace le superlatif suivi de l'imparfait du subjonctif, quasiment inusité en français moderne. De plus, la prose ajoute de l'oralité au texte, qui devient alors celui qui peut être conté par un troubadour moderne en la personne du cinéaste ; cette comparaison apparaît d'autant plus motivée par l'apparition des chansons qui nous rappellent les traditions de conte oral médiévales. Mais cette nouvelle réécriture de l'exposition du conte offre également une tonalité ironique ; en effet, en présentant le roi comme parfait, en retirant son caractère « terrible en guerre », qui ne constitue plus réellement une qualité à l'époque moderne, Jacques Demy place le roi haut dans notre estime pour, ensuite, mieux le faire descendre de ce piédestal, en raison de ses passions incestueuses. Le spectateur est ainsi préparé dès l'incipit à l'ambivalence du ton de l'œuvre de Demy, qui oscille constamment entre sérieux et légèreté.

⁸⁷ Ch. Perrault, « Peau d'Âne », in *Si les fées m'étaient contées*, op. cit., pp. 9-26, citation extraite de la p. 9.

⁸⁸ Le texte écrit sur la première page du livre du générique s'arrête ici.

b. Portraits bafoués des cieus et fées

Comme chez Cocteau, l'actualisation du conte passe aussi par une suppression de la transcendance ; si une fée et ses pouvoirs magiques demeurent, les allusions à un pouvoir divin sont supprimées. Ainsi, nous prenons l'exemple de la réplique annonçant la maladie de la Reine :

Or le ciel qui parfois se lasse
De rendre les hommes contents,
Qui toujours à ses biens mêle quelques disgrâces,
Ainsi que la pluie au beau temps,
Permit qu'une âpre maladie
Tout à coup de la reine attaquât les beaux jours.

Demy la conserve, avec un soupçon d'actualisation dans la langue, mais la rend immédiatement ridicule en faisant entrer dans un parallèle, plus strict et matérialisé, les cieus et le ciel météorologique. Un orage s'abat et fait office de rupture temporelle, nous faisant passer de la révélation du pouvoir de l'âne à la chambre de la reine souffrante. Cette averse donne d'ailleurs lieu à la mise en scène d'un ballet des nains-serviteurs qui accourent pour débarrasser le banquet qui vient d'être servi en extérieur, sorte de faste inutile et dont la mention n'était pas faite chez Perrault. De cette manière, et comme chez Cocteau, le merveilleux ne trouve d'explication qu'en lui-même.

Le cas est similaire pour le pouvoir féérique qui apparaît, comme celui des charlatans, dans son inefficacité, ou du moins dans sa futilité. En effet, la fée des Lilas ne parvient à éloigner le Roi de sa fille que par un charme qui n'est autre que celui de la séduction. La syllepse de sens sur le mot « charme » est notamment remarquable alors que la Fée, parlant avec la princesse pour lui suggérer de réclamer une robe couleur de soleil, souligne que « [s]on charme n'agit plus » et se demande s'il s'est usé. Peau d'Âne, naïvement, interroge pour savoir si « un charme peut s'user comme un habit ». Après quelques explications, la Fée finit par conclure que « [s]on pouvoir sur les hommes diminue. [S]on charme sur [le] père [de la princesse] n'agit plus comme avant. » L'amalgame entre le charme féérique et le *sex-appeal* apparaît ici de manière évidente alors que l'on doute de plus en plus de la possibilité d'une aventure amoureuse entre la marraine et le Roi. En plus de ridiculiser toute allusion à un pouvoir transcendant, cette référence introduit un ton comique qui n'existait pas à la base dans l'œuvre de Perrault. Il importe dès lors d'étudier avec plus d'attention un exemple de cette transformation issue

du mélange des tons propre au style de Jacques Demy, afin de mieux comprendre comment il participe à l'actualisation du conte initial de Perrault.

c. Un conte moderne selon Demy ou l'ambiguïté mise à l'œuvre dans le récit

Le cinéaste a l'art de manier les différents registres, de mélanger les tons les plus graves avec une apparente légèreté. Nous avons déjà vu un cas avec la syllepse sur le mot « ciel », qui intervient alors que la reine est gravement malade et va bientôt mourir. Nous pouvons trouver un autre exemple aisément : l'action est en train de se nouer quand le Roi fait chercher sa fille afin de lui révéler ses sentiments pour elle. Celle-ci suit alors son cours de chant. Le caractère dramatique de la situation est ici immédiatement désamorcé par l'intrusion dans l'intrigue d'un ton léger apporté par le perroquet. Celui-ci reprend la chanson-thème du film, entonnée par Peau d'Âne avant qu'elle ne rejoigne son père : « Amour, Amour je t'aime tant... ». Si cette reprise semble plutôt être faite sur le mode comique ou tout du moins léger, celle-ci se combine avec le caractère sérieux de la situation et les pulsions incestueuses du père, de plus en plus fortes envers sa fille, créant ainsi une nouvelle tonalité, celle de l'inconfort. Le spectateur ne sait comment il doit prendre ce changement de ton brutal, l'intervention du perroquet interrompant le cours attendu de la diégèse, sans compter, de plus, sur l'ironie qu'il soulève en annonçant le caractère funeste des sentiments du père pour la fille. La chanson précédemment interprétée par Peau d'Âne parlait d'ailleurs de cet amour qui rend fou, le même qui était cher aux surréalistes et que Breton décrit notamment dans *Nadja*. L'héroïne éponyme, qui mettait un point d'honneur à être disponible aux éventualités offertes par la vie et à ressentir avec un cœur bien trop à vif les émotions qui la traversait, finit internée dans un asile après avoir vécue une idylle avec le narrateur-auteur. Néanmoins, le livre finit sur cette conclusion marquante qui met les pulsions et autres passions sur un piédestal : « La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas. »⁸⁹ Or, la beauté et la poésie de *Peau d'Âne* acquièrent les mêmes caractéristiques alors qu'elles se rattachent à l'emportement du père, qui éprouve soudainement une passion violente pour sa fille. Cet idéal est celui de l'amour impulsif et instantané, celui qui saisit les personnages au moment où ils s'y attendent le moins, tout comme chez Breton.

⁸⁹ André Breton, *Nadja*, *op. cit.*, p. 190.

La tendance à désamorcer les sujets les plus graves comme celui de l'amour incestueux ne doit néanmoins pas être vu comme un traitement burlesque du drame familial. Jacques Demy, en certains endroits du conte, a même choisi d'atténuer l'horreur des passions, peut-être par pudeur ou par auto-censure, l'inceste étant un crime tabou de nos jours alors qu'il était moins tu dans les sociétés classiques. Ainsi choisit-il de présenter le remariage du Roi comme une obligation liée à ces fonctions de gouvernant et effectué sous la contrainte des ministres, et son amour pour sa fille comme un coup de foudre impossible à éviter, le Roi n'ayant pas reconnu l'infante avant de tomber amoureux d'elle. Au contraire chez Perrault, il choisit délibérément sa fille comme nouvelle amante :

[...] Au bout de quelques mois,
Il voulut procéder à faire un nouveau choix ; [...]
L'infante seule était plus belle,
Et possédait certains tendres appas
Que la défunte n'avait pas.
Le roi le remarque lui-même [...] ⁹⁰

Le texte prend ici un caractère d'autant plus choquant que le narrateur insiste sur les différences notables entre les attributs féminins de la mère et de la fille, telles qu'elles sont vues par le père qui regarde donc sa progéniture avec des yeux pervers et plein de désir sexuel. Loin de sous-estimer la gravité d'un tel sujet, le cinéaste choisit néanmoins de minimiser son caractère choquant. Peut-être est-ce aussi pour ne pas traiter cette histoire sur le mode du drame mais au contraire sur un ton plus léger, celui du métissage et du mélange des registres. Mais ce mélange n'est pas sans créer un certain inconfort chez le spectateur qui ne sait sur quel ton prendre ce qui est dit.

d. Conte moderne et luttes de la modernité : la question du féminisme

Si ces modifications sont propres au style de Jacques Demy, d'autres semblent plus se rattacher à une mentalité et à un courant moderne. En effet, une différence majeure est notable entre l'œuvre de Perrault et son adaptation cinématographique. Dans cette dernière, *Peau d'Âne* choisit délibérément de laisser sa bague dans le « cake d'amour » confectionné pour le Prince alors que, dans la version littéraire, le bijou y tombe par mégarde. Frank Curot interprète ce geste comme « le choix d'une femme qui

⁹⁰ Charles Perrault, « Peau d'Âne », in *Si les fées m'étaient contées*, op. cit., p. 11.

veut se libérer »⁹¹. L'héroïne le souligne elle-même : elle veut être maîtresse de son destin quitte à le provoquer ; elle ne reste pas dans l'attente passive d'une délivrance : « Si un prince Charmant ne vient pas m'enlever, je fais ici le serment que j'irai le trouver moi-même. » Cette prédiction trouve ensuite une confirmation dans la mise en scène qui vise à séduire le Prince rouge alors qu'il se promène dans la forêt. Elle revêt la robe couleur de soleil qui brille de mille éclats jusqu'à entourer les environs de la chaumière d'étincelles magiques qui attirent le jeune homme jusqu'à elle. Tout comme nous avons pu relier l'épilogue de *La Belle et la Bête* aux événements historiques contemporains à Cocteau, nous pouvons ici rapprocher cette volonté d'émancipation de l'infante aux récents combats féministes. Le film de Demy sort dans les salles en décembre 1970 alors que la même année se fonde en France le M.L.F. (Mouvement de libération des femmes) et qu'un groupe similaire, le *Women's Liberation Movement*, naît trois ans auparavant aux Etats-Unis, où le cinéaste a habité pendant plusieurs années. Il semble donc avoir voulu réactualiser le conte en fonction des récents bouleversements de l'époque, tout en y laissant la trace d'un point de vue personnel, sans que celui-ci apparaisse de manière prononcée. La pertinence d'une telle interprétation est d'autant plus renforcée que des proches du réalisateur étaient engagés dans les combats féministes, à l'image de sa femme, Agnès Varda, et de l'actrice Delphine Seyrig, qui joue, dans *Peau d'Âne*, la fée des Lilas. Frank Curot souligne tout de même que « Demy ne peut parler de son époque que dans son style propre, d'une manière indirecte et métaphorique. »⁹² Tout comme Cocteau, Demy n'a pas voulu faire un film « à idées » ; nous pouvons le démontrer ici par le seul fait que le cinéaste ait supprimé la mention de la morale du conte qui apparaît en épilogue, pour simplement citer le paragraphe de clôture de Perrault :

Le conte de Peau d'Âne est difficile à croire ;
 Mais tant que dans le monde on aura des enfants,
 Des mères et des mères-grands
 On en gardera la mémoire.⁹³

Le film actualise même cette fin en démontrant, par l'adaptation et la réécriture cinématographique, la pérennité du conte littéraire.

⁹¹ F. Curot, « Jean Cocteau et Jacques Demy : *Peau d'Âne* et *La Belle et la Bête* », *op. cit.*, p. 87.

⁹² F. Curot, *Ibid.*, p. 87.

⁹³ Charles Perrault, « Peau d'Âne », in *Si les fées m'étaient contées*, *op. cit.*, p. 22.

Si l'importance de la voix du militantisme et de la dénonciation dans les trois œuvres du corpus fera l'objet d'une étude plus approfondie et détaillée, il est ici avant tout montré que Jacques Demy utilise des procédés d'actualisation dont certains peuvent être rapprochés de ceux employés par Cocteau dans *La Belle et La Bête*. Ainsi, une nouvelle preuve a été apportée selon laquelle le conte classique subissait non seulement des modifications afin de le faire entrer dans l'ère de la modernité, mais qu'il participait, de plus, à un procédé de re-création en fonction du média cinématographe et de la singularité du style de l'artiste. Il est possible de citer en ce sens Maïté Vienne-Villacampa⁹⁴ qui affirme que « l'adaptation du conte à l'écran ne se satisfait pas d'une simple transcription des codes littéraires du merveilleux au langage de l'image. Elle doit "entendre à neuf". » Jacques Demy permet bien ici d'« entendre à neuf » le conte de Perrault et, de plus, en chansons. Mais qu'en est-il d'*Edward aux mains d'argent*, sachant que ce conte moderne est un peu à part dans le sens où il ne procède d'aucune adaptation stricte d'une œuvre littéraire ?

3. Des adaptations multiples chez Burton

Le scénario d'*Edward aux mains d'argent* est tout droit sorti de l'imagination de Tim Burton et ne procède donc d'aucune adaptation. Cependant, de nombreuses similitudes plus ou moins flagrantes avec des contes littéraires qui ont pu influencer le cinéaste sont repérables. S'agirait-il d'un substrat commun ou d'un réagencement cinématographique qui serait présent à travers cette œuvre originale ?

a. *La Belle et la Bête* comme œuvre de fond

« J'ai toujours aimé les contes de fées, je trouvais l'idée merveilleuse mais je n'arrivais pas à établir un rapport psychologique entre eux et moi. Puis j'ai eu une discussion avec quelqu'un qui m'a ouvert les yeux. Il m'a dit : "Essaie d'imaginer comment Le Petit Chaperon rouge a été reçu dans la société où il a été écrit ; il faisait probablement sens." »⁹⁵

⁹⁴ Maïté Vienne-Villacampa, « Il était encore une fois : Jacques Demy l'enchanteur », in *CinémAction*, n°116, *op. cit.*, pp. 118-128, citation extraite de la p. 123.

⁹⁵ T. Burton cité par Iannis Katsahnias, « Tim Burton, la coupe d'un grand », in *Cahiers du cinéma*, n°442, avril 1991, pp. 39-41.

Voici en quelque sorte l'idée de départ d'*Edward aux mains d'argent* : re-créer un conte qui ferait sens dans le milieu où il se trouve. C'est ainsi que l'histoire se déroule dans la banlieue profondément et dérisoirement moderne de Land O'Lakes, en Floride, qui « devient le théatre d'une histoire magique se passant d'effets spéciaux et retrouvant la pureté optimale du conte de fées. »⁹⁶ Cependant, si la situation d'énonciation est ancrée dans le monde contemporain, Tim Burton semble emprunter un fond diégétique issu de l'œuvre de Madame Leprince de Beaumont qu'a également choisi d'adapter Cocteau. En effet, l'histoire d'amour unissant Kim    Edward n'est pas sans similitude avec celle unissant la Belle à la Bête. Le premier élément qui nous permet de le prouver est cette série d'oppositions physiques et sociales entre Kim et Edward, comme le souligne Albert Montagne⁹⁷ : « Kim est Belle que tout oppose à Bête, Edward. Elle est heureuse, aimée des siens et de Jim, il est seul, triste et en mal d'amour. » En effet, Kim peut être assimilée à la Belle de Madame Leprince de Beaumont qui n'a de cesse d'être courtisée, si ce n'est que chez Tim Burton, la jeune fille semble déjà avoir choisi son stupide prétendant, le blond, riche et vantard Jim, qui a tout pour correspondre aux canons de la beauté américaine passés au crible par le cinéaste, beauté de corps et de propriété. Ce prétendant imbu de lui-même, qui n'est pas présent en tant que personnage à part entière chez l'auteure du XVIIIème siècle, est probablement un héritage du film de Jean Cocteau. En effet, ce jeune homme blond qui prétend vouloir sauver la Belle-Kim de la Bête-Edward, sans oublier bien sûr ses propres intérêts – qu'il s'agisse de voler le monstre en question en s'appropriant ses biens s'il en a, ou de se faire une réputation sans conteste en débarrassant la communauté de l'être effrayant –   tait déjà présent sous les traits d'Avenant chez Cocteau avant de devenir Jim chez Burton. Nous avons vu que l'introduction de ce nouveau personnage dans l'œuvre du cinéaste français participait à un processus de modernisation de l'œuvre-source. Il en est de même ici dans le sens où doter Kim d'un petit ami permet à Tim Burton de retirer dans le même temps toute allusion au complexe d'Œdipe de la Belle. Une telle thématique, connotée de son passé de *leitmotiv* tragique, peut ne plus paraître d'actualité dans les sociétés modernes.

Cependant, comme dans le conte-source, la Bête apprivoise petit à petit la Belle qui le craint tout d'abord. En effet, Burton récrit l'effroi de la première rencontre des

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ Albert Montagne, « Tim Burton, démons et merveilles », in *CinémAction*, n  116, *op.cit.*, pp. 139-145.

deux futurs amants. La Belle avait frémi chez Madame Leprince de Beaumont⁹⁸ et s'était évanouie chez Cocteau. Chez le cinéaste américain, alors que la jeune fille revient nuitamment et plus tôt que prévu d'une sortie camping entre amis, elle entre dans sa chambre, commence à se dévêtir en fredonnant, se mire dans le miroir, y perce ses boutons et finit par apercevoir dans le reflet le nouvel habitant de la maison qui dort dans sa chambre en son absence. Ses ciseaux font penser à la jeune fille qu'il s'agit là d'un meurtrier muni d'une hache. Elle s'enfuit en hurlant dans la maison, effrayant par ses cris Edward qui crève le matelas d'eau avec ses mains d'argent. La scène se finit dès lors dans les cris, les jets d'eau et les pleurs (d'horreur ou de rire ?). En effet, la réécriture de la scène s'organise autour d'un éminent mélange des tons et des genres, tel que nous l'avions déjà observé dans le *Peau d'Âne* de Jacques Demy. L'effroi provoqué par la rencontre détonne avec la trivialité du perçage des pustules adolescentes et avec le grotesque du matelas trop fragile pour le dormeur bien spécial qui y est étendu. Il semble ainsi pertinent d'envisager, par la suite, un examen plus en profondeur de l'hypothèse selon laquelle la modernité cinématographique du conte se logerait dans une hybridité de tons et de genres, tout comme dans le théâtre où, un siècle auparavant, Victor Hugo avait défini le drame romantique comme image de la réalité : « Le caractère du drame est le réel ; le réel résulte de la combinaison toute naturelle de deux types, le sublime et le grotesque, qui se croisent dans le drame, comme ils se croisent dans la vie et dans la création. Car la poésie vraie, la poésie complète, est dans l'harmonie des contraires. »⁹⁹

Mais avant toute chose, il convient de constater que si Tim Burton s'appuie ici sur le conte de Madame Leprince de Beaumont, qui s'assimile presque à un fond mythique par sa récurrence d'emploi, il ne recherche pas cependant une adaptation stricte ; il s'en inspire librement, modernisant les passages conservés et prenant totalement à contre-pied d'autres pans de l'énoncé, ceci afin que le conte "fasse sens" dans la société dans laquelle il est situé.

Ainsi, dans *Edward aux mains d'argent*, ce n'est pas la Belle qui vient à la Bête et se retrouve enfermée dans son château, mais c'est Edward qui vient à Kim par l'intermédiaire de Peg, qui devient alors entremetteuse au même titre que la rose parlante chez Jacques Demy. Si Kim reste associée à la Belle et à une princesse, notamment

⁹⁸ Madame Leprince de Beaumont, « La Belle et la Bête », in *Si les fées m'étaient contées*, op. cit., p. 959 : « La Belle ne put s'empêcher de frémir en voyant cette horrible figure ».

⁹⁹ Victor Hugo, *Préface de Cromwell*, Maurice Souriau Ed., Société Française d'imprimerie et de librairie, 1897.

lorsqu'elle est vêtue de robes à volants, comme sur la photographie de présentation de sa famille que Peg montre à Edward, ou lors de la séquence de danse sous la neige, Edward perd en virilité par rapport à la Bête telle qu'elle est connue. On peut tout d'abord relever son teint blanc et ses yeux cernés de noir, maquillage qui n'est pas sans rappeler celui des personnages féminins des films expressionnistes, à l'image de celui de l'actrice Pola Negri dans le film d'Ernst Lubitsch, *Die Flamme*¹⁰⁰. D'autre part, l'inversion d'une autre scène empruntée à *La Belle et la Bête* contribue à féminiser le personnage masculin : nous avons dit que chez Cocteau, la Belle s'évanouissait lors de sa première rencontre avec la Bête. A l'issue d'une première entrevue plus que ratée entre Edward et Kim, Peg veut inciter sa fille à saluer convenablement le nouveau membre de la famille, jouant ainsi une nouvelle fois sa fonction d'entremetteuse. Or, Bill Boggs vient de servir son premier verre de whisky à Edward lorsque les deux femmes arrivent dans le salon. C'est les yeux vitreux et exorbités qu'il tente de répondre aux salutations de Kim en bredouillant quelques mots incompréhensibles, à la suite desquels il tombe, ivre et incapable de gérer ses émotions. L'évanouissement dû à un trouble trop important s'applique à la Bête de Burton elle-même, qui joue alors en partie les modalités du rôle de la Belle de Cocteau.

Malgré ces détournements et inversions, Tim Burton reste tout de même fidèle à Madame Leprince de Beaumont : il finit par unir la Belle et la Bête, qui éprouvent l'un pour l'autre un amour fort et pur, en dépit de leur différence d'apparence. C'est en croyant perdre Edward à travers divers incidents que Kim s'aperçoit de ses sentiments pour lui. Elle finit par les avouer dans la scène suivant le meurtre de Jim et au cours de laquelle elle lui donne un baiser. Mais leur amour, si pur soit-il, ne suffit pas à donner une apparence humaine à Edward, pas plus que le baiser de la jeune fille, qui a pourtant transformé maints crapauds en princes Charmants dans d'autres contes de fées. Le *happy end* du conte n'est ainsi pas conservé. Cocteau lui-même l'avait perverti, comme nous l'avons vu précédemment, en attribuant moins explicitement la transformation de la Bête aux sentiments de la Belle, dont l'amour ne se révèle d'ailleurs réellement qu'à la suite de cette humanisation. Le pessimisme final de Burton peut ainsi sembler moins accentué que chez Cocteau dans le sens où les sentiments présents, même s'ils ne suffisent pas à réunir les deux amants, sont d'une pureté qui dépasse l'apparence physique. Ils sont d'ailleurs intacts, des années après, alors que Kim est devenue narratrice du conte issu de son idylle. Cette mise en abyme de la narration n'est pas sans rappeler un autre conte, plus moderne

¹⁰⁰ Visible dans le dossier de photographies de *L'Ecran démoniaque* de Lotte H. Eisner, Eric Losfeld, 1981, p. 65.

cette fois que celui de Madame Leprince de Beaumont, *Peter Pan* de James Matthew Barrie.

b. Un épilogue de conte issu de *Peter Pan* ?

A la fin de l'œuvre de James M. Barrie, nous comprenons que l'histoire de Peter Pan, ce garçon androgyne et éternel enfant qui vient enlever la nuit les petites filles à leur maman pour les emmener avec lui au Pays Imaginaire, se perpétue depuis des années. Mrs Darling, la mère de Wendy, l'a connu et a toujours éprouvé des sentiments pour lui, comme nous le montre la thématique du baiser imprenable, filée tout le long du récit. Ainsi, dès le second chapitre nous parle-t-on de ce « quelque chose, dans le coin de sa bouche, [qui] se refusait à faire des reproches [à Peter Pan] »¹⁰¹. Et c'est finalement dans le dernier chapitre de l'ouvrage, intitulé « Bien des ans ont passé », que l'on apprend la nature de ce « quelque chose » en fait très révélateur. Alors que Peter raccompagne Wendy et ses frères dans leur maison de Kensington Garden avant de s'en retourner au Pays Imaginaire, « il emport[e] avec lui le baiser de Mrs Darling. Ce baiser que personne n'avait pu prendre, ce fut Peter qui le ravit, et sans aucune difficulté. »¹⁰² On apprend ainsi l'amour éternel et caché de Mrs Darling pour cet être merveilleux, sentiment qui ne s'est jamais fané depuis l'enfance, et ce malgré son mariage et ses grossesses. Il en est de même pour Kim, vieillie à la fin d'*Edward aux mains d'argent*, mais chez qui on ressent toujours la nostalgie de cet amour de jeunesse inaccompli, et ce en dépit du mariage supposé qui l'a conduite à être grand-mère. Mais au-delà de cette simple similarité dans la composition des personnages, James M. Barrie décrit lui aussi à la fin de son ouvrage des scènes de récit analogues à celle observée dans le film de Tim Burton. Ainsi apprend-on que Wendy narre l'histoire de cet amour d'enfance à sa fille Jane alors que bien des années ont passé comme chez Burton :

L'enfant s'appelle Jane. Depuis toujours, elle a un regard étrangement interrogateur, comme si, dès son arrivée sur le continent, elle avait déjà des questions à poser. Et quand elle a été en âge de les poser, toutes presque concernaient Peter Pan. Jane adore qu'on lui en parle, et Wendy raconte tout ce qu'il lui est possible de se rappeler, dans la chambre même où a eu lieu le fameux envol.¹⁰³

¹⁰¹ James M. Barrie, *Peter Pan*, *op. cit.*, p. 14.

¹⁰² *Ibid.*, p. 134.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 136.

De manière identique, le récit d'*Edward aux mains d'argent* est lancé par la question de la petite fille concernant indirectement le personnage d'Edward : « Pourquoi neige-t-il grand-mère ? » (« *Why is it snowing grand'ma? Where does it come from?* ») Cette dernière question posée dans la version anglaise renvoie explicitement à l'existence d'un ailleurs aux contacts étroits avec la réalité et entre lesquels existent des passages. Ce monde, celui d'Edward et du château en haut de la montagne, est ainsi en quelque sorte analogue à celui du Pays Imaginaire chez Barrie, qui était, lui, constitué des rêves enfantins et peuplé des fées naissant à chaque sourire de nourrissons. De même que chez Barrie, Kim raconte à sa petite fille tous les détails dont elle a le souvenir concernant Edward, bien que l'on passe ici une génération supplémentaire entre la narratrice et son auditrice. La scène de narration est également une chambre à partir de laquelle, au début du film, le spectateur "s'envole" à travers un long mouvement de caméra en plongée qui lui fait traverser la ville jusqu'au château du héros.

En bref, cet encadrement narratif offert par le personnage de Kim vieillie différencie *Edward aux mains d'argent* des autres films du corpus d'étude ; il introduit une mise en abyme du conte au sein du film, du conte dans sa tradition originelle d'oralité et non plus seulement dans sa version écrite, comme c'était le cas dans *Peau d'Âne* où l'on voyait le livre s'ouvrir et lancer le conte filmique. Ainsi que le souligne Antoine de Baecque, « *Edward aux mains d'argent*, comme de nombreux films du créateur de *Frankenweenie*, de *Batman* ou de *Big Fish*, emprunte le code narratif et le savoir-vivre des veillées. »¹⁰⁴ Mais cette reprise du conte, en plus d'être une empreinte laissée par le cinéaste américain et une marque de son style bien particulier, révèle sa volonté de faire un conte moderne, d'introduire ce genre nouveau dans le cinéma, comme nous avons pu le voir dans sa citation-programme empruntant une comparaison avec *Le Petit Chaperon Rouge*. C'est ainsi que, « quand Edward est trouvé et adopté par une famille de la *middle class*, habitant un joli pavillon de couleur jaune, le film se mue en ce conte moderne où l'univers gothique, inquiétant, se greffe sur l'*american way of life* de la société urbaine. »¹⁰⁵ En plus de lier des tons différents voire antithétiques, le film met en scène une hybridité de genres. D'ailleurs quelle est la place du conte gothique et de son univers au sein de l'œuvre ?

¹⁰⁴ A. de Baecque, *op. cit.*, p. 69.

¹⁰⁵ *Ibid.*

c. *Edward* : une influence du conte gothique ?

Le récit, hybride par sa forme et par son fond, revêt une forme malade dans le sens où il met en scène de multiples contaminations : celle du présent par le passé, celle de la naïveté d'Edward, vierge de toute expérience réelle, par la violence de la société moderne, mais aussi celle de la modernité par les légendes et croyances archaïques. « Le conte ancien [est dès lors] revisité par la violence de la société urbaine contemporaine. »¹⁰⁶. Ce pôle du conte ancien s'incarne en partie à travers le lieu de la montagne, cette verticalité qui s'oppose à l'horizontalité de la ville et du pôle moderne. En haut de cette montagne se situe un château qui semble inspiré par la tradition gothique : il est en ruines, voire totalement éventré, il faut traverser une forêt à l'état d'abandon pour y accéder, les portes grincent, les escaliers sont étroits et l'intérieur poussiéreux. Mais ce monde est en totale opposition avec celui de la ville qui lui est pourtant juxtaposé ; la forêt apparaît en effet comme une frontière bien mince entre les deux mondes antagonistes puisqu'elle est traversée de toutes parts.

Ce temps et cet espace primitif extra-américain, ce récit de l'autre, de tradition essentiellement gothique, vient chez lui se greffer directement sur la ville américaine d'aujourd'hui. C'est le manoir fantastique d'Edward Scissorhands surplombant directement la petite ville tupperware. Plutôt que par reconstitution, c'est par juxtaposition puis par contamination, donc par un processus de transmission profondément malade que procède ce que l'on pourrait appeler le « conte urbain » de Burton.¹⁰⁷

Cette perméabilité et ces multiples passages sont peut être une nouvelle fois permis par le non-respect des codes établis qui deviennent eux aussi perméables dans le cinéma de Tim Burton. En effet, nous avons montré précédemment que si le réalisateur américain empruntait à de multiples influences, celles-ci n'ont de cesse d'être détournées et retournées. De nouveau, il semble inverser les schémas types du genre gothique, comme dans *Battlejuice* ou *Noces funèbres*. Ainsi, ce n'est pas la jeune fille, qui, de plus, n'est pas ici un exemple constant de vertu (à croire qu'elle n'existerait plus dans le monde moderne), qui monte vers le château gothique. Au contraire c'est le "monstre", l'Autre, qui descend dans la civilisation. L'enfermement gothique se conçoit dès lors hors du paramètre de l'isolement. Il s'agit du sentiment moderne et urbain de la solitude au milieu de la foule qui se retrouve ici, en quelque sorte, mis en scène. Les seules séquestrations

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 71.

que l'on peut voir dans le film touchent toutes Edward ; il se retrouve tout d'abord pris au piège dans l'arrière boutique du salon de coiffure avec Joyce, la nymphomane. Ensuite, il est séquestré dans la maison de Jim, alors que celui-ci voulait cambrioler et voler son propre père. Cet emprisonnement en engendre un autre, celui de l'incarcération et de la garde-à-vue. Ainsi, non seulement le schéma gothique de la captivité s'inverse mais il est de plus redoublé, comme une insistance sur ce non-respect des codes génériques.

D'autre part, le héros est celui qui serait considéré comme le monstre dans le roman gothique traditionnel : c'est lui qui délivre la belle et vertueuse jeune fille blonde des mains du garçon bon sous tout rapport selon les canons de l'*american way of life*, riche, beau, célèbre auprès de la communauté, mais aussi hypocrite, mesquin et voyou. Ce renversement des fonctions traditionnelles¹⁰⁸ implique une profonde critique des valeurs contemporaines par leur déstabilisation : qui est le méchant, le monstre ? doit-on juger par l'apparence ou par les actes ? L'utilisation du conte et de toute influence antérieure entre dès lors bien dans un processus de contextualisation moderne, selon les vœux de Tim Burton.

Concernant le lieu de l'action, s'il y a un château propice à son déroulement selon les codes du roman gothique, la majorité de l'intrigue se déploie pendant l'absence d'Edward de cette demeure. En fait, au lieu d'avoir une arrivée et un départ du château du héros, respectivement au début et à la fin de l'œuvre, l'action commence ici réellement une fois qu'Edward quitte le château et se termine lorsqu'il y retourne. Par ailleurs, le manoir gothique apparaît comme plus que ruiné, perdant ainsi une part de ces caractéristiques, telles que nous pouvons les voir décrite par Michel Delon : « Dans un bâtiment envahi par les herbes, voué, semblait-il, à se confondre avec la nature, la mécanique brille obscurément de tous ses artifices. La modernité a élu domicile dans ces monuments hérités d'un lointain passé. »¹⁰⁹ Le critique décrit ainsi la demeure gothique et sa machinerie ; or, dans *Edward aux mains d'argent*, cette époque de la « mécanique brill[ante] » semble s'être envolée avec l'âme de l'inventeur. Alors que Peg entre pour la première fois dans le château, la caméra fait un arrêt sur les machines, tapis roulants et courroies, dont se servait le savant créateur d'Edward. Celles-ci sont poussiéreuses et recouvertes de toiles d'araignées, comme si Tim Burton voulait ici nous présenter une époque qui est à présent révolue, celle de son idole Vincent Price, acteur céléberrime de

¹⁰⁸ V. Propp, *op. cit.*, pp. 35-80.

¹⁰⁹ Michel Delon, « Machines gothiques », in *Europe*, n° 659, « Le Roman Gothique », Messidor, « Temps Actuel », mars 1984, pp. 72-79, citation extraite de la p. 72.

films d'horreur et qui a servi d'inspiration au réalisateur américain pour son premier héros, Vincent Molloy. L'interprète joue ici le rôle de l'inventeur, qui meurt d'ailleurs dans le film, comme pour signifier le deuil du genre cinématographique tel qu'il existait lors de la jeunesse de Tim Burton. De Baecque écrit en ce sens que « L'angoisse de ce tranquille bonheur surjoué fait sortir les monstres de leur tanière. Et ce sont ces créatures, tous ces monstres que le cinéaste adopte avec générosité, qui portent sur leur corps, véritables dinosaures, les dernières traces d'un art devenu rare, le cinéma. »¹¹⁰

Le cinéaste, par ces croisements incessants, semble se refuser l'emprunt à un registre unique qui rendrait ses œuvres classifiables dans un genre particulier. Car cette machinerie ultra moderne est bel et bien présente chez Burton, mais dans un autre de ses films, soit dans le bâtiment apparemment délabré et archaïque de l'usine de la chocolaterie Willy Wonka dans *Charlie et la chocolaterie*. Cette machinerie « gothique » se mêle également ici étroitement au conte, l'œuvre de Tim Burton méritant alors une fois de plus cette appellation de « conte gothique », dans la présentation d'une sorte de monde parallèle enchanté dans lequel vivent les Oompa-Loompas et où coule une rivière de chocolat. Mais dans *Edward aux mains d'argent*, la présence de cette créature hybride et du château en ruines apparaîtrait comme trop d'évidences permettant de rattacher le film à un genre ou à un héritage particulier, ici celui du genre gothique. Le film devient dès lors le lieu d'un hommage multiple. Une référence est faite à l'œuvre de Mary Shelley, notamment à travers le retour d'Edward au château face à la menace de lynchage par la foule. Pourtant, la créature aux ciseaux d'argent ne devient pas un alter ego de Frankenstein, duquel il se différencie, selon Iannis Katsahnias, grâce « à un facteur décisif : l'inachèvement », qui permet à « Edward [de] retrouve[r] la pureté optimale du conte et l'innocence du monstre originel »¹¹¹.

Comme nous avons pu le voir à travers l'étude de ces influences, aussi diverses soient-elles, qui nourrissent l'œuvre complexe de Tim Burton et s'y mêlent, le cinéaste a réalisé *Edward aux mains d'argent* comme toute son œuvre, selon une sorte de critère du mélange qui la rend dès lors inclassable. Il avait d'ailleurs déclaré, à propos de *Big Fish* (mais, dans une certaine mesure, cette déclaration est valable pour l'ensemble de sa filmographie) que « c'était bien de faire un film qu'on ne pouvait pas décrire ou mettre dans une catégorie définie. Les choses sont juste noires ou blanches, elles ne sont pas à la

¹¹⁰ A. de Baecque, *op. cit.*, p. 64.

¹¹¹ Iannis Katsahnias, « Edward l'intouchable », *op. cit.*, pp. 33-34.

fois réelles et irréelles comme c'est le cas dans ce film. »¹¹² Nous finirons l'étude de ces influences par un dernier rapprochement, celui qui lie Edward à un célèbre pantin de la littérature mondiale.

d. Edward entre la bête et le pantin : la possible influence *Des Aventures de Pinocchio*

Iannis Katsahnias rapproche le personnage de Burton de Pinocchio, dans le sens où il est, comme la marionnette de Carlo Collodi, une « créature originale et familière à la fois, un pantin sorti tout droit de l'atelier de l'Inventeur ».¹¹³ La comparaison est dès lors lancée ; mais jusqu'où va-t-elle ?

En effet, Edward a un visage blanc-porcelaine, est gainé et guindé dans sa combinaison de cuir noir ce qui lui donne l'apparence d'une marionnette aux mains d'argent. Au départ, ses expressions faciales sont assez restreintes et maladroitement : alors que son créateur lui raconte une histoire supposée drôle, scène que nous voyons à travers l'un des flash-back du film, Edward tente un sourire malaisé et crispé après avoir reçu les indications du vieil homme (« c'est bon, tu peux sourire ! »). Ce visage figé, presque virginal, va s'éveiller parallèlement à l'accroissement du contact d'Edward avec la civilisation humaine. Ses expressions vont se complexifier de même qu'il prendra la parole de plus en plus librement et facilement, jusqu'à être capable d'engager une réelle conversation. Il passe ainsi du statut de pantin au visage figé, d'*infans*, c'est-à-dire celui qui ne parle pas, à un statut qui évolue vers l'humanité, celle qui est capable de parler et de sourire. Car Pinocchio et Edward partagent ce souhait commun d'humanité : quand la marionnette de Collodi est « las[se] de faire le pantin et veut devenir un bon petit garçon »¹¹⁴, Edward, au cours du *talk show* auquel il participe avec Peg, émet le souhait de devenir comme tout le monde, de ne plus être différent. Ne plus être différent implique d'être semblable aux êtres qu'il côtoie et qui appartiennent tous au genre humain.

Mais pour Edward, contrairement à Pinocchio, ce souhait ne se réalise jamais ; avant d'envisager sérieusement toute opération chirurgicale, pourtant maintes fois proposées, il est contraint de quitter l'humanité pour retourner dans sa demeure gothique,

¹¹² T. Burton cité dans « Le chemin du réalisateur », « Tim Burton le conteur », disponible dans le menu « interactivité » du DVD de *Big Fish* de T. Burton, Columbia Pictures, 2004.

¹¹³ Iannis Katsanias, « Edward l'intouchable », *op. cit.*

¹¹⁴ Titre du chapitre XXV des *Aventures de Pinocchio* de Carlo Collodi, Flammarion, « GF bilingue », 2001, pp. 188-193.

cela afin de préserver son intégrité. Cette reprise du conte plus pessimiste, qui avait déjà été observée à travers la réécriture de *La Belle et la Bête* et de l'amour entre Kim et Edward qui ne se concrétise jamais, rapproche ainsi le film de Tim Burton de celui de David Lynch, *Elephant Man*, datant de 1980. Effectivement, en dépit de ses contacts avec de nombreux médecins, de son humanisation progressive passant par une parole plus libre et une affirmation de valeurs bourgeoises, *Elephant Man* restera toujours un Autre ; ne pouvant échapper au contact avec cette humanité qui tue l'étranger et la différence, il meurt. Edward peut fuir cette issue funeste grâce au refuge gothique.

Cette non-transformation, qui refuse d'une certaine manière un merveilleux excessif, permet à Tim Burton d'aller plus loin que Carlo Collodi dans la satire de la société contemporaine. Elle est celle qui ne s'intéresse à l'Autre et à l'individu qu'en termes de profit et d'avantages et qui est prête à le lyncher lorsque celui-ci ne joue plus le jeu de la vénalité. Ce refus d'un merveilleux outrancier, qui semble associé à une esthétique propre à la maison Disney, de laquelle Tim Burton veut s'écarter et qu'il déniaise ici, passe aussi par l'absence de fée en tant que telle dans ce conte. Pas de baguette et de formules magiques qui résolvent tout. Les seules qui auraient pu être prises comme telles sont les mains expertes d'un chirurgien. Mais tout comme dans *Pinocchio*, les médecins sont ici mis à mal. Chez l'auteur italien, les praticiens ne cessent de se contredire dans leur diagnostic afin de savoir si le pantin est toujours vivant ou si au contraire il est mort¹¹⁵. Dans *Edward aux mains d'argent*, on entend de manière récurrente la réplique « Je connais un médecin qui pourrait vous aider » provenant de bouches différentes. Néanmoins, le corps médical est totalement absent du conte. Se cache-t-il face à son incompetence ? Ou refuse-t-il d'aider Edward par peur de perdre le profit qu'il pouvait apporter à la société en tant que tailleur en tout genre ?

Reste alors Peg « la fée protectrice, hôtesse en tailleur et bonnet violets et valise bleue, qui prend soin d'Edward et de sa peau marquant son humanité. »¹¹⁶ Elle s'assimile à une mère de substitution pour Edward, au même titre que la fée Bleue pour Pinocchio. Elle le recueille, le loge, le nourrit, prend soin de lui à l'aide d'une profusion de cosmétiques, s'occupe de son éducation sociale comme lors de la scène du dîner suivant le prétendu vol d'Edward, elle le suit dans ses démarches administratives comme lors de sa visite à la banque, elle fait tout pour le protéger comme un de ses propres enfants. Dans le même temps, elle occupe un rôle ambigu : elle est aussi l'entremetteuse, celle qui

¹¹⁵ C. Collodi, *op.cit.*, chapitre XVI, pp. 122-127.

¹¹⁶ A. Montagne, « Tim Burton, démons et merveilles », in *CinémAction*, n°116, *op. cit.*, pp. 139-145.

permet à Kim et Edward de se rencontrer, comme nous l'avons souligné précédemment. De la même manière, le rôle de la Fée Bleue de Collodi est multiple : elle est tantôt la sœur, tantôt la mère, tantôt une potentielle fiancée pour Pinocchio.¹¹⁷

D'autre part et tout comme Pinocchio, Edward a avec son père une relation de créateur à création. Mais ce père disparaît rapidement. Chez Collodi, il part à la recherche de celui qu'il considère comme son fils mais en est constamment éloigné. Il est ainsi englouti par le Requin alors qu'il recherchait Pinocchio sur les mers. L'absence du père, redoublée par le risque funeste réel de l'engloutissement, fait office de mort symbolique qui permettra la renaissance de Pinocchio en tant que vrai petit garçon. Mais chez Burton, la mort du créateur n'est plus seulement symbolique. C'est d'ailleurs elle qui empêche Edward de devenir un être humain à part entière. Lors d'un des flash-back nous permettant de revenir au temps de l'inventeur, la caméra passe devant un cahier de croquis dont les pages se tournent seules en raison d'un courant d'air. On voit alors les modifications qui doivent être apportées à Edward ; deux pages resteront inachevées : celle sur laquelle Edward aurait dû recevoir des mains et celle, la dernière, sur laquelle il aurait dû devenir humain.

Mais les rapprochements qui peuvent être faits entre *Edward aux mains d'argent* et *Pinocchio* ne concernent pas seulement le statut des personnages. Ainsi, tout comme chez Collodi, une autre institution est mise à mal chez Burton ; le tribunal est lui aussi partial face à l'individualité et à l'étrangeté, il renforce la peinture d'Edward en tant que monstre asocial. Pinocchio comme Edward sont jugés pour un crime, un vol, qu'ils n'ont pas commis. Chez l'auteur italien, le pantin est condamné à la prison pour avoir été volé ; chez le cinéaste américain, il est enfermé pour un prétendu vol, comme une sorte de prévention, et une intrusion à laquelle il a été forcé par Jim et ses manigances. Des deux côtés, c'est la bêtise du corps social qui conduit les deux héros à l'enfermement. *Les Aventures de Pinocchio* adoptent tout de même une attitude moins polémique qu'*Edward aux mains d'argent*, probablement en raison du changement de situation temporelle et politique, dans le sens où la Justice est représentée par des animaux¹¹⁸, réduisant dès lors l'analogie avec la réalité. Chez Burton, le corps judiciaire et policier est bien réel et humain ; c'est d'ailleurs dans ce cadre qu'apparaît le seul simulacre de médecin, sous la

¹¹⁷ C. Collodi, *op. cit.* : « tu m'as laissée fillette et tu me retrouve femme » (p. 189), « au lieu de vous appeler ma sœur, je vous appellerai maman » (p. 189), « Pinocchio salua sa Bonne Fée, qui était pour lui comme une maman » (p. 233).

¹¹⁸ Carlo Collodi, *Ibid.* : « le juge était un singe de la race des Gorilles, un vieux singe respectable par son grand âge [...]. A cette sonnerie apparurent deux mâtons déguisés en gendarmes » (pp. 145-149).

forme d'un psychiatre, qui conclut sur la santé mentale d'Edward : « Il est resté trop longtemps seul, il ne distingue pas le bien du mal. Il n'a pas de repères. Il était livré à lui-même. De plus, son travail, ses sculptures, ses coiffures, montrent que c'est une personne très créative. Il n'arrive pas encore à saisir ce que l'on appelle réalité. » Une telle description révèle la part autobiographique de l'œuvre de Tim Burton ; lui aussi a été classé comme être étrange et marginal en raison de ses créations et de son originalité. Le psychiatre ne parvient même pas à considérer Edward comme appartenant à la communauté humaine comme nous le démontre son hésitation, dans la version originale, sur l'appellation à lui donner ; il choisit finalement le terme de « *character* », plus à même de désigner un « personnage » qu'un être réel. Mettre en scène un tel jugement permet alors au cinéaste de montrer du doigt les préjugés sur la différence et l'individualité, sur le côté hors-normes de certains individus qui sont dès lors rejetés de la communauté. Edward est immédiatement jugé coupable sur le seul critère de sa marginalité. Mais cette peinture des institutions et de la société est tout de même nuancée dans le sens où le personnage du policier noir adopte une attitude de compréhension et de protection vis-à-vis d'Edward ; à l'issue de la scène du tribunal, il lui conseille de faire attention et de prendre soin de lui. Lors de la scène finale, il tire des coups de feu en l'air pour faire croire à la communauté « villageoise » qu'il a été mis hors d'état de nuire, que rien ne sert de monter au château pour le voir. Il essaie ainsi d'éloigner en vain le danger couru par Edward. Deux minorités s'unissent pour mettre à mal le rêve américain qui est censé offrir sa chance à tous, quelle que soit leur origine, idéal loin de la réalité peinte à travers le film.

Par ailleurs, les deux œuvres ont un statut à la frontière du roman d'éducation ; sans qu'elles appartiennent pleinement à ce genre, dans le sens où elles n'ont pas pour but de montrer une éducation idéale, elles présentent tout de même l'évolution d'un individu. L'absence de leçon et de moralisme clair nous invite à voir ces œuvres à la lumière de la nouvelle tradition du roman de formation moderne et du relativisme post-révolutionnaire. Tout est à relativiser et le lecteur-spectateur lui-même est invité à revoir ses propres préjugés et son propre mode de vie. Ainsi, nos deux personnages partent du statut d'*infans*, celui qui ne parle pas, voire celui qui parle mal pour Pinocchio, pour atteindre un niveau d'humanité plus élevé. Pinocchio devient un « vrai » petit garçon, tandis qu'Edward est initié aux sentiments humains : l'amitié, l'amour mais aussi la jalousie et la vengeance. Edward commence à ressentir de « mauvais » sentiments avant de retourner au château. Alors que Jim revient voir Kim avant la préparation de la fête de Noël,

Edward semble être pris de jalousie : il traverse la maison en raclant ses ciseaux sur les murs, arrache la tapisserie de la salle de bain et découpe les rideaux. S'il éprouve des sentiments forts, apprend ce qu'est l'amitié grâce à son contact urbain, il semblait déjà être brièvement initié à ces sentiments par son contact avec l'inventeur ; il éprouve une tristesse certaine lors de la mort de celui-ci, même s'il ne possède pas encore réellement les moyens de l'exprimer. Edward ne sait pas pleurer. Mais le caractère marquant de l'évènement est suppléé par le choc qu'il a provoqué en lui ; Edward se souvient parfaitement de la scène alors que des années ont dû passer. Mais il ne connaissait en revanche aucun sentiment malsain ou négatif comme en témoigne sa naïveté et son désintéressement dans son contact avec autrui. Si l'épilogue de *Pinocchio* est assez mitigé, dans le sens où le jeune pantin finit par devenir un petit garçon modèle qui se plie aux règles de la vie sociale (travail, relations aux autres...), la fin d'*Edward aux mains d'argent* est sans appel : la société est meurtrière pour les individus non conformes au moule et pour toute forme de spontanéité et de gratuité. La vie de l'Autre n'est possible qu'en dehors de la société.

La foule fait néanmoins l'objet d'un même traitement ironique dans les deux œuvres. Dans *Les Aventures de Pinocchio*, la foule est celle qui observe Geppetto se noyer sans agir et qui laisse même l'enfant se mettre en danger pour sauver son père¹¹⁹. La communauté humaine se réunit, observe, commère mais reste passive. Dans *Edward aux mains d'argent*, il s'agit des voisines de quartier qui passent leur temps au téléphone ou au coin de la rue à diffuser une parole méprisante et sans fondement. Ce sont elles qui contribuent à l'expulsion d'Edward : Joyce va ainsi raconter à ses amis qu'il l'a menacée avec ses « couteaux » pour la violer alors que c'est elle qui a cherché à abuser de lui. Elles constituent donc un pôle d'organisation et de création d'une parole déformée et malsaine sur autrui.

Nous finirons cette comparaison entre les deux œuvres par deux éléments. Tout d'abord, Edward comme Pinocchio peuvent être assimilés à des êtres immortels. La créature de Burton ne subit jamais les marques du temps, tandis que celle de Collodi semble retrouver une nouvelle vie suite à sa pendaison¹²⁰. Cette éternité est prouvée par un évènement climatique particulier : la neige qui tombe sur la ville grâce à Edward et qui

¹¹⁹ *Ibid.* : « - Pauvre enfant ! s'écrièrent alors les pêcheurs qui s'étaient réunis sur la plage ; et marmonnant une prière à mi-voix, ils regagnèrent leur demeure. » (p. 177).

¹²⁰ *Ibid.*, chapitres XV et XVI : alors que l'auteur avait initialement terminé son récit sur la pendaison du pantin par ses voleurs, il le continue en raison des protestations de ses petits lecteurs. Pinocchio est sauvé par la Fée Bleue alors qu'il semblait bien mort : « Et le souffle lui manqua pour continuer. Il ferma les yeux, ouvrit la bouche, raidit les jambes, donna une violente secousse et resta comme engourdi. »

donne un indice à Kim de la survie de son amant. Cette même neige est représentée de manière récurrente par un illustrateur de l'œuvre de Carlo Collodi, Roberto Innocenti¹²¹. Si cet élément peut paraître anecdotique, il peut aussi être révélateur d'une esthétique que les deux œuvres ont en commun, comme nous avons ici essayé de le démontrer à travers de nombreux exemples.

En conclusion, il a été démontré que si Tim Burton n'adapte ici aucune œuvre au sens strict du terme, il semble avoir été influencé par de nombreux contes, tant du point de vue du contenu que de la forme. Il répond ainsi à son penchant pour ce genre, confessant : « Ce que j'aime dans les contes, c'est quelque chose de très simple, direct et émotionnel, qui fonctionne sur une échelle réelle et quotidienne »¹²². Et c'est en effet cette franchise et cette émotion qui caractérisent majoritairement *Edward aux mains d'argent* ; le cinéaste ne retient en aucun cas du conte de fées la même atmosphère mièvre et édulcorée qui a été retransmise par les adaptations des studios Disney. Il actualise à sa manière le genre, comme les deux autres auteurs du corpus. Cette forme n'apparaît aucunement comme datée mais au plus près de la société contemporaine, légitimant du même coup son adaptation au cinéma. Mais d'ailleurs, quelle est la place du conte dans le septième art et quelle a pu être la part de l'influence de son traitement cinématographique dans les trois œuvres ?

¹²¹ C. Collodi, *Les Aventures de Pinocchio*, illustrées par Roberto Innocenti, Gallimard Jeunesse, 2005.

¹²² Mark Salisbury, *Tim Burton par Tim Burton*, Le Cinéphage, 2000, p. 107.

C. Au-delà de l'adaptation, le conte filmique comme influence

Comme cela a pu être vu jusqu'à présent, les films du corpus subissent une influence du conte de source littéraire, qu'ils procèdent d'une adaptation comme *Peau d'Âne* ou *La Belle et la Bête*, ou qu'ils s'inspirent plus largement d'une atmosphère ou d'une structure propres à certains classiques de la littérature enfantine. Mais l'adaptation des contes au cinéma est loin d'être nouvelle : dès les débuts du cinématographe et du XX^{ème} siècle, des réalisateurs comme Georges Méliès, puis Albert Capellani ou Etienne Arnaud transposent le genre à l'écran.¹²³ Il importe dès lors d'étudier quelle a pu être l'influence de cette tradition d'adaptation sur les films du corpus, mais aussi quelle est leur place au sein de l'histoire du genre au cinéma. Finalement, ces recherches se porteront sur les relations des œuvres entre elles : concernant cette thématique des contes cinématographiques, les adaptations étudiées, en tant qu'elles sont représentatives du genre, entretiennent-elles des rapports d'influence plus ou moins directs entre elles ?

1. Influence du conte cinématographique

Il sera ici question du poids qu'ont pu avoir deux pôles d'adaptation du conte sur les œuvres du corpus. D'une part, les studios Disney qui, aussi discutable que soit la fidélité de leurs adaptations, ont eu le mérite de remettre au goût du jour de nombreux contes, et ce jusqu'à susciter l'engouement de tout type de spectateurs. Zeenat Saleh va même jusqu'à dire que « c'est Disney qui a donné le véritable sens populaire au conte et est parvenu à un retour de la tradition "orale", à l'origine de la transmission du conte. C'est en ce sens que les mass médias ont pu rendre universel le conte de fées. »¹²⁴ D'autre part, l'Expressionnisme allemand, dont l'engouement pour les contes et légendes de

¹²³ Voir l'article de Bernard Bastide, « La présence de Perrault dans le cinéma français des premiers temps (1897-1912) », in *CinémAction*, n°116, *op. cit.*, pp. 24-32.

¹²⁴ Zeenat Saleh, « Disney et sa baguette magique », in *CinémAction*, n°116, *op. cit.*, pp. 170-176, citation extraite de la p. 170.

source fantastique ou gothique, a pu avoir une influence sur un réalisateur postérieur en la personne de Tim Burton.

a. Disney, entre attirance et répulsion : de Jacques Demy à Tim Burton

Aussi bien chez Jacques Demy que chez Tim Burton, le rapport aux studios Disney relève de l'autobiographie. *Blanche Neige et les sept nains* (1938) est le premier film que le réalisateur français ait vu dans une salle de cinéma¹²⁵, alors que l'Américain a commencé sa carrière au sein de ces mêmes studios en tant qu'animateur, dans sa ville natale de Burbank. Par son caractère liminaire dans le rapport de ces auteurs au cinéma, l'influence de Disney pourrait apparaître comme fondatrice. Néanmoins, la similarité entre les deux cinéastes ne continue pas très longtemps dans cette voie. Tandis que Jacques Demy, lorsqu'il résidait à Los Angeles, a envisagé sans succès une collaboration avec les studios aux « grandes oreilles »¹²⁶, Burton a en revanche cherché dès ses débuts à s'éloigner de leur aura. En effet, s'il a bel et bien incorporé les studios, il considère que cela est uniquement dû au fait qu'il soit « tombé sur une année où Disney cherchait à tout prix du personnel. »¹²⁷ Son film de fin d'études, sur lequel se base les recruteurs du studio pour engager les jeunes diplômés du *California Institute of the Arts (Cal Arts)*, narre « l'histoire, dessinée en couleurs pastels presque sépia, et animée de façon très contrastée, d'un scientifique vicieux qui conduit de drôles d'expériences sur des femmes allongées sur une table, avec l'assistance d'un géant terrifiant. »¹²⁸ Au-delà de l'anecdote, nous voyons bien le décalage immédiat qui se crée entre l'esprit de la maison et les créations quasi-machiavéliques de Burton, décalage qui annonce déjà l'impasse à laquelle aboutira la collaboration, soit l'échec de ses participations aux deux animations de Disney, *Rox et Rouky* et *Taram et le chaudron magique*, comme nous l'avons souligné précédemment. Finalement, « Burton garde une piètre impression de cette expérience chez Disney, [...] sans doute parce qu'il n'y avait pas sa place, trop original, plus macabre que ludique, davantage fantastique que gentil, et sûrement aussi car les studios hollywoodiens n'avaient pas à l'époque, une politique très claire ni cohérente »¹²⁹. Et même lorsqu'il est amené à créer un château pour *Edward aux mains d'argent*, celui-ci ne garde plus rien du

¹²⁵ Agnès Varda, « Vers le visage de Jacques », in *Cahiers du cinéma*, n° 438, *op. cit.*, pp. 30-33.

¹²⁶ Voir Camille Taboulay, « Les atours de Peau d'Âne », in *Le Cinéma enchanté de Jacques Demy*, *op. cit.*, pp. 99-100.

¹²⁷ Mark Salisbury, *Tim Burton par Tim Burton*, *op. cit.*, p. 21.

¹²⁸ A. de Baecque, *op. cit.*, p. 17.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 18.

prétendu château gothique et médiéval de *Taram et le chaudron magique*, et encore moins de ceux des films à princesses comme *Cendrillon* (1950) ou *La Belle au bois dormant* (1959), quoi qu'en pense Albert Montagne¹³⁰. En effet, la demeure d'Edward n'hériterait de la magie Disney que la coloration des fleurs de son jardin, les sculptures de verdure ne se retrouvant dans aucune des créations des studios, et étant encore moins aptes à le devenir lorsqu'elles représentent des dinosaures ou autres créatures fantastiques. Quant au château en lui-même, aucun palais des studios, et cela même lorsqu'ils sont présentés comme hantés ou habités par des forces maléfiques comme dans *Taram et le chaudron magique* ou dans la deuxième partie de *La Belle au bois dormant*, n'est aussi poussiéreux, délabré et apte à susciter l'effroi selon les codes du genre de l'horreur ou du gothique. Les façades y sont beaucoup plus lissées et les personnages beaucoup plus manichéens, les Bons étant toujours beaux jusqu'aux récentes créations des studios telles que *Lilo et Stitch* (2002), ou *Monstres & Cie* (2002) où sont enfin mis en scènes des monstres dans les rôles principaux. Et du propre aveu de la critique Zeenat Saleh, « Disney excelle dans le manichéisme auquel le cinéma hollywoodien a si souvent recours. »¹³¹ Si Tim Burton ne fait pas, avec *Edward aux mains d'argent*, un film résolument polémique dans le sens où les deux mondes antagonistes, respectivement celui d'Edward et celui de la famille Boggs, restent finalement séparés l'un de l'autre pour ne pas subvertir les « convenances qui régissaient jusque-là les existences individuelles »¹³², le réalisateur n'adopte pas pour autant le traditionnel *happy end* des studios Disney : « Fait remarquable, aucune forme de *happy-end* ne réconcilie *in extremis* la plaine et la colline, où Edward finit par retourner. La trajectoire est plutôt celle des mythes de séparation où mortels et immortels deviennent ce qu'ils sont en renonçant, à jamais, à se fréquenter. »¹³³

Ainsi, si nous avons précédemment souligné que la proximité de Jean Cocteau avec le mythe n'excluait pas un rapprochement de son œuvre avec le conte de fées, notamment à travers l'influence de l'écrivain anglais Lewis Carroll, la proximité immédiate de Burton avec l'univers féérique et merveilleux, aussi hybride soit-il, engagée

¹³⁰ Albert Montagne, « Tim Burton, démons et merveilles », *op. cit.*, p. 140 : « Tout autant magique est le château d'*Edward aux mains d'argent*, annoncé par le générique. Châteaux féériques des studios Disney et de *La Belle au Bois dormant* dont la masse sombre contraste avec les couleurs pastel (jaune, rose, verdâtre...) apaisantes du village, des voitures et des rouges à lèvres Avon et avec les formes géométriques et droites des maisons et des jardinets. [...] Loin de trembler de peur dans le monde des ombres, Peg s'extasie de la magnificence du jardin, désert humain surpeuplé d'animaux végétaux et minéraux (cerf, dragon, chien, cigogne...) sculptés dans la verdure et dans la pierre. »

¹³¹ Zeenat Saleh, « Disney et sa baguette magique », *op. cit.*, p. 173.

¹³² Mathieu Potte-Bonneville, « Tailler la route », in *Vacarme*, n°42, hiver 2007-2008, éd. Amsterdam, pp. 44-46, citation extraite de la p. 46.

¹³³ *Ibid.*, p. 44.

dès le début de sa carrière cinématographique avec son entrée dans les studios Disney, se combine avec les structures archaïques mythiques. Celles-ci lui permettent ainsi, dans *Edward aux mains d'argent*, d'échapper à toute assimilation avec les studios Disney pour ce qui concerne la composition de l'intrigue.

Mais Jacques Demy revendique, en revanche, cette affiliation à la maison hollywoodienne et fait d'ailleurs le choix de ce même *happy end*, quoique déjà présent dès le conte de Perrault. Maïté Vienne-Villacampa commente ainsi le processus créateur qui a mené à *Peau d'Âne* :

Adapté de la version populaire en prose, connue de tous, le film est exempt des conventions attendues. Demy, démiurge, crée un être hybride, à partir de Gustave Doré (illustrateur du conte) et de Disney, dont la « touch » restera pour lui un modèle. Ainsi courent les eaux vives de l'imagination, ayant déjà puisé à trois sources : deux cinématographiques – *Blanche-Neige et les sept nains* (Walt Disney), *La Belle et la Bête* (Jean Cocteau) – ; la troisième, artistique : le courant du pop'art aux Etats-Unis, qui s'est diffusé dans la plupart des objets du quotidien.¹³⁴

Si l'aura de ces deux dernières influences sera traitée plus tard, il convient de revenir dès maintenant à ce qui pousse la critique à associer le film du réalisateur français à la première œuvre sur grand écran de Disney.

Il faut tout d'abord noter que les deux films commencent de la même manière, sur l'ouverture du livre du conte, respectivement de Perrault et des frères Grimm, dont les pages se tournent pour parvenir au conte écrit. Les deux œuvres se placent dès lors sous la coupe de l'adaptation même si, comme cela a été souligné précédemment, Demy fait des entorses à l'œuvre source et Disney dépose son traditionnel voile édulcoré sur la cruauté du conte classique, tout en actualisant certains points du conte en fonction de la réception contemporaine, à l'exemple des trois contes du corpus¹³⁵. En revanche, le texte du conte de Disney ne présente aucune illustration autre que l'enluminure contrairement à Demy chez lequel on peut percevoir par là même un clin d'œil à l'illustrateur des contes de Perrault, Gustave Doré : chez le réalisateur français, on entre avant tout dans l'illustration avant d'entrer dans le récit. Les deux films passent ensuite à un plan du château dans lequel habite la jeune héroïne, plan encadré de verdure qui reviendra chez Demy pour signifier la fuite du temps avec le changement de végétation. Ce même thème du passage

¹³⁴ M. Vienne-Villacampa, « “ Il était encore une fois ” : Jacques Demy l'enchanteur », *op. cit.*, p. 123.

¹³⁵ Voir en ce sens Zeenat Saleh, *op. cit.*, p. 172 : « Disney s'est approprié le conte à sa façon pour qu'il réponde aux préoccupations sociales et culturelles, propres à l'“American Way of Life”. »

des saisons marqué par l'élément végétal est repris par Disney à l'occasion des cartons précédant l'arrivée du Prince et le sauvetage de Blanche-Neige, dans lesquels on nous explique que les nains ont préféré déposer la princesse dans un cercueil de verre au milieu de la forêt plutôt que de l'inhumer. Puis, de nouveau de manière commune, un plan d'une tourelle, celle par laquelle on va pénétrer à l'intérieur du palais, succède au plan d'ensemble du château. La seule différence perceptible demeure l'ajout, chez Demy, d'un travelling avant qui mène au livre du conte, ce même mouvement de caméra introduisant le spectateur au style fluide du réalisateur, et au mouvement de fuite en avant qui va caractériser tout le film¹³⁶.

Les éléments communs qui ont été par la suite le plus commentés par les critiques sont l'ajout, dans *Peau d'Âne*, d'éléments visiblement puisés par Demy dans *Blanche-Neige et les sept nains* de Disney. Il en va ainsi du cercueil de verre dans lequel est déposé la défunte Reine, qui n'est pas sans rappeler celui évitant l'inhumation de Blanche-Neige toujours vivante, et permettant la rupture du sort par le baiser du prince Charmant. De la même manière, Jacques Demy introduit dans son conte de nombreux oiseaux, et « invente [même] un défilé onirique d'animaux fabuleux : centaure, licorne, dragon, serpent... Il se remémore les illustrations des contes et songe à une imagerie hybride entre Walt Disney et Gustave Doré, avec une petite préférence pour Disney »¹³⁷. Le perroquet peut alors tantôt rappeler les petits moineaux qui chantent en chœur avec Blanche-Neige, tantôt les oiseaux de mauvaise augure, présents dans le même dessin-animé, corbeau et vautours, qui soulignent l'arrivée du retournement tragique, voire funeste, dans le déroulement de la diégèse. Il en est de même pour le perroquet, comme nous l'avons souligné auparavant, lorsqu'il se met à chanter « Amour, amour, je t'aime tant ! », alors que Peau d'Âne vient d'être appelée par son père dans le château pour qu'il l'entretienne de son désir d'union incestueuse.

Mais, au-delà des clins d'œil qui permettent la comparaison entre les deux œuvres, Demy semble s'inspirer d'une "atmosphère" Disney, d'un lien créateur plus profond et aussi moins explicite. Ainsi, Camille Taboulay cite le réalisateur pour affirmer que « le personnage de Peau d'Âne se profile sur [le] modèle »¹³⁸ des princesses de Disney : « Pure, belle, elle joue de la musique, écrit des poèmes, se déplace avec grâce. Elle sait

¹³⁶ Voir en ce sens le commentaire sur le travail de Michel Legrand, compositeur de la musique de *Peau d'Âne*, qui s'est basé sur le *leitmotiv* de la fuite pour créer les partitions du film. Camille Taboulay, *Le Cinéma enchanté de Jacques Demy*, op. cit., p. 173.

¹³⁷ C. Taboulay, *Ibid.*, pp. 99-100.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 100.

tout faire bien sûr, la pâtisserie, la peinture, la broderie... »¹³⁹ Chaque instant mettant Peau d'Âne face à l'art, ou aux tâches qui font d'elle une femme et une ménagère parfaite, concourent ainsi à rapprocher la princesse d'une Blanche-Neige ou d'une Aurore, premières héroïnes « disneyennes »¹⁴⁰, et les plus marquantes pour la création d'un style propre aux studios hollywoodiens. La scène de la confection du « cake d'amour » apparaît alors comme particulièrement emblématique, voire centrale, selon les mots de Mag Bodard : « La scène du gâteau, c'est vraiment le cœur du film et c'est là que tout bascule. Parce qu'avant, ils ne se sont pas rencontrés et c'est cette scène qui fait le lien. La musique est ravissante, la chanson est charmante et Catherine est merveilleuse. [...] C'est la magie du film : à un moment on ouvre un œuf et il y a déjà un poussin à l'intérieur qui s'envole. »¹⁴¹

En effet, cette scène apparaît comme particulièrement emblématique du conte. Tout d'abord, elle fait intervenir le quotidien avec la confection d'un gâteau que l'on retrouve dans plusieurs films de Disney, dont *Blanche-Neige et les sept nains* et *La Belle au bois dormant*, œuvre à laquelle Demy semble également emprunter la scène du village figé, comme endormi, lors de l'arrivée de Peau d'Âne dans celui-ci. Ce dernier élément se retrouve aussi, de manière assez étonnante, dans *Big Fish* de Burton, lorsque le temps s'arrête dans le cirque pour laisser Edward Bloom contempler Sandra, sa future promise. De plus, la scène de la cuisine, visiblement déjà issue du conte, est renforcée par une chanson enjouée, interprétée par la princesse-cuisinière elle-même. Ce côté comédie musicale est commun aux films du studio Disney et à ceux du réalisateur français, semblant être la marque d'une même influence américaine, celle de Broadway. Par ailleurs, l'élément du poussin qui s'envole de l'œuf lorsqu'on le brise se retrouve également dans le conte de Carlo Collodi, *Les Aventures de Pinocchio*¹⁴². L'emprunt apparaît dès lors comme une forme de substrat propre au conte, dont la magie se fonde non seulement sur le merveilleux, incarné par les fées et autres sorcières, mais également sur les métamorphoses naturelles, celles liées à la vie végétale comme animale. Nous avons, en ce sens, déjà souligné l'emploi des transformations de la nature au fil des saisons à travers divers contes, littéraires comme filmiques, pour signifier la fuite du temps ; nous pouvons également mettre en parallèle cette métamorphose naturelle de

¹³⁹ J. Demy cité par C. Taboulay, *Ibid.*

¹⁴⁰ Qualificatif emprunté à Zeenat Saleh, *op. cit.*

¹⁴¹ Propos de Mag Bodard recueillis par Agnès Varda, « Mag Bodard, une productrice passionnée », in *Les Boni* du DVD de *Peau d'Âne*, Ciné-Tamaris, 2003.

¹⁴² C. Collodi, *op. cit.*, chapitre V, pp. 60-63.

l'œuf en poussin, montrée dans le conte afin de renforcer le merveilleux, avec celle de la chenille en papillon présente dans *Alice aux Pays des Merveilles*¹⁴³, élément du conte de Lewis Carroll d'ailleurs repris et mis en images par Disney, dans son adaptation cinématographique du cycle d'Alice.

Mais si Demy, tout comme Cocteau ou Burton, s'inspire largement d'une tradition du conte et du récit merveilleux, passant par l'adaptation d'une œuvre écrite comme par l'inspiration plus globale du genre sous ses formes aussi bien filmiques que littéraires, *Peau d'Âne* n'en perd pas pour autant son côté ambitieux et moderne. Le réalisateur combine ainsi le portrait de la princesse comme parfaite épouse et femme au foyer, héritage des héroïnes de Disney, avec ses revendications féministes sous-jacentes, comme nous l'avons souligné dans le film. Par ailleurs, en créant un conte laïc, Demy s'affranchit du courant des studios hollywoodiens qui faisaient, bien souvent, correspondre la morale des contes adaptés avec celle d'une Amérique bien pensante. Zeenat Saleh nous montre ainsi que le Prince de *La Belle au bois dormant* « met en avant des valeurs chrétiennes (vertu, vérité, bonté...) pour que le Bien triomphe du Mal ; cette notion est habilement exploitée et reflète aussi les valeurs propres à l'Amérique puritaine des années 50. »¹⁴⁴ Par ailleurs, les personnages de *Peau d'Âne* semblent bel et bien d'inspiration « disneyenne », à l'image de Thibault, le valet royal, qui commet de nombreux lapsus comme le nain Prof, les nains étant eux aussi présents dans *Peau d'Âne* en tant que cuisiniers du « royaume bleu ». Mais *Peau d'Âne* reste tout de même une héroïne appartenant pleinement à l'univers de Jacques Demy, comme il le souligne lui-même : « Il faut que l'on comprenne bien, dans le caractère de la princesse, l'hésitation : elle est Gémeaux et partagée. »¹⁴⁵ *Peau d'Âne* est ainsi du signe zodiacal des Gémeaux comme les jumelles Delphine et Yvonne des *Demoiselles de Rochefort*, mais aussi partagée dans ses choix amoureux comme Lola (*Lola, Model Shop*) ou Geneviève (*Les Parapluies de Cherbourg*) : doit-elle accepter l'amour apparemment si fort de son père, ou fuir comme le lui conseille la fée des Lilas ? Geneviève doit-elle attendre Guy, ou céder aux avances de Roland Cassard ? Lola doit-elle continuer à espérer le retour de son premier amour Michel, ou apprendre à aimer son ami d'enfance, de nouveau un Roland Cassard, personnage cyclique et hantant les films de Demy, au même titre que les Edward chez

¹⁴³ L. Carroll, *Les Aventures d'Alice aux Pays des Merveilles*, Librio, « Imaginaire », 2004, chapitre V, pp. 34-40 : Alice met en rapport ses multiples transformations et changements de taille avec la métamorphose de la chenille, qui sera tout d'abord chrysalide puis ensuite papillon.

¹⁴⁴ Z. Saleh, *op. cit.*, p. 176.

¹⁴⁵ J. Demy cité par C. Taboulay, *Le Cinéma enchanté de Jacques Demy*, *op. cit.*, p. 100.

Burton ? *Peau d'Âne*, en dépit de ces influences diverses, apparaît donc bien comme un des films de Demy, qui se partagent souvent entre attente et renoncement.

b. Les contes et légendes expressionnistes

L'Expressionnisme cinématographique s'est nourri des contes, nouvelles et légendes gothiques ou fantastiques. Ainsi, dans *Nosferatu* (1922), Murnau adapte-t-il le roman de Bram Stoker *Dracula*, lui-même inspiré de la légende des Carpates du comte Vlad Dracule. Quant au *Golem* (1920) de Carl Boese et Paul Wegener, il nous narre l'histoire de la statue de glaise éponyme qui prend vie sous les mains de son créateur, pour finalement se retourner contre lui. Cette dernière intrigue n'est pas sans rappeler les nombreux descendants fantastiques du *Frankenstein* de Mary Shelley. Par ailleurs, nous avons démontré précédemment les liens qu'entretenait l'œuvre de Tim Burton avec cette filiation gothique et fantastique, en amorçant un rapprochement possible entre l'œuvre du réalisateur américain et le courant cinématographique européen. Il importe dès lors de s'interroger avec plus d'attention sur l'influence qu'il a pu avoir sur l'œuvre de Burton.

Nous pouvons d'emblée remarquer que sa déférence à l'égard de l'esthétique expressionniste est repérable au début d'*Edward aux mains d'argent* ; la première image du film est celle du château qui apparaît dans une sorte de noir et blanc bleuté, puis qui se colore progressivement dans les tons vert-marron. On retrouvera plus tard ce « noir et blanc en couleur » dans les flashes-back « aux allures expressionnistes » mettant en scène l'Inventeur – Vincent Price¹⁴⁶. D'autre part, les plongées successives nous présentant la ville depuis les fenêtres de la chambre de la petite fille de Kim, puis de celle du château d'Edward, peuvent nous rappeler les premières images de *Nosferatu* de Murnau, où l'on voit aussi la ville en plongée suite à une ouverture à l'iris, film à propos duquel Lotte H. Eisner évoque l'expressivité intense des « vue[s] en plongée d'une fenêtre dont la barre traverse l'image »¹⁴⁷. La référence à ce même film peut être également évoquée lors de la première rencontre entre le « monstre » et l'un des personnages humains, chez Burton, Edward et Peg, chez Murnau, *Nosferatu* et Hutter. Voici de quelle manière elle est décrite par Lotte H. Eisner :

¹⁴⁶ Iannis Katsahnias, « Edward l'intouchable », *op. cit.*, pp. 33-34.

¹⁴⁷ Lotte H. Eisner, *L'Ecran Démoniaque*, *op. cit.*, p. 74. Le chapitre concerné s'intitule « Les symphonies de l'horreur » ; cette même barre traverse d'ailleurs deux fois l'image chez Burton, parallèlement au visage de l'observateur, montré de dos, qui est tantôt Peg, tantôt Edward.

Murnau crée l'atmosphère d'épouvante par les mouvements des acteurs vers la caméra : la forme hideuse du vampire avance, avec une lenteur exaspérante, de la profondeur extrême d'un plan vers l'autre où il devient soudain gigantesque. Murnau a saisi toute la puissance visuelle qui émane du montage, et il dirige avec une virtuosité véritablement géniale cette gamme de plans, dosant l'avance du vampire en montrant pendant quelques secondes l'effet que sa vue produit sur le jeune homme terrifié.¹⁴⁸

De manière analogue, la sortie du coin sombre de la pièce d'Edward se fait progressivement, ménageant dès lors le suspense de cette première apparition, les plans d'Edward étant intercalés avec ceux de Peg. Mais dans un premier temps et contrairement à Hutter, celle-ci n'est pas du tout apeurée : « Pourquoi vous cachez-vous ? Je suis Peg Boggs, votre nouvelle ambassadrice Avon, aussi inoffensive qu'une biche... » De manière assez ironique, cette dernière remarque, qui souligne aussi le caractère sans défense de Peg, face à celui qui est présenté comme un monstre, et donc la facilité de cette proie, déclenche un claquement de ciseaux névrotique chez Edward, content de voir que l'on s'intéresse à lui et qu'on lui rend visite. Mais la détention de cette arme blanche, soudée aux membres d'Edward, effraie Peg ; le ton et la musique changent de même que le discours de Peg, qui s'applique tout de même à prendre congé poliment de son hôte : « Oh mon Dieu ! Je vois que je vous dérange... Suis-je bête ! Je m'en vais sur-le-champ... » Puis, nouvelle rupture, alors que Peg s'apprête à fuir, et que la tension s'accroît en même temps que le rythme et la grosseur des plans du champ/contrechamp : Edward la supplie de rester. Il semble ici manifeste qu'à travers la référence possible à *Nosferatu*, et par là même aux codes de l'horreur cinématographique dans leur intégralité, détournés comme toutes les autres catégories restreintes auxquelles le réalisateur a emprunté, Tim Burton réalise cette scène de la rencontre sur une tonalité hybride. Les ruptures s'enchaînent pour mieux déstabiliser le spectateur, et opérer à un énième renversement.

Il avait été précédemment remarqué, au cours de la démonstration et à propos du maquillage d'Edward, qu'il pouvait nous rappeler celui des personnages féminins des films expressionnistes, à l'image de celui de l'actrice Pola Negri dans le film d'Ernst Lubitsch, *Die Flamme*. On pourrait alors objecter que d'autres héros expressionnistes, mais masculins, ont, eux aussi, les yeux cernés de noir et le teint blanc, comme c'est le cas pour le Docteur Caligari et son somnambule Cesare¹⁴⁹. Mais, très justement, par la référence à ce même film, Burton inverse de nouveau la situation ; les contrastes violents

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ Personnages du film *Le Cabinet du Dr Caligari* de Robert Wiene, 1919

des visages accentuent leurs sentiments exacerbés, violents, et leur folie. Tout comme Nosferatu et son représentant prosaïque, le comte Orlok, portent eux-mêmes ce maquillage caractéristique par opposition au héros Hutter, le pôle positif ou négatif auquel sont reliés les personnages va se marquer sur le visage même des protagonistes. Or chez Burton, si Edward a tous les attributs d'un monstre expressionniste, tout le film s'efforce de prouver qu'il n'en est pas un. L'Autre, inspiré par l'Expressionnisme, devient alors chez lui une nouvelle modalité du héros marginal, après le dépressif et solitaire Vincent, le simplet Pee-Wee ou encore avant Ed Wood le réalisateur raté, et Willy Wonka l'industriel paranoïaque.

Pour finir ce rapprochement entre *Edward aux mains d'argent* et l'Expressionnisme, il semble approprié de citer Edschmid, selon lequel l'homme expressionniste est à tel point l'être absolu, originel, capable de tant de grands sentiments directs, qu'il semble « porter son cœur peint sur la poitrine »¹⁵⁰. Or, Burton met en scène dans son film cette même citation, lorsqu'il explique l'origine de la création d'Edward à travers l'un des flashes-back. On y voit le savant Vincent Price observer la bonne marche de sa nouvelle invention, un tapis roulant assorti de robots qui confectionnent des gâteaux secs en forme d'étoile ou de cœur. Il se saisit alors de l'un des biscuits, sous l'impulsion d'une idée soudaine, et vient coller la forme du cœur contre le tronc de l'un des robots, mettant à l'œuvre l'expression d'Edschmid. La comparaison est d'autant plus valable que ce premier flash-back est sans paroles, et que les expressions de l'acteur Vincent Price sont démesurément exagérées, comme autant d'hommages au cinéma muet, et plus particulièrement à l'esthétique expressionniste.

Mais, si l'influence de l'Expressionnisme est avant tout perceptible chez le réalisateur américain, on retrouve également, chez Cocteau, quelques clins d'œil qui font hommage au courant. Ainsi peut-on citer ces portes qui s'ouvrent seules dans le château de la Bête, qui ont été ajoutées par le réalisateur français à la version écrite du conte, et qui ne sont pas sans faire écho au même phénomène dans *Nosferatu*. Par ailleurs, Cocteau semble s'inspirer de l'esthétique expressionniste de manière plus globale, notamment pour la question du traitement de la lumière. Elle est souvent, dans l'Expressionnisme, déformée et déformante, contribuant ainsi à renforcer l'horreur d'une scène, comme chez Murnau, où l'on se rappelle l'ombre étirée et effrayante du vampire, qui préfigure certaines de ses apparitions. Lotte H. Eisner va même jusqu'à dire que « dans les films

¹⁵⁰ K. Edschmid cité par Lotte H Eisner, *op. cit.*, p. 99.

allemands, l'ombre devient l'image du Destin »¹⁵¹. Or chez Cocteau, on peut se rappeler, lors de la scène de la rencontre entre le marchand et la Bête, du plan qui montre une biche éventrée aux pieds du père. L'animal est tout d'abord méconnaissable à cause de l'ombre des feuillages qui se projette sur son pelage. Cette ombre masque, mais laisse tantôt passer le regard, qui remarque la plaie béante dans le bas-ventre de la biche. On pourrait voir dans cette mutilation une dramatisation possible de la scène, qui préfigurerait dans le même temps une éventuelle issue funeste, ou au contraire la défloration qui fera suite à l'union de la Bête et de la Belle, sortie de son complexe œdipien. Dans les deux cas, le jeu de l'ombre sur le pelage de l'animal amène symboliquement une « image du Destin ».

Et si l'on extrapole cette comparaison avec le courant expressionniste, ne pourrait-on pas aller jusqu'à dire que les trois auteurs de notre corpus répondent, chacun à leur manière, à cette citation de Georges Sadoul, concernant le courant cinématographique allemand : « Sur le plan technique, l'Expressionnisme évolua sans perdre son principe : une vision subjective du monde » ? Une telle considération montre bien que les œuvres du corpus, au-delà de la revendication de l'influence de tel ou tel courant esthétique, se sont plus largement nourries de toute une tradition cinématographique, voire même artistique, de toute une réflexion globale sur l'art et le rapport qu'il entretient avec le réel. Mais dans une telle interaction, quelle a pu être la place de la tradition de l'adaptation du conte de fées au cinéma telle qu'elle a été mentionnée auparavant ?

2. La tradition de l'adaptation du conte au cinéma : où se situent les œuvres ?

a. Les adaptations strictes : *La Belle et la Bête* et *Peau d'Âne*

Les quinze premières années du cinéma français comptent une multitude d'adaptations littéraires des contes de Charles Perrault : *Barbe Bleue*, *Le petit Chaperon rouge*, *Cendrillon*, *Le Petit Poucet*, *La Belle au Bois Dormant* et *Peau d'Âne*.¹⁵²

A partir d'une telle assertion, les deux œuvres du corpus qui sont issues de l'adaptation d'un conte plus ancien, soit *La Belle et la Bête* et *Peau d'Âne*, apparaissent

¹⁵¹ Lotte H. Eisner, *op. cit.*, p. 95.

¹⁵² Bernard Bastide, « La présence de Perrault dans le cinéma français des premiers temps (1897-1912) », in *CinémAction*, n°116, *op. cit.*, pp. 24-32, citation extraite de la p. 24.

comme inscrites dans une longue lignée : celle de l'engouement des premiers cinéastes pour la tradition littéraire classique de ces récits, courts et merveilleux, d'origine orale. En effet, la magie du cinématographe s'accorde parfaitement, en ce début du XX^{ème} siècle, avec la féerie en tant que genre à part entière, tellement les adaptations de contes sont nombreuses. On parle même d'une « fièvre Perrault »¹⁵³ : pas moins de vingt-et-une adaptations cinématographiques de l'auteur ont été recensées entre 1897 et 1912, dont sept pour la seule année 1908.

Or, les deux œuvres faisant l'objet de notre étude se détachent une nouvelle fois de cet ensemble uniforme, «à la mode», par leur singularité et leur originalité : l'œuvre de Madame Leprince de Beaumont n'a en effet jamais été retranscrite cinématographiquement avant la version de Cocteau, tandis que celle de Perrault n'a connu qu'une seule réécriture filmographique, celle d'Albert Capellani, datée de 1908. Cette dernière version répond alors aux moyens de l'époque : elle ne dure qu'une quinzaine de minutes, ce qui implique certains choix de développement dans l'intrigue. Ainsi, toutes les robes sont présentées en même temps chez Capellani, dès le deuxième tableau du film, divisé en douze parties, soit au moment de la demande en mariage de Peau d'Âne. Le souhait inspiré par la « bonne fée », décrit dans le troisième tableau, n'a alors pour seul objet que la peau de l'âne. Les perspectives de développement offertes à Demy sont dès lors nombreuses et presque égales à celles de Cocteau qui adapte un conte «vierge». Mais en plus d'adapter des contes de manière inédite au cinéma, les deux cinéastes le font à des moments de l'histoire de l'art les moins propices à de tels travaux. Cocteau réalise *La Belle et la Bête* en pleine période néoréaliste alors que Jacques Demy reprend *Peau d'Âne* au lendemain de la Nouvelle Vague. Les œuvres des deux cinéastes se placent alors une nouvelle fois dans un certain contre-courant, tant et si bien qu'elles apparaissent marginales, dans une altérité permanente, comme nous serons conduits à le développer plus en détails par la suite. Mais ce qu'il importe de retenir pour l'instant, c'est que les deux cinéastes ont eu une ambition sans égal par la singularité de leur démarche, qui a valu à leurs œuvres d'être tantôt considérées comme visionnaires, tantôt au contraire comme réactionnaires. Ainsi, Georges Sadoul, au milieu du mauvais accueil critique fait à *La Belle et la Bête*, s'interroge en portant un regard contestataire sur le film de Cocteau :

¹⁵³ *Ibid.*, p. 25.

L'esthétique de *La Belle et la Bête*, faut-il la dater de la dernière avant-guerre, ou de l'autre après-guerre, ou de l'avant-dernière avant-guerre ? Tout avait déjà été dit, et mieux, par l'auteur. [...] Si *La Belle et la Bête* est un échec, c'est pour être un film d'arrière garde qui cherche à donner le change. [...] Aussi par Cocteau *La Belle et la Bête* est-elle académique, non parce qu'elle est esthétique mais parce que son esthétique est périmée.¹⁵⁴

Le critique rattache ici explicitement l'œuvre de Cocteau au courant d'adaptation du conte du début du siècle par le biais de l'évocation des alentours de la Première Guerre Mondiale. Or, nous avons bien vu qu'un tel rapprochement ne pouvait être crédible et cela pour plusieurs raisons. Tout d'abord, les moyens du septième art ont considérablement évolués depuis les années 1910 ; les bandes utilisées sont beaucoup plus longues et permettent dès lors une lecture plus personnelle de l'œuvre source, sans se limiter à l'essentiel. La question des modifications apportées par Cocteau à l'œuvre de Madame Leprince de Beaumont a été abordée en ce sens, pour conclure que celles-ci allaient dans le sens d'une profonde modernisation de l'œuvre classique. Par ailleurs, il a été également souligné que l'œuvre-source connaissait ici sa première adaptation cinématographique ; le cinéma n'étant plus muet depuis la charnière 1929-30, contrairement à l'époque de la « fièvre Perrault », les développements artistiques de l'œuvre écrite au sein du septième art sont donc beaucoup plus riches. Ils ne reposent pas seulement sur une animation de l'image auparavant illustrée, mais également sur sa mise en scène et en musique, deux dimensions qui entrent dans un véritable dialogisme chez Cocteau selon le principe du « synchronisme accidentel »¹⁵⁵. Le jugement de Georges Sadoul semble dès lors reposer sur une considération un peu hâtive de l'œuvre de Jean Cocteau : la question ne consiste pas à savoir laquelle des deux versions est la meilleure, entre celle de Madame Leprince de Beaumont et celle du cinéaste français, les paramètres d'écriture des deux œuvres étant bien entendu beaucoup trop éloignés pour permettre une comparaison stricte et sans concessions, mais elle doit plutôt porter sur le thème de l'actualisation de l'œuvre, de l'ajout de sens apporté à celle-ci par une deuxième lecture. C'est ce que nous avons essayé de montrer précédemment, en ne considérant pas l'œuvre cinématographique dans son seul paramètre d'adaptation, mais dans un mouvement plus global qui est celui de la re-création.

¹⁵⁴ Georges Sadoul, in *Lettres Françaises*, 22 novembre 1946, repris dans le cahier critique autour de *La Belle et la Bête*, *L'Avant Scène Cinéma*, n°138-139, *op. cit.*, p. 44.

¹⁵⁵ Voir J. Cocteau, *Entretiens sur le cinéma*, *op. cit.*, pp. 50-51 : « Rien ne me semble plus vulgaire que le synchronisme musical dans les films. C'est encore du pléonasme. [...] Le seul synchronisme qui me plaise est le synchronisme accidentel. »

Et, même dans le cas de *Peau d'Âne*, œuvre qui a connu une relecture antérieure au cinéma, le film de Demy conserve tout son sens et sa légitimité. Bien que, de l'aveu de Bernard Bastide, la version de Capellani soit considérée « d'une fidélité exemplaire à l'égard de Perrault »¹⁵⁶, Demy corrige une entorse de taille faite à l'œuvre source. En effet, l'inceste n'y est nullement mentionné, par pudeur ou par respect des conventions du début du XX^{ème} siècle. Le deuxième tableau s'intitule « Un fiancé ridicule / Peau d'Âne refuse de l'épouser ». Durant le film muet, aucun carton autre que les titres de tableaux n'intervient pendant l'intrigue. Le personnage masculin ne porte, de plus, aucune couronne ou insigne de royauté. Il est violemment rejeté par la princesse, qui le pousse et le fait tomber. Au-delà d'une seule liberté prise par rapport au récit de Perrault, afin d'amplifier la mise en scène théâtrale du conte, celui-ci en perd son essence même et son intérêt psychanalytique tel qu'il sera décrit par Bruno Bettelheim¹⁵⁷. En revanche, il est possible de noter, par rapport à cette question de l'auto-censure, que le sujet tabou s'est déplacé durant l'intervalle qui sépare Capellani de Demy. Ainsi, ce dernier choisit de ne pas représenter l'abattage de l'âne, pourtant présent dans de nombreuses illustrations¹⁵⁸, et dans la première version filmée du conte à travers le quatrième tableau, « La Mort de l'âne ». Par ailleurs, Bernard Bastide souligne que le film de Capellani souffrait d'un cruel manque d'inventivité :

Seule une respiration, située au cœur du film, nous permet d'échapper à l'étouffement des cadres et des décors : lorsque l'héroïne, suivant les injonctions de la fée, fuit du château (de Pierrefonds) à toutes jambes et se retrouve enfin à l'air libre, enfin prête à découvrir le vaste monde. Le reste du temps le cinéaste semble avoir concentré toute sa créativité sur quelques trucages déjà peu novateurs pour l'époque : multiples apparitions et disparitions de la fée, transformation à vue de Peau d'Âne dans un tourbillon accéléré, etc. ...¹⁵⁹

Rien à voir donc avec les innovations d'un Méliès et de ses « films à trucs »¹⁶⁰, ni même avec les trucages, pourtant tout simples de Demy, mais qui contribuent à créer une atmosphère merveilleuse sans précédent, comme le soulignent de nombreux critiques : « Le temps des fées et du cinéma magique est revenu. Le film de Jacques Demy nous

¹⁵⁶ B. Bastide, *op. cit.*, p. 31.

¹⁵⁷ Voir Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Robert Laffont, 1995.

¹⁵⁸ Voir le documentaire réalisé par Agnès Varda « Le petit *Peau d'Âne* illustré », disponible dans le coffret DVD de *Peau d'Âne* de J. Demy, in *Les Boni, un bonus des boni*, Ciné-Tamaris, 2003

¹⁵⁹ B. Bastide, *op. cit.*, p. 31.

¹⁶⁰ Cf François de la Bretèque, « Les contes de Georges Méliès », in *CinémAction*, n°113, *op. cit.*, pp. 62-71 : « L'imagination de Méliès est une imagination *dynamique*, elle joue sur les transformations, les métamorphoses des êtres (cela est bien connu), mais aussi sur les mutations des espaces, ce qui est plus novateur. », p. 70.

ramène, après Perrault, dans le monde de notre enfance où le merveilleux était la nourriture de nos meilleurs instants. Le charme opère dès les premières images. »¹⁶¹ Et comme cela a été montré, il procède, de même que Cocteau, à une actualisation profonde du conte, qu'il reprend sur le mode particulier de la modernité, tout en s'inspirant d'influences multiples plus ou moins contemporaines, et non strictement réduites au domaine artistique. Il est néanmoins intéressant de noter que Capellani anticipe sur ce qui a été décrit chez Demy comme un acte féministe et libérateur¹⁶². En effet, il fait mettre volontairement la bague dans le gâteau à Peau d'Âne, contrairement à la version-source de Perrault. Cet acte est d'autant plus mis en valeur qu'il est souligné par un très gros plan, l'un des tout premiers de l'histoire du cinéma, sur les mains de la princesse lorsqu'elle enfonce le bijou dans la pâtisserie ; le changement d'échelle de l'appareil est nettement perceptible par le contraste produit avec le reste du film, durant lequel la caméra, fixe, ne transmettait à l'œil du spectateur que des plans d'ensemble. Ainsi, au-delà de la stricte influence socio-politique des mouvements féministes des années 1970, Demy a bien pu être marqué par la modernité anticipatrice et le caractère novateur de la version de Capellani, du moins en ce qui concerne cette scène, au cœur du dénouement de l'histoire.

Et lorsque l'on pose la question à Jacques Demy de savoir pourquoi il a choisi d'adapter *Peau d'Âne*, il répond :

Parce qu'une Princesse refuse d'épouser son père.
 Parce qu'un âne fait bêtement des crottes d'or.
 Parce qu'une rose qui vous parle vous regarde toujours dans les yeux.
 Parce qu'une fée tombe amoureuse et que cela ne se fait pas.
 Parce qu'un Prince a su rester charmant.
 Parce qu'enfin cette histoire de doigt et d'anneau, de vous à moi c'est fort curieux.
 Il faut en avoir le cœur net.
 C'est pour cela qu'il faut que Peau d'Âne nous soit conté.¹⁶³

Il est alors notable que non seulement Jacques Demy met en avant, dans un premier élément de réponse, la question de l'inceste, et qu'il aurait donc peut être envisagé l'adaptation de *Peau d'Âne* du point de vue du rétablissement de la vérité du texte-source de Perrault par rapport à la première adaptation de Capellani, mais que, de plus, il

¹⁶¹ R. Chazal, *France-Soir*, décembre 1970, repris dans les extraits de presse du livret accompagnant le DVD de *Peau d'Âne*, J. Demy, Ciné-Tamaris, 2003.

¹⁶² Voir F. Curot, « Jean Cocteau et Jacques Demy : *Peau d'Âne* et *La Belle et la Bête* », in *Le Cinéma de Jean Cocteau suivi de hommage à Jean Marais*, op. cit., p. 87.

¹⁶³ J. Demy, « Pourquoi *Peau d'Âne* ? », repris dans le livret accompagnant le DVD de *Peau d'Âne*, op. cit.

invoque les ajouts qu'il a lui-même faits par rapport au conte classique. Ainsi parle-t-il de cette rose qui regarde quand elle parle, et de la fée des Lilas, amoureuse mais surtout aussi séductrice. L'intertexte réel est également présent de manière sous-jacente à travers l'évocation de ce Prince qui « a su rester charmant » en dépit des bouleversements qui séparent la version de Demy de celle de Charles Perrault.

Si l'exposé a ainsi contribué à montrer que, jusqu'à maintenant, ces adaptations s'inscrivaient pleinement dans le temps qui étaient le leur, et qu'elles étaient donc loin d'être des œuvres réactionnaires, contrairement à ce que pourrait laisser penser le côté rétroactif de ces adaptations par rapport à la vague de la « fièvre Perrault », il semble ici légitime de s'interroger sur le statut de l'adaptation de la troisième œuvre du corpus : où se situe-t-elle par rapport à la tradition de l'adaptation du genre du conte au cinéma ?

b. Le conte “libre” : *Edward aux mains d'argent*

Tim Burton peut sembler avoir été moins contraint par certaines conventions, contrairement à Cocteau ou Demy, dans le sens où il ne s'inscrit pas dans le cadre d'une adaptation de conte au sens strict du terme. Néanmoins, *Edward aux mains d'argent* existe lui aussi dans le cadre d'une tradition car, dès les années 1980, s'amorce de nouveau un réel engouement pour le conte :

Depuis le début des années 1980, plusieurs indices et plusieurs films américains ont souligné cette forme de résurgence [du conte et du récit fantastique] : *Legend* de Ridley Scott, *Princess Bride* de Rob Reiner, *The People under the Stairs* de Wes Craven, ou encore la série des *Conan* ou des *Evil Dead* de Sam Raimi, et récemment les succès de *Harry Potter* ou du *Seigneur des Anneaux*. Ce retour du conte s'est d'abord effectué par le dépaysement absolu, par l'ensorcellement exotique : suivant la vogue du jeu *Donjon and Dragon*, les histoires comme les personnages sont plongés dans un ailleurs ludique.¹⁶⁴

Or, dès ce premier constat, *Edward aux mains d'argent* se démarque : il ne se situe nullement dans cet « ailleurs ludique », mais bien dans l'Amérique contemporaine, celles des quartiers résidentiels des années 1980-90. Antoine de Baecque souligne d'ailleurs que le réalisateur américain s'inscrit en porte-à-faux avec l'objectif de ce courant d'adaptation du conte dans le cinéma américain, où « la quête du légendaire primitif invente [...] une

¹⁶⁴ A. de Baecque, *op. cit.*, pp. 70-71.

alter-histoire particulièrement inquiétante pour l'Amérique, revisitant un texte et un espace européen : le conte, le plus souvent dans ses version anglaises ou allemandes, celle des frères Grimm, teintée de terreur et de mystère »¹⁶⁵. Au contraire, l'utilisation du conte chez Burton, selon les modalités que nous avons précédemment présentées, « ce temps et cet espace primitif extra-américain, ce récit de l'autre de tradition essentiellement gothique »¹⁶⁶, vient se greffer directement sur la ville américaine d'aujourd'hui, par le biais de la juxtaposition des deux univers antithétiques, celui de la banlieue et celui du manoir. Même bien au-delà, la cohabitation des deux mondes procède par le motif de la contamination, que nous avons exposé auparavant en nous appuyant sur l'analyse d'Antoine de Baecque, et qui peut nous permettre de rapprocher Burton d'un des autres auteurs de notre corpus, Jean Cocteau, dans le sens où il remplace lui aussi l'« évasion », qui est apportée par la tradition du conte filmique américain contemporain, par l'« invasion »¹⁶⁷, celle d'Edward dans la petite banlieue calme américaine puis, plus tard, celle des Martiens sur la Terre dans *Mars Attacks* (1997). Et ce processus de contamination peut également nous rappeler « les incidents de frontière » qui ont fasciné le cinéaste français et l'ont poussé à adapter le mythe d'Orphée¹⁶⁸.

Mais Tim Burton s'inscrit également dans l'originalité, voire dans la marginalité, en refusant l'esthétique d'un autre courant d'adaptation du conte au cinéma, constitué à présent dans la période moderne comme une sorte de tradition, soit celui représenté par les productions des studios Disney. Ainsi, Antoine de Baecque affirme-t-il que « le conte urbain déniaise le Disneyland fantastique en greffant la tradition primitive, retrouvée dans sa violence et ses terribles corps malades, sur le propre primitivisme des rapports de la ville actuelle. »¹⁶⁹ C'est alors que nous pouvons constater que Burton se sert de toutes les influences qui nourrissent son style si particulier, pour s'inscrire dans la même marginalité qui caractérise nombre de ses personnages, ici par rapport au reste de la production cinématographique contemporaine.

Néanmoins, on peut réussir à rapprocher Burton d'un autre auteur appartenant à cette tradition de l'adaptation du conte au cinéma, puisqu'il en est en quelque sorte le précurseur, en la personne de Georges Méliès. Si nous ne pouvons pas nous permettre de situer les deux réalisateurs sur le même plan, dans le sens où l'univers merveilleux de

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 71.

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ J. Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, op. cit., p. 61.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 68 : à propos d'*Orphée*, J. Cocteau confie à A. Fraigneau que selon lui, « un film était propre à mettre en œuvre les incidents de frontière qui séparent un monde de l'autre. »

¹⁶⁹ A. de Baecque, op. cit., p. 72.

Méliès n'est pas contaminé par l'horreur ou le fantastique comme chez Burton, ils emploient toutefois des procédés analogues, ce qui pourrait faire penser à une nouvelle influence subie par le réalisateur américain. En effet, Burton fait parfois intervenir dans ses films un processus qui lui est cher, soit celui de l'animation image par image, comme dans *Bettlejuice* (1988) ou dans *Pee Wee's Big Adventure* (1987). Dans ces deux films, le procédé est employé pour introduire le spectateur dans un monde hors-norme, qu'il s'agisse du rêve dans *Pee Wee*, ou de l'au-delà en co-présence avec le réel dans *Bettlejuice*. Au lieu d'utiliser le gros plan, ou encore pour donner une impression de déformation, Burton use d'un changement d'échelle par images de synthèse ou par le biais de l'utilisation de maquettes, comme on le trouvait chez Méliès dans des œuvres comme *Le Voyage dans la lune* (1902). Ainsi, dans *Bettlejuice*, alors que Barbara et Adam hésitent à faire appel à Betelgeuse, et que l'on n'a toujours pas vu le bio-exorciste à l'écran, Burton ménage le suspens par de multiples introductions dans la ville, qui n'est autre qu'une maquette miniaturisée où réside le personnage. Dans une des séquences, on ne voit notamment que son bras, sortant de la tombe dans laquelle il est enterré, qui piège et attrape une mouche pour la manger. Or, la mouche est à l'échelle réelle, tandis que le cimetière est miniature. Pour rendre cet effet, Burton garde le bras de son acteur Michael Keaton à taille normale mais grossit la mouche, la barre chocolatée qui lui sert d'appât et, bien sûr, crée à échelle réelle le cimetière de la maquette qu'il filmait auparavant grâce aux gros plans. Ce procédé n'est pas sans rappeler l'arrivée de la navette sur la lune dans *Le Voyage dans la lune*, où Méliès avait agrandi tout le décor servant à la scène précédente afin qu'il s'accorde à l'échelle de son acteur. De plus, le fait que Burton traite ainsi une scène dans laquelle se trouve une mouche, pourrait apparaître comme un hommage direct rendu à Méliès et à son film *L'Homme-mouche* (1902).

L'œuvre de Burton apparaît donc une nouvelle fois dans un statut intermédiaire, entre hommage, inspiration, et décalage total, qui aboutit même parfois jusqu'au refus revendiqué dans le cas de la filiation avec Disney. Il importe de revenir à présent sur un mouvement qui a été tout juste amorcé dans cette dernière partie, celui de la comparaison entre les auteurs des œuvres d'étude, telle qu'elle vient d'être faite ici entre Burton et Cocteau. Existe-t-il une filiation entre eux autour de cette question de l'adaptation du conte ? Ont-ils été influencés les uns par les autres et dans quelle mesure ?

3. Les films du corpus entre eux : simple proximité esthétique ou influence ?

En dépit de l'éloignement temporel, les œuvres du corpus semblent proches à de nombreux égards, que ce soit sur le plan artistique ou sur celui d'une certaine forme d'influence plus ou moins directe et revendiquée. Il importe alors d'étudier plus en détails ces pistes de regroupements, et d'effectuer des comparaisons selon plusieurs axes rapprochant certaines des œuvres entre elles.

a. De Cocteau à Demy

Les deux œuvres les plus anciennes du corpus sont toutes deux des adaptations de contes qui ne sont pas eux-mêmes sans rapport. Ainsi, dans la classification que Bettelheim fait pour son étude, *La Belle et la Bête* est « celui de ces contes que l'on connaît le mieux aujourd'hui »¹⁷⁰ appartenant au cycle du fiancé-animal. Les œuvres qui concourent à ce regroupement ont pour caractéristique d'avoir, selon Bettelheim, un rapport profond à la sexualité et à la sublimation de l'amour œdipien, qui doit se transférer sur une personne extérieure au couple parental en la personne du futur fiancé. Cet aspect du conte est conservé par Cocteau qui fait refuser à Belle la demande en mariage d'Avenant : « Je veux rester fille et vivre avec mon père »¹⁷¹. Quant à *Peau d'Âne*, si Bettelheim n'y fait pas référence, il semble assez légitime de le rattacher à ce même cycle : en effet, le complexe d'Œdipe y est plus qu'exacerbé puisque l'on frôle ici l'union incestueuse. Jacques Demy choisit de plus d'insister sur l'hésitation de la princesse à épouser son père. Elle avoue ainsi à la fée des Lilas qu'elle « éprouve pour lui une immense tendresse », avant de surenchérir, lors de la proposition de la marraine de demander la peau de l'âne banquier : « Ah non pas ça ! Ah c'est abominable ! Jamais je n'aurais le courage de lui... Ah ! J'aimerais mieux épouser mon père que d'exiger un tel sacrifice ! » Elle semble ainsi préférer se sacrifier elle-même plutôt que de sacrifier un animal ; au-delà de la bonté et de l'altruisme des princesses de conte de fées, on pourrait même se demander si ce mariage représente réellement pour *Peau d'Âne* un sacrifice.

¹⁷⁰ Bruno Bettelheim, « Le cycle du fiancé animal dans les contes de fées », in *Psychanalyse des contes de fées*, op. cit., pp. 341-379, citation extraite de la p. 347.

¹⁷¹ Citation de *La Belle et la Bête* de Cocteau, extraite du découpage du film, in *L'Avant Scène Cinéma*, n°138-139, op. cit., p. 14.

D'ailleurs, Camille Taboulay souligne l'ambiguïté totale entourant le thème de l'inceste chez Demy, chez qui le conte perdrait alors sa valeur morale et bien pensante telle qu'elle était présente chez Perrault. La critique parle ainsi de « pirouette finale » alors que Catherine Deneuve/Peau d'Âne arbore une mine contrariée à l'annonce de la fée des Lilas de son mariage avec son père : « L'ambiguïté revient à fond à la fin. Lorsque l'on interrogeait Jacques Demy sur le thème de l'inceste, il avait ce très joli geste : il faisait "chut !" Il est difficile donc d'en dire plus... Cela doit rester secret, et c'est ce qui fait que le doute subsiste : il faut que tout reste ambigu et secret. »¹⁷² Mais dans tous les cas, l'important est pour l'instant de voir que les films de Cocteau et de Demy sont réunis dès l'idée même de l'adaptation des contes respectifs, liés par un substrat commun.

Bien au-delà, le cinéaste nantais revendique pour son film l'influence du réalisateur de *La Belle et la Bête*. Nous avons vu que Maïté Vienne-Villacampa citait le film de 1946 comme l'une des trois influences de *Peau d'Âne* avec *Blanche-Neige et les sept nains* et le courant américain du Pop Art¹⁷³. Le réalisateur lui-même avoue qu'« il y a deux ou trois clins d'œil justement, comme ça, à l'intérieur du film, la cariatide par exemple »¹⁷⁴, et cela « pour faire hommage à Jean Cocteau qu'il aimait et qu'il admirait. »¹⁷⁵ Il convient dès lors de s'interroger sur le statut de ces « clins d'œil ».

Il est vrai que *Peau d'Âne* regorge de citations ponctuelles faisant intervenir le souvenir du film ou plus largement de l'œuvre de Cocteau. Par exemple, l'un des deux poèmes lus par le roi (Jean Marais) à sa fille (Catherine Deneuve) se trouve être écrit par Jean Cocteau¹⁷⁶. Quant aux décors et costumes du « royaume bleu », ils semblent être faits en référence directe à ceux de la *Bête* de Cocteau. Les cariatides vivantes qui encadrent le trône du roi au début de *Peau d'Âne* semblent sorties de *La Belle et la Bête*, reprenant les statues ornant la cheminée de la grande salle du château, et dont les yeux suivent successivement le père et la Belle. Le lierre rampant sur les murs de la salle du trône du roi, ainsi que sur celui où se trouve, posé sur une étagère, le livre de *Peau d'Âne* qui introduit et clôt le film, n'est pas sans rappeler le lierre qui ornait la chambre de la Belle. La rose qui nous regarde lorsqu'elle parle, et que Demy a ajouté à la version de Perrault, fait indubitablement écho à la même fleur dans le conte de Madame Leprince de

¹⁷² C. Taboulay au cours de ses entretiens avec Lucile Durrmeyer, Jean-Claude Polack et Liliane Picciola intitulé « *Peau d'Âne* et les penseurs », in *Les Boni* du DVD de *Peau d'Âne* de J. Demy, *op. cit.*

¹⁷³ Maïté Vienne-Villacampa, *op. cit.*, p. 123.

¹⁷⁴ Jacques Demy interrogé dans *L'Univers Jacques Demy*, documentaire réalisé par Agnès Varda, extraits disponibles sur *Les Boni* du DVD de *Peau d'Âne*, *op. cit.*

¹⁷⁵ Jean Marais interrogé dans *L'Univers Jacques Demy*, *Ibid.*

¹⁷⁶ Jean Cocteau, « Les Muses », poème issu du recueil *L'Ode à Picasso*, in *Œuvres poétiques complètes*, *op. cit.*, pp. 111-124.

Beaumont. Et quant au miroir que Peau d'Âne fait apparaître dans la mesure de la forêt, il est doté des mêmes pouvoirs magiques que celui donnée par la Bête à la Belle : il permet de voir à distance, et devient alors « écran de cinéma (ou de télévision) »¹⁷⁷. Il est d'ailleurs intéressant ici de souligner que l'on peut opérer à un croisement avec le film américain de notre corpus : alors que chez Cocteau et Demy le miroir devient écran, dans *Edward aux mains d'argent*, c'est l'écran qui se fait miroir. Albert Montagne décrit ainsi la scène du « coup de foudre télévisé » entre Kim et Edward : « Quand un journaliste demande à Edward s'il a une petite amie, celui-ci regarde l'œil de la caméra et son regard plonge dans celui de Kim qui regarde l'écran de l'autre côté du miroir. Leurs regards se croisent et produisent une décharge électrique, un coup de foudre réciproque, qui court-circuite l'émission. »¹⁷⁸ A croire que la vision à distance amoureuse opère des inversions dans l'utilisation du médium communiquant de l'autre côté de l'Atlantique...

Mais pour revenir à notre sujet, il importe de noter que cette influence de Cocteau, dans la création des costumes et des décors de *Peau d'Âne*, est reconnue par l'équipe de Demy : « Bernard Evein dessine une série de décors magnifiques sous l'influence de Cocteau et de [...] Christian Bérard, un inspirateur important pour lui. »¹⁷⁹ Et enfin, que dire de « Jean Marais lui-même, citation vivante »¹⁸⁰.

Ces références à l'œuvre de Cocteau restent toutefois discrètes, et sont mêmes parfois adaptées. Ainsi, lors de la récitation du poème, le nom de son auteur n'est pas mentionné ; il faut pour cela attendre le générique de fin, ou avoir une connaissance parfaite de l'œuvre littéraire du réalisateur de *La Belle et la Bête*. Jean Marais, s'il garde, dans *Peau d'Âne*, le rôle du prétendant de la princesse qui sera congédié, adopte aussi celui du patriarche mais perd celui de l'amant final, du prince charmant. Ce déplacement dans le rôle de celui qui est considéré comme une « citation vivante » faite à Cocteau, étant son acteur fétiche, intervient également dans le film *Parking* (1985) où, après avoir interprété Orphée dans le film éponyme, Jean Marais se retrouve dans le rôle d'Hadès. En ce qui concerne les décors et les costumes, ils sont dotés chez Demy de couleurs chatoyantes, vives, jusqu'à atteindre le « côté kitsch »¹⁸¹ du Pop Art. Ou au contraire,

¹⁷⁷ M. Vienne-Villacampa, *op. cit.*, p. 123.

¹⁷⁸ A. Montagne, *op. cit.*, p. 145.

¹⁷⁹ C. Taboulay, *Le Cinéma enchanté de Jacques Demy*, *op. cit.*, p. 100.

On peut ajouter à cela le commentaire de Jean Douchet, « Peau d'Âne revisité », in *Cahiers du cinéma*, n°587, *op. cit.*, p. 66 : « Le décoratif impose son style fleuri et les costumes hypertrophient (ah ! ces manches à gigots) ceux qu'imagina Christian Bérard pour *La Belle et la Bête* de Cocteau, film et auteur auxquels Demy rend manifestement hommage ».

¹⁸⁰ F. Curot, *op. cit.*, p. 83

¹⁸¹ M. Vienne-Villacampa, *op. cit.*, p. 123.

certaines critiques ont vu, dans cette couleur bleue des cariatides, une inversion esthétique : alors que Cocteau animait le minéral, Demy donne une couleur céruleenne aux effigies de pierre comme aux valets, qui sont dès lors « statufiés par la monochromie »¹⁸². L'humain devient alors lui-même minéral, la couleur bleue signifiant comme dans *Parking* la mort¹⁸³. « La citation ainsi modifiée, réutilisée autrement pour signifier l'opposition des deux mondes et non plus créer un climat fantastique, est plutôt à considérer comme une référence à un principe, comme une source d'inspiration de la création propre à Demy. »¹⁸⁴ Ainsi, Frank Curot va jusqu'à sous-tendre l'idée d'un « Œdipe artistique » qui lierait Demy à Cocteau, tant cette relation se partage entre hommage, attirance et détachement vis-à-vis de cet étalon-or qu'a pu être le réalisateur de *La Belle et la Bête*, dans le domaine de l'adaptation filmique des contes de fées au cours de la période moderne. Mais le critique émet surtout une autre hypothèse ici : celle voulant que la référence faite à Cocteau ne soit pas si ponctuelle que cela chez Jacques Demy. Contrairement à ce que le réalisateur nantais pouvait prétendre, cette influence ne dépasserait-elle pas le stade du clin d'œil ?

Des références succinctes au film *Parking* de Demy ont déjà été faites ; cette œuvre « donn[e] une nouvelle vision, moderne, du poète mythique [Orphée], emblème de Cocteau qui hante aussi l'imaginaire de Demy. Transposé aujourd'hui, Orphée devient une idole de la chanson populaire »¹⁸⁵. Au-delà de la simple reprise d'un même mythe, Jacques Demy choisit de faire jouer Jean Marais dans le rôle d'Hadès, comme cela a été précédemment évoqué, l'acteur devenant une « citation vivante » mais déplacée. Car si le réalisateur dédicace son film à la mémoire de Cocteau¹⁸⁶, il n'en fait pas pour autant une stricte réplique d'*Orphée*. Il reste plus fidèle au mythe antique que son aîné, ce qui prouve bien que *Parking* est d'inspiration mythologique avant d'être une réadaptation du cycle orphique filmique. Le pacte passé entre Orphée et Hadès, afin que le poète ramène à la vie Eurydice, consiste bien à ne pas la regarder dans les yeux avant de voir la lumière du

¹⁸² F. Curot, *op. cit.*, p. 83. Le critique s'appuie également ici sur l'analyse faite par Jean-Louis Bory, *Le Nouvel Observateur*, 4 janvier 1971 : « ce ne sont plus les objets qui vivent [comme dans *La Belle et la Bête*], mais les domestiques vivants qui sont objets ; leurs visages sont comme effacés par un barbouillage fonctionnel bleu pour le château ».

¹⁸³ Dans ce film de Demy, le parking des Enfers est en partie caractérisé par cette couleur bleue qui envahit tout l'espace et teint le visage des morts qui y arrivent, comme une empreinte du sang figé.

¹⁸⁴ F. Curot, *op. cit.*, p. 83.

¹⁸⁵ C. Taboulay, *Le Cinéma enchanté de Jacques Demy*, *op. cit.*, p. 179.

¹⁸⁶ Dedicace du film *Parking*, qui place également l'œuvre sous l'égide du conte : « A JEAN COCTEAU, qui aimait ces mots magiques : “ Il était une fois... ” »

jour, alors que dans *Orphée*, le pacte se transforme en punition, dans le sens où cette interdiction de regard s'applique même une fois la sortie de la « zone » effectuée, soit pour le reste de la vie commune des amants. Et si Demy a choisi un tel retour à la source mythique, se démarquant ainsi de l'adaptation de Cocteau, c'est parce qu'il « n'avait, selon lui, “pas du tout traité l'histoire d'amour qui est l'une des plus belles qui soient.” »¹⁸⁷ L'adaptation dessert donc ici, comme cela a pu être vu précédemment, le maître mot de Demy qui reste, quoi qu'il en soit, l'Amour. Mais la référence explicite à Cocteau demeure, bien qu'elle ne soit pas absolue. Cela nous montre donc que cette influence du réalisateur français sur Demy dépasse largement le statut du clin d'œil dans *Peau d'Âne* et dans le reste de son œuvre. L'un des premiers films de Jacques Demy est d'ailleurs l'adaptation sous forme de court métrage de la pièce de Cocteau *Le Bel indifférent* (pièce de 1940, film de 1957), dont il trouve le texte « très beau »¹⁸⁸. Et on peut presque considérer que si Jacques Demy en est venu au cinéma, c'est en partie grâce à l'influence de Cocteau : « Jacques Demy vit *Les Dames du Bois de Boulogne* (1945) à l'âge de quatorze ans et en fit immédiatement un élément révélateur de sa vocation. Il fut ébloui par la prose limpide de Jean Cocteau alliée à la forme pure de Robert Bresson. Ce tandem insolite réunissait ceux qui seraient toujours des références majeures pour Jacques Demy. »¹⁸⁹ Et Camille Taboulay montre ainsi comment Elina Labourdette, l'héroïne des *Dames du Bois de Boulogne*, qui « rêvait d'être ballerine, [mais] une ruine familiale la contraint à faire l'entraîneuse »¹⁹⁰, a pu influencer Demy dans la création du personnage de Madame Desnoyers dans *Lola*, dont la photo d'elle vêtue en danseuse, exhibée par sa fille à Roland Cassard, reprend le personnage du tandem. De plus, il semble légitime de se demander dans quelle mesure le personnage même de Lola, créé dans le film éponyme de Demy, mais que l'on retrouve également dans d'autres œuvres du cinéaste de manière plus ou moins allusive¹⁹¹, ne serait pas, elle aussi, une reprise de cette jeune fille qui aurait voulu être danseuse, ici sûrement plus à l'opéra que dans un cabaret. Mais alors qu'il vient d'être vu que l'influence de Cocteau sur Demy ne se limite pas à *Peau d'Âne*, puisqu'on en retrouve les marques dans d'autres de ses œuvres¹⁹², est-elle décelable d'une

¹⁸⁷ J. Demy cité par M. Serceau, *op. cit.*, p. 25.

¹⁸⁸ J. Demy cité par C. Taboulay, *Le Cinéma de Jacques Demy, op. cit.*, p. 167.

¹⁸⁹ C. Taboulay, *Ibid.*, p. 29.

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ *Model Shop* où Lola est un personnage à part entière, ou *Les Demoiselles de Rochefort* où elle est simplement citée dans la colonne « faits divers » du journal suite à son assassinat.

¹⁹² Voir d'ailleurs en ce sens la très belle citation de C. Taboulay, *Le Cinéma enchanté de Jacques Demy, op. cit.*, p. 30 : « Du *Bel Indifférent* à *Parking* en passant par *Peau d'Âne*, Demy a bien sûr très clairement mêlé sa veine au sang du poète. »

manière plus globale, dépassant le clin d'œil, dans la réécriture filmique du conte de Perrault ?

Tout d'abord, Demy semble souscrire dans son style filmique à de nombreux principes de réalisation définis par Cocteau dans ses *Entretiens sur le cinématographe*. On retrouve ainsi en quelque sorte la trace de ce « réalisme irréel », défini comme une « preuve visible que cet irréel existe en soi »¹⁹³, dans le fait que Demy ait tourné *Peau d'Âne*, en dépit des difficultés, dans un décor afilmique. Le château du « royaume bleu » est ainsi celui du Plessis-Bourré, dans le Maine-et-Loire ; quant à celui du « royaume rouge », comment ne pas reconnaître le célèbre château de Chambord ? Et pour les demeures forestières, celle de la fée des Lilas mais aussi la mesure dans la forêt de Peau d'Âne, ces scènes sont tournées dans la forêt de Rambouillet, sur la commune de Gambais dans les Yvelines. Le caractère merveilleux du film viendrait alors, selon Frank Curot, de « l'éclairage coloré » ou « des adjonctions artificielles qui, en même temps, laissent persister la nature première du matériau. »¹⁹⁴ S'il ne développe pas plus sa pensée, il semble ici évident qu'il fasse allusion aux éléments d'ornements ajoutés au décor tel qu'il existe réellement. Il en va ainsi, dans l'exemple de la salle du trône du « royaume bleu », du lierre qui envahit tout et donne un aspect quelque peu onirique au style architectural, des cariatides vivantes bleues, du trône en forme de gros chat en peluche ou encore du dragon ailé rouge derrière celui-ci. Mais bien sûr, le caractère merveilleux du film est en grande partie lié à l'intrigue, telle qu'elle nous vient de Perrault mais aussi telle qu'elle a été modifiée par Demy. Comment ne pas commenter en ce sens la magie qui se dégage de la rose qui regarde en parlant... Mais ce qu'il importe avant tout de noter ici, c'est que ce procédé d'apparition du merveilleux, voire du fantastique, au sein même du référent réel est récurrent chez Demy. La majorité de ses films sont fortement ancrés spatialement et de manière explicite, voire insistante. On retrouve ainsi parfois dans le titre même des œuvres le lieu de l'action : *Les Parapluies de Cherbourg*, *Les Demoiselles de Rochefort*. Et même lorsqu'Agnès Varda veut faire un film sur son mari, on pourrait presque penser qu'elle se sente contrainte de le relier à une ville : *Jacquot de Nantes*. Dans les autres films de Demy où le lieu ne serait pas d'emblée cité (*Lola*, *Model Shop* ou encore *Parking*), le référent spatial réaliste occupe tout de même une place de choix, grâce aux mouvements fluides de la caméra du réalisateur qui

¹⁹³ J. Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, op. cit., pp. 44-46.

¹⁹⁴ F. Curot, op. cit., p. 84.

suit les personnages dans leurs déplacements et déambulations, filmant par là même des espaces caractéristiques du lieu de l'action (respectivement pour les films cités, Nantes, Los Angeles et Paris). Ainsi, dans *Parking* peut-on voir le « palais » Bercy ou encore Notre-Dame. On aperçoit d'ailleurs ce dernier monument à l'arrière plan de l'image lorsqu'Orphée retourne dans le parking infernal, qui n'est autre que le parking souterrain de Notre-Dame. Nous voyons donc bien à travers ce dernier exemple que chez Demy, selon le principe de « réalisme irréel » défini par Cocteau, les événements les plus merveilleux, comme ici la descente aux Enfers d'Orphée, prennent place dans des lieux on ne peut plus explicitement prosaïques et réalistes.

Au sein de cet espace double, le merveilleux et le fantastique trouvent leur place grâce à un autre principe cher à Demy comme à Cocteau. Ce dernier dit dans ses *Entretiens sur le cinématographe* que son « premier soin, dans un film, est d'empêcher que les images ne coulent, de les opposer, encadrer et joindre sans nuire à leur relief. »¹⁹⁵ Si un exemple de ce principe dans le dénouement de *La Belle et la Bête* a été vu, Demy extrapole cette opposition jusqu'à ce qu'elle s'applique également à l'espace dans son rapport au temps, puisque « l'art cinématographique est le seul qui permette qu'on [le] domine »¹⁹⁶. Le réalisateur de *Peau d'Âne* déclare ainsi que « le propre de la féerie, c'est le mélange des styles », alors que « le fantastique, c'est l'abolition du temps »¹⁹⁷. L'opposition prônée chez Cocteau se déplace ainsi chez Demy, créant alors nombre d'anachronismes. Les styles architecturaux sont par exemple mêlés dans *Peau d'Âne* : le château du Plessis-Bourré, « royaume bleu », date de 1468, et représente donc le style Transition, qui précède le style architectural de la Renaissance, dont le château de Chambord, qui sert de décor au « royaume rouge », bâti dans la première moitié du XVI^{ème} siècle, est un des exemples le plus emblématique. Ces deux châteaux se juxtaposent dans le film, qui se déroule pourtant dans une même unité temporelle, celle-ci devenant alors indistincte, tant les styles et les époques des décors comme des costumes sont mêlés. Mais cette opposition se fera encore plus nette dans *Edward aux mains d'argent*, où le château gothique et la « petite ville tupperware »¹⁹⁸ ne se juxtaposent pas seulement mais se contaminent, selon les modalités précédemment décrites. Mais les anachronismes peuvent se faire beaucoup plus flagrants, voire choquants dans *Peau*

¹⁹⁵ J. Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, op. cit., p. 14.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 77.

¹⁹⁷ J. Demy cité par A. Cornand, *La Revue du cinéma*, n° 247, février 1971, repris par F. Curot, op. cit., p. 85.

¹⁹⁸ Expression empruntée à A. de Baecque, op. cit., p. 71.

d'Âne. Ainsi, comment ne pas penser au charme de la fée des Lilas qui « s'use comme une pile », aux « poèmes des temps futurs » lus par Jean Marais à sa fille, ou encore à la formidable apparition en hélicoptère du roi bleu et de la marraine à la fin du film ? Autant de fusions temporelles permises par le personnage de la fée qui, en plus de son statut magique, permet d'introduire le merveilleux et le fantastique tels qu'ils sont conçus par Demy, et de donner pleinement à *Peau d'Âne* son statut cinématographique tel qu'il a été conçu par Cocteau.

Ces principes de réalisation, communs aux deux cinéastes, deviennent si prégnants que l'on retrouve même l'influence de Cocteau à travers certains plans précis de *Peau d'Âne*. Par exemple, lorsque le prince découvre la mesure de Peau d'Âne dans la forêt, il veut tout d'abord s'approcher de la porte mais il se heurte à une cloche de verre protectrice invisible. Cette scène peut faire écho à *Orphée* où Heurtebise se cogne contre une vitre portée par deux hommes qui traversent son chemin. Mais bien au-delà, le filmage alternant plongée/contre-plongée, alors que le prince regarde Peau d'Âne à travers la vitre de la lucarne, rappelle le procédé identique chez Cocteau, alors qu'Avenant et Ludovic observent les trésors de la Bête à travers la verrière du pavillon de Diane. Ce parallèle est même renforcé par l'étincellement de la hutte de Peau d'Âne, qui rappelle le trésor dans le film de Cocteau et attire le prince comme ont été attirés Avenant et Ludovic.

D'autres scènes peuvent de la même façon produire un effet d'écho entre les deux films, à l'image de la déclaration du roi, qui peut rappeler celle d'Avenant et de la Bête faites à la Belle ; la jeune fille y répond d'ailleurs de manière identique à Peau d'Âne : alors que Belle sollicite son prétendant – « Soyons amis, la Bête. Ne me demandez rien de plus » –, Peau d'Âne répond à son père, à l'issue de sa demande de mariage, qu'elle l'aime beaucoup. Ensuite, la scène où Peau d'Âne, vêtue d'une longue chemise de nuit blanche, attend de recevoir la peau de l'animal qui lui donne son nom, et où l'on voit le roi traverser un couloir aux larges fenêtres et orné de statues, peut rappeler la scène dans laquelle Belle traverse nuitamment les mêmes couloirs aux larges fenêtres et statues chez Cocteau, vêtue elle aussi d'une ample chemise de nuit blanche, alors qu'elle cherche la Bête comme Peau d'Âne attend son père.

Pour conclure cette comparaison, il semble approprié de noter que l'on retrouve dans *Peau d'Âne* des procédés filmiques marquants et emblématiques en quelque sorte du cinéma de Cocteau en raison de leur récurrence. D'une part, le filmage à l'envers est utilisé par Cocteau pour faire apparaître la Belle dans la chambre de son père ; Demy le

reprend à son compte pour faire disparaître la fée des Lilas de la chambre de *Peau d'Âne*. Alors que les apparitions et les disparitions à vue étaient caractéristiques du merveilleux et de la féerie des premières adaptations filmiques de contes de fées, où elles étaient simplement réalisées par une coupure au montage entre deux plans fixes, Cocteau et Demy transmettent des apparitions et disparitions magiques d'un autre genre, qui sera celui de la modernité du conte filmique. D'autre part, on peut relever chez les deux auteurs le filmage d'une fuite au ralenti de la jeune fille, ce ralenti étant également employé à d'autres occasions par ces deux auteurs, qui sont alors définitivement unis par l'utilisation de ce même procédé, qui se cristallise de plus dans une même séquence, celle de la fuite.

A travers ce condensé d'exemples non exhaustif, cette démonstration visait à prouver la proximité des styles filmiques de Cocteau et de Demy. Celle-ci ne se limite pas aux adaptations de contes qui constituent en partie le corpus d'étude, mais s'étend à toute l'œuvre des cinéastes. La demi-reconnaissance de l'influence de cet autre réalisateur sur l'œuvre de Demy ne doit ainsi pas nous tromper : elle est beaucoup plus globale, ce qui pousse dès lors à se demander, comme Suzanne Hême de Lacotte, s'il ne faudrait pas chez Demy, « avec Jean Cocteau, parler d'«invasion» davantage que d'«évasion» : «c'est l'invasion qui compte, que l'âme soit envahie par des termes ou des objets qui, ne présentant pas un aspect ailé, l'obligent à s'enfoncer en elle-même.» Le cinéma de Jacques Demy, c'est donc, aussi, une esthétique singulière qui participe pleinement de cette capacité à ébranler le spectateur : utilisation sans pareille de la couleur et de la musique, création de personnages archétypaux mais jamais manichéens, et toujours ce souci constant de garder un pied dans le réel, si dur, ou si honteux soit-il. »¹⁹⁹

b. Eloignement temporel vs. proximité artistique : Burton et les autres cinéastes

Si la possibilité de mises en parallèle entre l'œuvre de Cocteau et celle de Jacques Demy semble infinie, sûrement à cause de la reconnaissance, au moins partielle, de cette influence par le cadet des deux réalisateurs, l'hypothèse d'une comparaison entre Tim Burton et les autres auteurs du corpus, sur la question des styles filmiques, paraît plus

¹⁹⁹ J. Cocteau, *Les Entretiens sur le cinématographe*, op. cit., pp. 45-46, cité par Suzanne Hême de Lacotte, « Editorial », in *Contre Bande*, n° 17, op. cit., pp. 7-10, citation extraite de la p. 7.

ténue. Or, au cours de notre étude, le réalisateur américain a déjà été rapproché de l'auteur de *La Belle et la Bête*, notamment en ce qui concerne la question de l'« invasion », préférée à l'« évasion » dans *Edward aux mains d'argent*, et dans d'autres œuvres de Burton. Ou encore, il a été vu que les auteurs d'*Ed Wood* et de *Model Shop* étaient relativement proches en ce qui concerne leurs expériences américaines sur la côte ouest, bien qu'ils n'en conservent ni les mêmes souvenirs, ni les mêmes attirances artistiques. Jusqu'où peut-on ainsi rapprocher Burton des autres auteurs du corpus ?

Il est possible de noter d'emblée que la définition donnée par Jacques Demy de la féerie et du fantastique peut très bien s'accorder avec le style du réalisateur américain : « le propre de la féerie, c'est le mélange des styles », « le fantastique, c'est l'abolition du temps »²⁰⁰. D'après tout ce qui a pu être vu jusqu'à maintenant, ces citations s'appliquent aussi bien à l'adaptation du conte de Perrault qu'à *Edward aux mains d'argent*, et cela en dépit des influences différentes des deux auteurs pris séparément ; l'aura de Disney et du Pop Art confère ainsi à Demy un style beaucoup plus coloré, gai, euphorique, voire « psychédélique », de son propre aveu²⁰¹, alors que l'attraction de Burton pour le gothique et les séries Z donne inévitablement à ses films une empreinte beaucoup plus cynique et profondément désabusée, en dépit des couleurs tout aussi criardes que celles du réalisateur français, que l'on trouve en surface de son œuvre. Mise en application dans les films du corpus, que peut donner une telle conclusion ? Contre toute attente, certains plans de *Peau d'Âne* et d'*Edward aux mains d'argent* sont étrangement similaires. Il est ainsi possible de mettre côte-à-côte la scène où Peau d'Âne observe le reflet du Prince dans le miroir, qui lui-même la regarde par la lucarne de la hutte, et celle où Peg ajuste son rétroviseur pour y faire apparaître le château d'Edward. A la base, un même miroir de forme ovale permet une sorte de vision indirecte, et donne au personnage féminin des « yeux derrière la tête », remarque qui peut être intéressante à propos de la question de la séduction qui jalonne les deux œuvres. Ce miroir se trouve à chaque fois placé au centre du plan, laissant alors voir des éléments propres à l'environnement dans lequel il s'insère. Dans *Peau d'Âne*, on voit ainsi la paille jonchant le sol, alors que, chez Burton, il s'agit de cette pelouse verte, impeccablement coupée, dans le souci maniaque de l'apparence et de la conformité aux normes de l'*american way of life*. Le miroir permet alors ici d'ouvrir

²⁰⁰ J. Demy cité par A. Cornand, *La Revue du cinéma*, n° 247, février 1971, repris par F. Curot, *op. cit.*, p. 85.

²⁰¹ Jacques Demy disait vouloir faire de *Peau d'Âne* un « conte de fées psychédélique » ; voir la citation du réalisateur par F. Curot, *op. cit.*, p. 88.

ce monde clos, en raison des normes sociales et économiques qui l'enserrent, non pas à l'« évasion », mais bien à l'« invasion », selon les termes chers à Cocteau. Et dans le deux cas, cette intrusion, que ce soit celle du prince ou celle d'Edward, est la bienvenue : elle est attendue par Peau d'Âne, telle Blanche-Neige (« Un jour mon prince viendra... »), qui chante l'Amour et veut sortir de sa condition de souillon. Elle est presque rédemptrice pour Peg, avant tout ambassadrice Avon, et qui recherche désespérément un client. Et enfin, détail infime qui scelle le rapprochement entre les deux plans, les contours du miroir de Peau d'Âne étincellent, amorçant ainsi le pourtour de métal brillant du rétroviseur de la voiture de Peg. S'il est impossible d'affirmer que cette comparaison soit de l'ordre de l'influence, il est en revanche indubitable que les styles de Demy et de Burton sont profondément liés, proches, comme si un même substrat cinématographique les unissait.

Et d'ailleurs, il importe de relever, par la suite, deux points communs entre les trois auteurs, qui peuvent forcer des situations de proximité esthétique à l'image de celles qui ont été vues précédemment.

Tout d'abord, les trois cinéastes travaillent avec une sorte de troupe, sans pour autant que celle-ci permette d'associer strictement leurs œuvres au théâtre. Mais ce rapprochement montre bien qu'ils entretiennent des liens forts au niveau de leur conception esthétique, qui les isole ainsi d'une mise en scène comme celle de Bresson, qui privilégiait des acteurs non-professionnels, des « modèles », excluant dès lors la possibilité d'un retour des mêmes interprètes dans différents films successifs, *a priori*. La considération de ce dernier cinéaste comme modèle pour Demy s'effectue ainsi sur un autre plan²⁰². Joël Magny note dès lors :

Demy, cinéaste de la ronde, de la musicalité, du tragique... Et aussi des acteurs : Catherine Deneuve, par exemple, actrice fétiche et magnifiée par Demy. D'autres témoins privilégiés : Michel Legrand, compositeur et complice, Bernard Evein, décorateur et compagnon de toujours, Paul Vecchiali, cinéaste et ami. D'autres contributions : celle d'une lectrice passionnée, et celle précieuse d'Agnès Varda.²⁰³

Il est également possible d'ajouter à cette liste Mag Bodard, admiratrice de Demy depuis son premier film, et qui l'a suivi au moins sur trois de ses projets, l'aventure s'étant

²⁰² Voir C. Taboulay, « L'arbre généalogique », in *Le Cinéma enchanté de Jacques Demy*, *op. cit.*, pp. 29-36.

²⁰³ Joël Magny, « En ville, la tragédie », in *Cahiers du cinéma*, n°438, *op. cit.*, pp. 34-36.

arrêtée suite à des problèmes financiers, soit *Les Parapluies de Cherbourg*, *Les Demoiselles de Rochefort* et *Peau d'Âne*. Quant à Cocteau, on ne peut que relever la présence récurrente de Jean Marais, icône de son cinéma et compagnon dans la vie, tout comme Agnès Varda et Helena Bonham Carter, qui sont respectivement les femmes de Demy et de Burton. Elles ont toutes deux joué un rôle important au sein de l'œuvre de leur mari : la première a contribué à la remettre en circulation, alors que la seconde est une actrice emblématique de ses films. Danny Elfman et Georges Auric sont attirés de manière stable à la musique, respectivement, des films de Burton et de Cocteau, ce dernier profitant également de l'appui de Christian Bérard pour les costumes. Puis on peut ensuite relever une kyrielle d'acteurs récurrents chez tous les cinéastes : Jacques Perrin, Maria Casarès ou encore bien entendu Johnny Depp, souvent considéré comme l'alter ego de Tim Burton, tant leurs points communs sont nombreux²⁰⁴, et dont la collaboration avec le cinéaste américain commence avec *Edward aux mains d'argent*.

Mais la proximité entre les mises en scène du trio, qui peut très bien justifier des points communs dans leurs adaptations de contes, ne se limite pas à cela. Il a déjà été relevé, au sein du corpus, que les théories cinématographiques d'un auteur semblaient pouvoir être appliquées, d'une manière ou d'une autre, à tous les cinéastes ; c'était ainsi le cas du privilège donné par Cocteau à l'« invasion » au détriment de l'« évasion ». Enfin, pour clore cette partie, qui n'a pas pour but d'être exhaustive tant les possibilités sont nombreuses, il convient de s'attacher à un dernier rapprochement de forme concernant l'utilisation de la musique.

Elle a un statut profondément atypique chez Burton : il lui accorde une telle importance qu'il refuse le complément du nom « musique *de film* », prétextant qu'il s'agit de vraie musique et non d'un sous-genre²⁰⁵. Si cette observation peut sembler, de prime abord, assez banale, elle a pourtant des retentissements sur la considération à porter à ses œuvres. Ainsi, peut-il dire à propos de son dernier film *Sweeney Todd, le diabolique barbier de Fleet Street*, – le film en grande partie chanté qu'il envisageait de réaliser depuis presque vingt ans, soit avant la création d'*Edward aux mains d'argent* –, qu'il « ne ressemble pas vraiment à une comédie musicale, et moins encore à un opéra. En fait, cela ressemble davantage à un film muet avec de la musique. Comme un vieux film

²⁰⁴ Voir A. de Baecque, *op. cit.*, pp. 65-66.

²⁰⁵ Voir Christian Viviani, « *Sweeney Todd, le diabolique barbier de Fleet Street* », in *Positif*, n° 564, février 2008, pp. 10-15.

d'horreur. »²⁰⁶ L'œuvre musicale et filmée de Burton, tout comme celle de Demy, devient inclassable, ni opéra, ni comédie musicale. Pour les qualifier, on tombe éternellement dans le néologisme ou dans l'oxymore. Demy disait d'ailleurs, à propos d'*Une chambre en ville*, avoir fait une « tragédie musicale »²⁰⁷. La musique prend alors une telle place qu'elle devient un personnage à part entière. Michel Legrand affirme ainsi que la musique parle avec au moins autant d'importance qu'un protagoniste : elle « n'est pas une illustration. C'est un second dialogue et il faut qu'on l'entende »²⁰⁸. Il répond ainsi à Cocteau qui prônait avant lui, dans la musique de film, le seul « synchronisme accidentel » : « Rien ne me semble plus vulgaire que le synchronisme musical dans les films. C'est encore du pléonasme. [...] Le seul synchronisme qui me plaise est le synchronisme accidentel. [...] Je le provoque. [...] Je change les musiques de place. »²⁰⁹ Néanmoins, Cocteau n'a pu entièrement appliquer ce principe pour *La Belle et la Bête*, puisque « la musique de Georges Auric est faite à l'image. Il [lui] était donc presque impossible de rompre un rythme sans manquer de respect au compositeur. [Mais] la musique était si belle qu'on eût dit qu'Auric, adversaire de la musique explicative, eût volontairement usé de la méthode des contrastes : chœurs lents, sur des actions rapides etc. »²¹⁰ Et de manière étonnante, les autres réalisateurs du corpus semblent répondre à cette même exigence : dans certaines scènes de *Peau d'Âne* comme d'*Edward aux mains d'argent*, la musique n'a nullement un rôle de renforcement. Elle change au contraire le ton de la réception d'une scène. Ainsi, lorsque Peg amène Edward en voiture dans la « petite ville tupperware », une musique en quelque sorte enchantée accompagne la découverte de l'homme-pantin : il voit des enfants qui jouent, un homme (toujours la même action futile) qui tond sa pelouse, une femme qui fait son jogging... Il s'agit en fait de cette petite vie rangée, conformiste à souhait, lissée, mais dont on va découvrir l'hypocrisie profonde, la faille de ce rêve américain beaucoup trop coloré et « mignon », comme étaient trop « mignons » les petits animaux dessinés pour Disney pour être vrais. Et bien que ce deuxième degré, cette ironie sous-jacente, soit perçu immédiatement par le spectateur dès qu'il voit cet éternel retour du même – mêmes maisons, mêmes voitures, mêmes vertes pelouses...–, Burton continue à présenter cette ville avec cette musique enchantée et enchanteresse, comme pour renforcer encore plus ce côté dérisoire. Et s'il ne

²⁰⁶ T. Burton cité par A. de Baecque, propos recueillis lors de leur conversation du 4 septembre 2007, *Tim Burton, op. cit.*, p. 196.

²⁰⁷ J. Demy cité par M. Serceau, *op. cit.*, p. 31.

²⁰⁸ Michel Legrand, « Pianissimo », in *Cahiers du cinéma*, n°438, *op. cit.*, pp. 44-45.

²⁰⁹ J. Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe, op. cit.*, p. 50-51.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 51.

suffisait pas, il ajoute un autre décalage : les déambulations gênées et gênantes d'Edward, qui créent un ton tantôt comique, alors qu'il se cogne la tête contre le montant de la fenêtre de la voiture en voulant regarder de plus près, tantôt pathétique, alors qu'il manque de crever un œil à Peg en voulant lui montrer du "doigt" les enfants qui s'amuse, se déroulent sur cette même musique digne d'un *vrai* conte de fées et non du simulacre écrit.

Quant à Demy, le décalage, dans *Les Parapluies de Cherbourg*, qui existait entre l'euphorie du chant et le drame propre à l'intrigue, qui décrit une vie amoureuse privée de ses rêves et de son enchantement, a déjà été abordé. De même, il a été vu dans *Peau d'Âne* comment le chant pouvait modifier le ton d'une scène, en rendant par exemple un geste quotidien, celui de la cuisine, féérique et exceptionnel, à travers la scène de la confection du « cake d'amour ». On peut également observer le même effet de décalage dans la réécriture du conte de Perrault que chez Burton ou chez Cocteau : par exemple, lors de la scène de la présentation des portraits des princesses, qui aboutira finalement au portrait de l'infante, une musique harmonieuse composée avec des instruments à vents sert d'accompagnement. L'orgue y est introduit progressivement afin de ne pas créer de coupure avec l'air que *Peau d'Âne* chante, lorsque son père la redécouvre d'un œil nouveau, « Amour, amour, je t'aime tant ». Cette musique est d'abord beaucoup plus apte à inspirer la sérénité, alors que le spectateur, qui connaît au moins approximativement le conte de Perrault perçoit immédiatement l'issue fatidique de la séquence. Le décalage est d'autant plus renforcé par la chanson d'amour que chante la princesse, et qui détonne au vu des pulsions incestueuses paternelles. L'ironie est profonde et noire, presque cynique, en raison du décalage produit entre la gaieté apparente de la musique et la scène critique qui se déroule sous les yeux du spectateur.

En dépit d'histoires assez différentes, les trois films du corpus sont souvent narrés sur le même ton, peut être celui de la modernité, qui se fonde sur un profond décalage.

Ainsi, l'influence des contes cinématographiques ne provient pas forcément de sources extérieures au corpus ; des attirances esthétiques diverses se jouent également entre les réalisateurs faisant l'objet de notre étude. Selon qu'elles soient reconnues ou pas, il est impossible d'affirmer systématiquement que ces rapports soient strictement de l'ordre de la filiation. Mais il reste certain que ces œuvres, en dépit de leur éloignement temporel et des éléments qui les séparent en apparence, sont beaucoup plus proches les unes des autres qu'on ne pourrait le croire. Elles semblent unies par beaucoup plus que le

thème du conte. Leur esthétique est profondément liée ; elle semblerait, dès lors, caractéristique de la modernité de ce genre venu de la littérature.

En s'attachant, dans cette première partie de nos travaux, à la question de la place et du statut du conte dans les films du corpus, il a été tout d'abord constaté que ce genre était présent à différents niveaux ; il ne se limite pas à la seule œuvre à l'origine de la réécriture filmique, mais est présent dans toute la filmographie des cinéastes étudiés. Il a été démontré en ce sens que Burton et Cocteau étaient influencés par des auteurs emblématiques, comme Lewis Carroll ou Edgar Allan Poe, ou par des courants particuliers représentatifs du genre, à l'image des contes et légendes gothiques. Quant à la filmographie de Demy, elle porte l'empreinte du conte dans sa forme, le genre devenant alors le seul capable de soutenir le style profondément hybride de l'auteur, au sein duquel l'Amour a toujours une place de choix. Il a été ensuite constaté qu'en dépit de cet hommage généralisé rendu au genre du conte, les cinéastes se détachent plus ou moins des œuvres qui leur servent de source, et ce afin de répondre à des objectifs qui leur sont propres, mais ils aboutissent de toutes façons à la production d'un film profondément ancré dans la contemporanéité et la modernité qui est celle du septième art. Et si les œuvres cinématographiques se teignent parfois d'une légère coloration sociale ou politique, elles n'en deviennent pas pour autant des films « à idées ». Elles restent intrinsèquement liées à la féerie qui caractérise les nombreuses adaptations de la « fièvre Perrault », desquelles elles conservent l'ingéniosité et l'atmosphère poétique. Mais vis-à-vis de toute forme de tradition ou de revendication quelle qu'elle soit, qu'il s'agisse du conte littéraire dit « classique » ou de la vague d'adaptation cinématographique de celui-ci, Cocteau, Demy comme Burton restent des auteurs à part. Leur style particulier, souvent hybride et mêlé d'influences très diverses, ne s'altère pas et empêche toute classification stricte. Et c'est notamment autour de cette originalité que l'on retrouve des éléments communs aux trois cinéastes, qui, en dépit de leur éloignement temporel, semblent assez proches esthétiquement. Mais qu'en est-il des éléments plus formels de la narration ? Subissent-ils eux aussi des modifications liées à leur adaptation moderne et à leur changement d'auteur ?

**II. Réinventer un passé moderne – De l’art de narrer
un conte au XX^{ème} siècle**

A présent que la place et le statut occupés par le conte, en tant que genre littéraire et source d'inspiration pour les auteurs du corpus, a été étudiée, il convient de s'intéresser de plus près à son évolution à proprement parler. Adaptant des histoires et thématiques vieilles de plusieurs siècles, Cocteau, Demy et Burton ne peuvent pas laisser la structure du genre intacte. Elle doit être actualisée non seulement en fonction du style propre à l'auteur de l'adaptation mais aussi en fonction des préoccupations modernes. Il semble approprié d'étudier dès lors l'influence de la contemporanéité, en tant que contexte socio-historique, artistique et mode de pensée majoritaire, sur les transformations apportées à l'hypotexte initial. Ce processus transformationnel, décrit par Gérard Genette dans *Palimpsestes*, peut être soit simple, et s'attacher dès lors à une seule transposition du contexte de l'hypotexte à celui de l'hypertexte, soit complexe, et dès lors être plus du ressort de l'inspiration ou de l'imitation de l'hypotexte en tant que phénomène créateur de l'hypertexte²¹¹.

Dans les deux cas, les bases formelles et esthétiques du texte source sont modifiées pour répondre à un aboutissement autre défini par l'auteur de l'adaptation. Reste à savoir si ces modifications engendrent une perte du genre initial, dans les cas de notre corpus, celui du conte, ou si elles contribuent simplement à son renouvellement dans un contexte postérieur. Afin de répondre à ces interrogations, notre étude se penchera avec plus d'acuité sur les notions génériques de personnages, de lieux, de registres, tons et d'esthétiques afin de voir comment ils évoluent, diffèrent ou restent inchangés du texte source à l'adaptation. Afin de répondre avec plus d'acuité à ces interrogations, toute cette étude sera éclairée par les concepts établis par Gilles Deleuze et Félix Guattari ; l'adaptation n'est après tout qu'une autre forme de devenir, notion clé qu'ils ont décrite dans leurs ouvrages critiques.

²¹¹ G. Genette, *op. cit.*, pp. 13-14.

A. Devenir personnage de conte moderne

Gilles Deleuze et Félix Guattari repensent l'écriture et la décrivent en de nouveaux termes plus dynamiques, notamment en ce qui concerne la notion de personnage. Au concept d'identité, qui prive de toutes formes d'évolution, ils préfèrent celle de « devenir, toujours inachevé, toujours en train de se faire, et qui déborde sur toutes matière vivable ou vécue. C'est un processus, c'est-à-dire un passage de Vie qui traverse le vivable et le vécu. »²¹² Le personnage lui-même déborde de son cadre figé d'actant du récit pour devenir une source d'expérience pour l'écrivain et le lecteur qui, au contact de l'œuvre, deviennent-femme, animal ou végétal.

L'analyse suivante des personnages est faite en référence à ces concepts et aspire à cette même dynamique, en envisageant non seulement le statut des protagonistes au sein de l'œuvre adaptée, mais aussi dans leur évolution par rapport à l'œuvre source. L'impact sur les expériences d'écriture et de lecture, remises dans leur propre contexte, est également abordé, afin de déterminer avec le plus d'acuité possible les significations qui ont pu être attachées à ces évolutions.

1. Les fées

La fée est un personnage dont l'existence semble évidente et naturelle dans un genre auquel elle a donné son nom. Cependant, son statut est voué à des changements dramatiques mais pourtant prévisibles dans les œuvres filmiques du corpus. En effet, comme l'a décrit Jean-François Lyotard dans *Le Postmoderne expliqué aux enfants*²¹³, l'émancipation moderne, dans des domaines aussi vastes que ceux de la raison, du travail, de la liberté ou de la technologie, a pour conséquence majeure de remettre en question les fondements de notre société ainsi que toutes les croyances qui lui servaient, de près ou de loin, de fondement. On aboutit à une ère de scepticisme général dont la « crise de délégitimation » est un des symptômes principaux. Touchant en particulier les récits

²¹² G. Deleuze, *Critique et Clinique*, Minuit, 1993, p. 11.

²¹³ Jean-François Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Galilée, 2005, pp. 31-35.

ayant pour fonction de légitimer une forme quelconque de croyance, les contes merveilleux semblent être une des cibles privilégiées, et en particulier le personnage emblématique de la fée. Il importe donc de se pencher plus en détail sur les modifications que la modernité a infligé à cette sorte d'icône du genre. Chaque auteur du corpus lui réservant un sort différent, il semble approprié dès lors de leur réserver une analyse séparée.

a. *La Belle et la Bête*, un « conte de fées sans fées »²¹⁴

Lorsque Cocteau choisit de travailler sur une adaptation de conte de fées, il se dirigea vers l'œuvre de Madame Leprince de Beaumont en premier lieu parce que ce conte « tel qu'[il] l'envisageait, est un conte de fées sans fées. » Dès lors, l'appartenance de l'œuvre de Cocteau au genre littéraire peut sembler antagoniste. Il a en effet supprimé non seulement la présence de la fée du conte du XVIII^{ème} siècle, comme nous l'avons déjà souligné précédemment, mais il a de plus éludé toutes formes d'allusions à l'être magique. Alors que la fée arrivait à la fin du conte de la Madame de Beaumont, comme pour venir justifier la présence d'éléments surnaturels durant celui-ci, leur donner une origine et quelque part, comme le soulignait Lyotard, pour venir leur donner une justification, Cocteau élimine cette source « rationnelle ». Si l'existence des fées reste à prouver, leur présence donne néanmoins une forme d'explication aux éléments merveilleux du conte. Elle fournit la morale et la conclusion. L'état antérieur du prince, son emprisonnement dans l'apparence d'une bête, est justifié par un sort jeté par « une méchante fée »²¹⁵. Si, chez Cocteau, la Bête transformée évoque également l'être merveilleux comme origine de sa métamorphose, cet épisode du conte, n'étant pas montré, est effacé bien vite par le spectateur qui se concentre sur l'étrangeté de cet épilogue et de cette nouvelle transformation, qui ne semble pas, cette fois-ci, due au pouvoir des fées, mais bien aux vices humains, comme cela a été précédemment démontré. Cocteau rend l'épilogue trouble, refusant alors de donner une conclusion claire au conte, en grande partie parce qu'il fait disparaître le personnage de la fée, cette disparition remettant même en cause son existence à l'échelle du conte dans son ensemble.

²¹⁴ J. Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, op. cit., p. 45.

²¹⁵ Madame Leprince de Beaumont, op. cit., p. 964.

Au long du conte-source, si les fées sont aussi physiquement absentes, elles sont tout de même évoquées. Par exemple, alors que le marchand, perdu dans la forêt, trouve sur sa route un château éclairé pour lui, gîte et couvert, il attribue cette circonstance à « quelque bonne fée qui a eu pitié de ma situation. »²¹⁶ Lorsque les personnages ne peuvent pas s'en remettre à l'aide de l'une d'entre elles, ils invoquent Dieu qui est aussi, en quelque sorte, une entité surnaturelle et responsable d'évènements qui ne peuvent être expliqués rationnellement. Belle se retrouve seule au château après le départ de son père. Elle commence alors à pleurer avant de se « recommand[er] à Dieu »²¹⁷ et d'arrêter de sangloter. En quelque sorte, cette évocation de Dieu vaut l'apparition d'une fée que l'on aurait pu rencontrer en des circonstances similaires dans d'autres contes, à l'image de *Cendrillon* de Charles Perrault, où la marraine apparaît voyant les pleurs de sa filleule.²¹⁸

Or chez Cocteau, les personnages doivent faire face seul et les éléments magiques du conte ne trouvent aucune explication transcendantale. Ils existent pour eux-mêmes et par eux-mêmes. Risquant de perdre une caractéristique majeure du texte qu'il adapte, Cocteau fait le choix de cette élucidation afin de préserver une « poésie véritable » dans son conte, qui n'a selon lui rien à voir avec le prétendu lyrisme des phénomènes féériques. Ceux-ci n'offrent qu'une « évasion » temporaire au lecteur, le « sortent » en quelque sorte de la magie propre à l'intrigue pour aller chercher la poésie dans un ailleurs imaginé, l'œuvre faisant usage de cette « évasion » étant incapable, selon Cocteau, de la produire en son sein. Face à cette lacune du conte féérique, Cocteau propose, comme il a été précédemment souligné, « l'invasion », « c'est-à-dire que l'âme soit envahie par des termes ou des objets qui, ne présentant pas d'aspect ailé, l'obligent à s'enfoncer en elle-même. » La poésie devient alors essence-même de l'expérience de lecture ou de visionnage puisqu'elle naît à l'intérieur du couple œuvre-public et ne trouve pas son fondement en un principe externe.

Dès lors, effaçant les fées de son œuvre, Cocteau non seulement répond à une impulsion esthétique, mais il inscrit de plus sa version du conte dans un esprit résolument moderne. Il refuse de donner une explication elle-même irrationnelle aux phénomènes surnaturels qui se mettent en place dans le récit de *La Belle et la Bête*, forçant son public à rechercher par lui-même le sens et l'origine de ceux-ci. Cette démarche est similaire à celle rencontrée dans le quotidien lorsque l'on se trouve confronté à un événement

²¹⁶ *Ibid.*, p. 957.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 960.

²¹⁸ C. Perrault, « Cendrillon », *Si les fées m'étaient contées*, op. cit., p. 48 : « Sa marraine, qui la vit toute en pleurs, lui demanda ce qu'elle avait. »

scientifiquement inexplicable, que certains choisirent de nommer « miracle » alors que d'autres préférèrent le terme de « coïncidence ». L'œuvre de Cocteau est donc adressée en définitive à l'esprit moderne, et non pas seulement aux enfants ou à l'esprit naïf comme le laisserait supposer le prologue au film, qui doit affronter quotidiennement la « crise de délégitimation » de l'ère postmoderne telle que décrite par Lyotard.

Jacques Demy adopte, quant à lui, une position en apparence plus réservée, dans le sens où il conserve la fée du conte, mais néanmoins tout autant moderne et révolutionnaire pour le genre littéraire.

b. Quand la fée-mère devient femme

Demy conserve la fée de Perrault et fait même sortir de sa bouche les exactes répliques du XVII^{ème} siècle. Ainsi, la séquence de demande de la robe couleur de lune se fait dans des mots similaires :

Princesse, demandez-lui en une,
Lui dit sa marraine tout bas,
Qui, plus brillante et moins commune,
Soit de la couleur de la lune [...]²¹⁹

Mais si les mots sont intacts, le ton change définitivement d'une œuvre à l'autre, donnant un potentiel interprétatif tout à fait différent.

Chez Perrault, la fée devient la remplaçante de la mère défunte. En ce sens, elle remplit parfaitement son rôle de marraine. Au-delà de ses atouts magiques, elle est celle qui conseille la princesse, la console et la sauve d'un destin tragique auquel la folie de son père la vouerait. Elle relaie la mère dans l'accomplissement de sa dernière volonté dans une interprétation et une tournure qui est celle qu'elle avait voulue et qui ne repose pas sur un conflit d'interprétation. La femme plus belle que la reine défunte est à chercher ailleurs que dans le cocon familial. La fée doit faire respecter l'ordre établi et la bonne morale. Cette mission s'accomplit à la fin du conte alors que la fée est le dernier personnage à entrer en scène avant la clôture du conte par sa morale. Elle est celle qui récompense les protagonistes vertueux (« [...] la marraine arriva,/ [...] Et par son récit acheva/ De combler Peau d'Âne de gloire. ») et, faute de punir le méchant de l'histoire,

²¹⁹ C. Perrault, *Peau d'Âne*, *op. cit.*, p. 12.

qui n'est ici que victime de ses emportements (le conte dit ici « un fol amour et ses fougueux transports »), elle fait régner un ordre meilleur, en accord avec « la raison »²²⁰.

Perrault dote néanmoins sa fée de caractéristiques humaines. Elle n'est pas parfaite et doit user de plusieurs ruses avant de parvenir à ses fins et de sauver la princesse. Elle est notamment celle, probablement chaste, qui ignorait la puissance de l'amour passionné avant d'avoir à lui faire face dans le conte :

Cette fée était bien savante,
Et cependant elle ignorait encor
Que l'amour violent, pourvu qu'on le contente,
Compte pour rien l'argent et l'or.²²¹

Demy va travailler sur cette humanité mais pour lui donner un autre revers. Dans le *Peau d'Âne* moderne, la fée connaît déjà la passion des hommes. Elle a déjà eu l'occasion de l'expérimenter et Demy le laisse sous-entendre. Mais au-delà de ce penchant de la fée, autrefois chaste, aux Amours, celle-ci a littéralement des vues sur le père. L'auteur laisse même penser que cette intrigue a commencé avant la mort de la reine, prenant donc un caractère adultérin. Elle a déjà eu l'occasion de se servir de son charme pour séduire le Roi bleu : elle fait remarquer dans la séquence de la robe couleur de lune que son charme sur les hommes faiblit et qu'il n'agit plus sur son père. La syllepse de sens sur le mot « charme » a déjà été notée. Grâce à elle, la ruse de la fée prend un sens tout autre. Au lieu de se servir de charmes magiques pour sauver la princesse d'un mauvais pas, elle va travailler son charme féminin afin de voir si elle est toujours apte à le séduire alors que le temps a passé, bien que, comme le remarque *Peau d'Âne*, les fées ne vieillissent pas. Les clins d'œil faits à cette intrigue adultérine dans l'œuvre de Demy sont multiples et parsemés tout au long du film et ce depuis la première apparition de la fée. En effet, alors que Delphine Seyrig offre sa première chanson afin de conseiller la princesse et de lui venir en aide, une phrase peut attirer l'attention : « Vous aimez votre père je comprends. » Elle est d'une apparente banalité et semble simplement souligner l'ambiguïté œdipienne entre l'amour paternel et conjugal. Or, le jeu subtil de Seyrig lui donne une tournure bien différente : elle souligne cette phrase d'un léger sourire qui fait penser, lors d'un deuxième visionnage du film et ayant en tête les

²²⁰ *Ibid.*, pp. 21-22.

²²¹ *Ibid.*, pp. 13-14.

intentions finales de la fée des Lilas, qu'elle sait très bien dès le début de l'histoire où ses ruses vont mener.

Mais après tout, la marraine de Demy est toujours celle qui apparaît pour aider la princesse dans son chemin de femme et dans son choix d'un époux convenable, bien que cette mission passe aussi par la satisfaction de ses propres désirs et par l'organisation d'un mariage avec ce même roi, ultime pied de nez à la chasteté de la fée de Perrault. Finalement, en conservant cette mission première du personnage de la fée, Demy ne va peut être pas si loin dans son interprétation du conte-source mais actualise simplement l'intrigue. Il faut alors se rappeler le contexte de création du film et l'influence probable qu'il a pu avoir sur l'adaptation : « L'époque post-soixante-huitarde, celle du mouvement hippie et du militantisme féministe, le séjour de Jacques Demy à Los Angeles, tout ce qu'il s'observe dans le domaine de la libération des mœurs, ne sont évidemment pas étrangers à l'esprit de son adaptation. »²²² Regardant cette atmosphère soixante-huitarde, il est notable que Jim Morrison soit venu rendre visite au couple Demy-Varda à titre amical, sur le lieu-même du tournage. Il a également été souligné précédemment que des proches de Jacques Demy, et notamment sa femme et l'actrice Delphine Seyrig elle-même, ont participé activement au mouvement féministe. Finalement, le conte moderne de *Peau d'Âne* est aussi celui des femmes et de leur propre choix de vie conjugale et d'existence en tant que représentantes du sexe. La fée est celle qui guide *Peau d'Âne* comme une mère mais aussi, et peut être même avant tout chez Demy, comme une femme. Elle devient un modèle de coquetterie, mais pas cette coquetterie qui enferme la femme dans un statut d'objet et de fantasme masculin, sinon celle qui permet d'assumer sa féminité et qui peut aussi servir – vision plutôt masculine cette fois-ci – au « sexe faible » pour obtenir ce qu'il désire. Ainsi, avant de donner ses premiers conseils regardant l'attitude à adopter face à l'amour de son père, la fée des Lilas recommande à *Peau d'Âne* d'arrêter de pleurer puisque « les larmes abîment et creusent la visage ». Elle « arrang[e] sa toilette » puisqu'après tout elle « porte très mal le jaune », faisant alors un premier usage de ses attributs magiques pour servir son apparence. Et alors qu'elle commence finalement à conseiller *Peau d'Âne*, elle prête une attention toute particulière à ses ongles, détail d'interprétation de Delphine Seyrig qui souligne une nouvelle fois la superficialité et l'attachement aux apparences de la fée des Lilas. Demy pousse alors

²²² F. Curot, *op. cit.*, p. 87.

ironiquement un peu loin le cliché de la femme fatale, comme pour faire enrager les féministes auxquelles il semble dédier ce film.

Peau d'Âne retient parfaitement cette première leçon de la fée, qui est aussi celle de la coquetterie et de l'apprentissage du charme (féminin ici), alors qu'elle revêt la robe couleur du soleil et joue avec son miroir pour attirer l'attention du Prince rouge dans la forêt et voir sa réaction lors de leur première rencontre.

De la même manière, la Belle s'était accoutumée aux précieuses toilettes offertes par la Bête et Burton donne à l'un des principaux personnages féminins du film la fonction de vendeuse porte-à-porte pour l'entreprise de cosmétiques Avon. Le personnage de la fée semble avoir à s'affirmer dans la modernité avec toute la prise de conscience féministe et l'affirmation féminine de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle.

c. Simulacre de fée dans l'Amérique consumériste et capitaliste

Dans *Edward*, Burton minimise l'apparition de phénomènes surnaturels. Le seul réellement notable touche encore le personnage principal dans le fait qu'il possède des ciseaux à la place des mains. Tous les autres phénomènes potentiellement merveilleux, tel la création de la neige, trouvent une explication prosaïque et terre-à-terre dans le film. En accord avec cette prétention au réalisme, *Edward aux mains d'argent* n'a pas de fée au sens strict. Pas de baguette ni de tour de magie. Néanmoins, Peg, en tant que représentante des charlatans modernes et autres vendeurs de charme et remèdes miracles, peut être prise comme une forme altérée de fée ayant troqué sa baguette pour un *vanity case* rempli de produits de beauté. Il est d'ailleurs notable, sans forcer l'hommage rendu, qu'elle apparaît à l'écran dans cette même couleur parme qui caractérisait la fée des Lilas.

Peg remplit en effet le rôle de substitut maternel d'une marraine bonne fée. Elle recueille Edward, tâche de prendre soin de lui, lui offre gîte et couvert et l'accompagne dans ses démarches de jeune adulte. Elle va à la banque avec lui et essaye de faire valoir ses avantages, elle court au commissariat avec son mari alors qu'il est arrêté pour un vol qui lui a été inspiré par Jim. Certes, elle n'est pas le seul personnage à offrir à Edward une entière protection ; le policier noir le fait aussi alors qu'il s'inquiète de son sort lorsqu'il est relâché de prison ou lorsqu'il le laisse fuir en paix, faisant croire qu'il l'a tué à la fin du film. Mais Peg n'est pas seulement une figure parentale et protectrice. Elle est celle qui tente de créer ou de recréer, à coup de spatule et de crèmes cosmétiques, la beauté et la magie données à Edward par son créateur. L'inventeur était lui aussi une forme

d'enchanteur, mais encore imperfectible puisque mortel. Peg remplace le personnage incarné par Vincent Price en protégeant Edward, en tentant de l'humaniser et en préservant celui à qui, semble-t-il, on aurait jeté un mauvais sort. Albert Montagne souligne :

Peg est la fée protectrice, hôtesse en tailleur et bonnet violets et valise bleue, qui prend soin d'Edward et de sa peau marquant son humanité. [...] Désespérée de n'avoir rien vendu, elle prononce la formule magique : "ce n'est pas mon jour", et voit aussi surgir dans le rétroviseur de sa voiture un château, où son titre honorifique d'ambassadrice Avon lui sert de sésame. Quand elle découvre Edward, son premier réflexe est de réparer les dégâts des mains et du visage coupés.²²³

Fée qui sait comment réparer les cicatrices, elle est même dotée d'un grimoire, « *the big Avon handbook* » qu'elle préfère consulter avant d'utiliser quelque autre tour ou onguent. Elle a toutes les caractéristiques d'une fée : le grimoire, les préparations et leur promesse de changement, les semblants de formules magiques, le caractère maternel de la marraine et l'imperturbable sourire digne d'une fée tout droit sortie des studios Disney. Mais il serait mentir de dire que cette modernisation des caractéristiques du personnage mythique ne la rend pas ridicule. Un peu guindée dans son tailleur de représentante, devant faire face à l'inefficacité de ces potions modernes et de ses tours de magie citadine, elle doit affronter la défaite et accepter le retour d'Edward dans sa demeure.

d. Les fées deviendraient-elles des sorcières ?

Finalement, la fée moderne doit s'accommoder d'un peu plus d'humanité et peut-être aussi de réalisme, jusqu'à disparaître complètement chez Cocteau. Elle se dote de défauts qui sont ceux des mortels, qu'elle devienne plus séductrice et encline à l'Amour ou qu'elle ait à faire face à la limite de ses pouvoirs au point de renoncer à l'aboutissement de sa quête. Lorsqu'elle est représentée dans le corpus, elle cristallise la féminité et devient même femme avant d'être mère. Peg a d'ailleurs un statut établi et son mari l'accompagne dans son objectif : il a aussi un rôle à jouer dans la tentative d'humanisation d'Edward, et on les voit souvent apparaître comme paire à l'écran, notamment dans la scène suivant le cambriolage où ils tentent tous deux de donner une leçon de morale à Edward. Avant Cocteau même, le personnage de la fée commençait déjà à être ambivalent : dans *Le Magicien d'Oz* (1939) de Victor Fleming, film d'autant

²²³ A. Montagne, « Tim Burton, Démons et Merveilles », *op. cit.*, p. 140.

plus remarquable et connu en raisons des moyens mis en œuvre par la MGM pour permettre sa réalisation et qui a donc traversé sans mal l'Atlantique, Dorothy, l'héroïne, rencontre dès son arrivée dans la contrée d'Oz, où elle a été transportée contre son gré, la bonne sorcière Glynda. Mais alors qu'elle en a les pouvoirs, l'« être merveilleux féminin »²²⁴ n'aide la jeune fille que trop peu, lui conseillant seulement de trouver le magicien d'Oz en suivant la route pavée de briques jaunes que les habitants du petit village où elle est arrivée doivent lui indiquer. Cette absence d'aide va dès lors être à l'origine des aventures de Dorothy dans la contrée d'Oz où elle va devoir alors mener à bien sa mission par ses propres moyens. La fée se rapproche d'un adjuvant plus classique puisqu'elle n'utilise que de manière limitée ses pouvoirs magiques. Elle est tout d'abord remarquable par sa beauté, comme le souligne Dorothy lors de sa première rencontre avec Glynda. D'autre part, le changement d'appellation de l'« être merveilleux féminin » semble révélateur : Glynda est une bonne sorcière et non une fée. Dès Victor Fleming, la fée, personnage traditionnellement chaste et sans imperfection, tout du moins en ce qui concerne le conte classique, se dote de plus de malice, de certains défauts, et peu faire le mal comme le bien. Elle devient alors, selon, bonne ou mauvaise sorcière. Son statut n'inclut alors plus une partie de son caractère ; elle est plus libre d'évoluer en fonction de ses actions et se rapproche ainsi du genre humain.

Cette réflexion sur le statut de la fée peut alors remettre en question le devenir de certains personnages féminins des contes du corpus. Ainsi, en raison des embûches qu'elles essaient de tendre à la Belle pour qu'elle ne respecte pas la promesse qu'elle a faite à la Bête, puis pour s'attribuer les biens matériels de ce dernier, les deux sœurs peuvent se rapprocher du devenir de la mauvaise sorcière, d'autant plus qu'elles s'essaient à la manipulation d'attributs magiques avec le miroir et le Magnifique. Le traitement de certains personnages chez Burton, comme Joyce ou la voisine puritaine dont la principale occupation est de jouer de l'orgue, apparaît comme similaire, dans le sens où ces personnages contribuent au mauvais sort qui est jeté à Edward. Il est de plus remarquable que Joyce fait usage de son charme pour tenter de manipuler Edward, la même syllepse de sens employée dans *Peau d'Âne*, également valable en langue anglaise, faisant alors sens pour l'œuvre de Burton. Et concernant la cinématographie complète du réalisateur américain, il convient de noter que s'il prive ses films dont la forme est celle du conte, comme *Edward* ou *Big Fish*, de certains de leurs éléments les plus représentatifs

²²⁴ C. Aurouet, « Préambule : Tout conte fait », *CinémAction*, n°116, *op. cit.*, p. 15.

– ni princesses de lignée, ni fées en bonne et due forme – des sorcières sont en revanche présentes : celle de *Big Fish* lit l’avenir dans son œil de verre, alors que l’inventeur d’Edward peut être considéré comme une sorte de sorcier, dès lors qu’il est capable de donner vie à l’inanimé, sans qu’aucune raison scientifique ne soit clairement invoquée. Enfin, bien que Demy ait choisi de désigner le personnage interprété par Delphine Seyrig en tant que fée, ses torts et ses imperfections aux yeux de la morale et du bon sens ne sont plus à démontrer. De plus, la comparaison entre la fée des Lilas et la sorcière peut s’avérer d’autant plus révélatrice que cette dernière est une figure-clé du féminisme.

Mais si les auteurs du corpus contribuent à cette évolution du personnage merveilleux de la fée en la dotant d’un devenir-sorcière, cela semble être dans l’objectif d’effacer toute forme de manichéisme ; leur style comme leurs créations sont des œuvres caractérisées par le métissage et l’esprit moderne, qui délégitime les instances directrices de la société et des croyances pour les soumettre à la raison. Mais bien sûr, l’altération des attributs merveilleux de la fée ne sont pas sans conséquences sur le genre auquel elle a donné son nom. La poésie revient à d’autres procédés propres aux cinéastes du corpus parmi lesquels certains ont déjà été détaillés.

Alors que la fée se dote de caractéristiques humaines, elle tend à se rapprocher d’un autre personnage-clé du conte, l’héroïne. Alors qu’elle est souvent, dans le genre, princesse ou amenée à le devenir, elle se rapproche avant tout de la question du « devenir-femme »²²⁵.

2. La place et le statut du personnage féminin

Les contes sources du corpus, que ce soit *Peau d’Âne* ou *La Belle et la Bête*, sont féminins dans le sens où ils proposent de suivre, en premier lieu, les aventures d’une héroïne. Ils se rapprochent donc de la question du « devenir-femme » telle qu’elle est posée par Gilles Deleuze, notion dynamique qui permet dès lors d’entrer dans un schéma d’opposition avec une majorité acceptée, soit ici celle du héros masculin. Il convient dès lors d’analyser la part faite par les auteurs du corpus aux femmes par rapport aux hommes, afin de voir quelle importance leur est accordée, qu’elles deviennent héroïnes ou qu’elles occupent un statut de personnages secondaires mis en relief à un certain moment

²²⁵ G. Deleuze, *Critique et Clinique*, op. cit., p. 11.

de la narration qui viendrait se prêter à analyse. Cette question de la parité peut aussi amener à poser celle de la relation des sexes entre eux, en particulier des relations amoureuses, puisqu'elles sont l'un des objets majeurs de la quête respective des personnages.

a. Libération féminine et complexe œdipien

Comme cela a été vu précédemment, Demy a repris le conte de Charles Perrault en allant dans le sens d'une libération de la femme. *Peau d'Âne* choisit son destin à part entière en faisant l'apprentissage de la séduction et en laissant volontairement sa bague dans le cake d'amour confectionné pour le Prince. Dans la même veine, la fée des Lilas ne choisit pas seulement d'aider sa filleule et de l'écarter de son père mais elle saisit l'opportunité pour s'emparer du cœur du roi. Le lien entre cette prise en main de leur destin et le mouvement féministe des années soixante a déjà été fait et semble être à l'origine même de la réécriture filmique du conte de Perrault. Les femmes de *Peau d'Âne* sont en devenir. Elles sont vers la voie de leur libération et de leur affirmation, car bien sûr, lorsque l'on est enfermé dans le rôle guindé et codé de princesse de conte ou de bonne fée, tout reste à prouver. Ce devenir revêt dans le film l'apparence d'une quête, celle de l'amour, depuis l'amour paternel jusqu'à l'amour marital, qui tous deux synthétisent les schémas de soumission féminine les plus récurrents dans la société, soumission au père, puis soumission au mari. Dans les deux cas, l'héroïne va avoir à s'affirmer. Cette quête prend aussi la forme d'un schéma psychanalytique, celui du complexe d'Œdipe, que l'on trouve plus timidement dès *La Belle et la Bête* de Cocteau.

Dans un premier temps, les héroïnes des contes du corpus ont à devenir adultes. Elles doivent quitter le domicile parental, pour raisons initiales diverses, puis pour finalement occuper la demeure conjugale. « Devenir » conserve alors son sens usuel et normé ; devenir femme revient en fait à devenir adulte, sortir de l'enfance. Cet aspect est accentué dans les contes par l'inclusion plus ou moins explicite de références au complexe d'Œdipe. Si la psychanalyse n'était pas encore théorisée au moment où Charles Perrault et Madame Leprince de Beaumont ont écrit leur œuvre, ils ont néanmoins décrit ce phénomène qui fait partie intégrante des premières années de vie. L'enfant, attaché au sexe parental opposé et l'identifiant comme source potentielle d'union conjugale, va rejeter le parent de sexe identique ainsi que tout autre personne de sexe opposé externe au

noyau parental. L'enfant devra dès lors intégrer la règle selon laquelle on ne « se marie pas avec son papa », comme le souligne ironiquement la fée des Lilas qui tente d'inculquer cette leçon à Peau d'Âne. L'héroïne du conte, dans *Peau d'Âne* comme dans *La Belle et la Bête*, est tout d'abord infantilisée. La précédente citation le démontre clairement, alors que la marraine use même d'un vocabulaire enfantin, « papa », pour s'assurer d'être comprise par sa filleule. En ce qui concerne *La Belle et la Bête*, le fait que la Belle repousse Avenant pour rester aux côtés de son père a déjà été évoqué : « Je veux rester fille et vivre avec mon père. »²²⁶ La Belle est donc rejetée à l'âge où l'enfant traverse le complexe œdipien et refuse en quelque sorte de grandir pour rester aux côtés du parent de sexe opposé. Aucune des princesses n'a à rejeter la mère, qui est en fait absente ou seulement présente pour quelques instants au début du film, en ce qui concerne *Peau d'Âne* ; cette configuration familiale est alors immédiatement présupposée au schéma décrit par Freud.

Néanmoins, *Peau d'Âne* et *la Belle* ont à changer : l'état final du conte et le gain majeur des héroïnes va résider dans la rencontre de l'amour. Mais ce sentiment n'est plus celui qui attache sans fin la fille au père, mais bien celui qui donne naissance à une union conjugale. L'état final marque donc la sortie de l'enfance pour entrer dans l'âge adulte. Elles ont cessé d'être fille pour devenir femme. Cependant, ce devenir ne correspond pas à la définition de Deleuze et Guattari de rapprochement d'une minorité mais correspond bien à un ordre naturel des choses :

Le devenir ne va pas dans l'autre sens, et l'on ne devient pas Homme, pour autant que l'homme se présente comme une forme d'expression dominante qui prétend imposer à toute matière, tandis que femme, animal ou molécule ont toujours une composante de fuite qui se dérobe à leur propre formalisation. [...] Même quand c'est une femme qui devient, elle a à devenir-femme [...]²²⁷

Contrairement au conte de *Peter Pan* où le héros de James Barrie refusait de grandir, nos héroïnes font bien ici le choix d'entrer dans la vie d'adulte et donc de suivre le cours attendu des choses. Elles deviennent dans le sens de « passer d'un état à un autre » de « changer, évoluer »²²⁸ et non pas dans celui où l'entendent Deleuze et Guattari ; elles atteignent un état fixe, une sorte d'identité, bien que le film nous ait décrit

²²⁶ J. Cocteau, « Découpages et dialogues in extenso de *La Belle et la Bête* », *L'Avant Scène Cinéma*, n°138-139, *op. cit.*, p. 14.

²²⁷ G. Deleuze, *Critique et Clinique*, *op. cit.*, p.11.

²²⁸ Définition issue du *Petit Robert de la langue française 2006*, p. 737.

un « processus »²²⁹, un passage d'un état à un autre. Comme le soulignent les philosophes, on ne devient pas majoritaire, on devient toujours en s'éloignant du modèle-étalon.

Ainsi, au moins d'un point de vue formel, les cinéastes décrivent les phases de l'évolution normale d'une jeune femme. Néanmoins, l'utilisation du complexe œdipien comme motif structurel de l'évolution de l'héroïne est parfois poussée jusqu'au ridicule. Comment ne pas citer ici la séquence de *Peau d'Âne* dans laquelle le Roi Bleu va consulter le « plus sage des savants », terré dans son atelier au sommet d'une des tourelles du château, afin de lui demander conseil sur la légitimité de la demande en mariage de sa propre fille ? La parfaite parodie de l'enchanteur Merlin, entouré de grimoires et autres concoctions, consulte alors son l'un de ses livres pour répondre à la question du souverain : « La princesse est bien jeune pour analyser les mouvements de son cœur. Il est écrit ici que toutes les p'tites filles auxquelles on pose la question “Avec qui veux-tu te marier quand tu seras plus grande ?” répondent inmanquablement “Avec papa.” » La parodie des théories freudiennes semble ici indéniable. Prenant le prétexte que le sujet est trop jeune pour comprendre ses sentiments et réactions, l'analysant impose sa propre explication, légitimée uniquement par le statut de savant de son émetteur qui par ailleurs n'a aucune connaissance pratique du phénomène. A la question suivante du souverain qui s'enquiert si le savant a une fille, ce dernier répond « non ». D'autre part, si l'on relève le vocabulaire et le ton qu'il emploie pour rendre sa conclusion, sa science semble bien peu sérieuse, au point qu'on puisse même se demander si elle est digne de confiance. Cette critique si aiguisée de la psychanalyse peut même nous pousser à nous demander si Demy ne laisse par transparaitre ici un pamphlet en faveur de l'anti-Œdipe, théorie que Deleuze et Guattari supportent également. Au caractère absurde des conclusions du savant-enchanteur-charlatan s'ajoute, de plus, l'évident anachronisme entre l'usage de la psychanalyse et la situation d'énonciation du conte. Cette séquence fait partie des quelques décalages temporels grinçants et ironiques que Demy a ajoutés dans sa réécriture de l'œuvre de Perrault. Il use des théories psychanalytiques pour mieux les détourner. Il ironise sur l'usage du conte en tant qu'exemple, qui a pu être fait pendant la période classique. Le genre donne le modèle du devenir femme-adulte et régule cet

²²⁹ G. Deleuze, *Critique et Clinique*, op. cit., p.11.

apprentissage d'un ton presque moralisateur ou tout du moins véhiculant la bonne morale, celle de la majorité, ton qui est employé par Perrault dans l'épilogue de son conte.

La distance ironique dont use Demy fait douter du sérieux de ce devenir femme-adulte. Il semble employer le complexe d'Œdipe en visant d'autres finalités ; il le superpose notamment à la définition philosophique du devenir telle qu'elle est proposée par Deleuze et Guattari. Il réécrit le conte en se jouant de la bonne morale initialement transmise, en ironisant sur celle-ci et en transformant le devenir femme-adulte en devenir-femme-sexe, en ne laissant pas seulement éclater la jeune femme hors de la petite fille mais aussi la femme féministe hors de la petite « fille à papa » préprogrammée pour répondre aux désirs masculins. Nous avons déjà abordé l'importance de la prise de décisions dans *Peau d'Âne* de Jacques Demy par rapport au conte initial de Perrault. Le cinéaste renforce d'autant plus le rôle de ces partis-pris au sein de l'évolution de l'héroïne qu'il souligne la difficulté du choix du mari : il accentue le complexe d'Œdipe et les doutes ressentis par la princesse face à la proposition de son père. Cette hésitation est inexistante chez Perrault où la princesse cherche à chaque fois à échapper au désir de son père par la demande d'une nouvelle robe, et ne se soumet pas seulement à la volonté de sa marraine, comme on pourrait en avoir l'impression parfois chez Demy. Par cette hésitation, il montre bien que devenir adulte et devenir-femme n'est pas si aisé que la morale et les conventions sociales pourraient le laisser penser. Le bon mari n'est pas forcément celui que la morale voudrait nous donner et, en ce sens, *Peau d'Âne* laisse toujours toutes les possibilités d'union ouvertes. De la même manière, la Belle envisage de s'unir à la Bête en dépit de l'aspect contre toutes conventions de l'union. Bien que le choix n'aboutisse pas, dans le sens où la réelle preuve d'amour de la Belle ne survient qu'après la transformation de la Bête, qui la rend à la majorité, cette possibilité d'union reste tout de même centrale pour la signification de l'œuvre. Pour celle qui doit devenir-femme, imposer son choix contre la majorité est crucial. Devenir-femme fait l'objet d'un processus et d'un combat constant, comme le soulignent Deleuze et Guattari : « Ecrire est une affaire de devenir, toujours inachevé, toujours en train de se faire, et qui déborde toute matière vivable ou vécue. »²³⁰

Dès lors, par la naissance et l'affirmation de leur propre point de vue qui se distingue de celui de la majorité masculine, les héroïnes de *Peau d'Âne* et de *La Belle et*

²³⁰ G. Deleuze, *Critique et Clinique*, op. cit., p. 11.

la Bête sont en chemin vers le modèle de la femme libérée, sans jamais l'atteindre totalement, mais toujours dans un entre-deux, entre femme affranchie et femme objet, puisque « devenir, ce n'est pas atteindre à une forme [...] mais trouver la zone de voisinage, d'indiscernabilité ou d'indifférenciation »²³¹. Et si le film de Cocteau apparaît moins révolutionnaire quant à la libération féminine que *Peau d'Âne*, il faut se rappeler que *La Belle et la Bête* est plus ancien, et que dans l'Histoire elle-même, la libération féminine est en devenir et à accomplir. Au vu de cette évolution historique, il peut apparaître dès lors intéressant de se pencher sur les femmes du film le plus récent du corpus, *Edward aux mains d'argent*.

b. De la modernité dans les années 1990 : entre superficialité et parité

Les films de Burton laissent de manière générale le premier rang à un personnage masculin et ce depuis sa première création *Vincent*, fait qui est révélé dès le titre de ses œuvres : *Pee Wee's Big Adventure*, *Bettlejuice*, *Batman* et *Batman Returns* (bien qu'ici une importance notable, et même démesurée par rapport à l'œuvre source à la plus grande surprise des fans du *comic*, est accordée à Catwoman) jusqu'à *Charlie and the Chocolate Factory* et *Sweeney Todd*. Un changement semblerait seulement s'amorcer à l'occasion de sa dernière réécriture, *Alice in Wonderland*, prévue pour 2010 ; le rang d'honneur semble être occupé par un personnage féminin, bien que l'on ne soit pas à l'abri d'un surprenant retournement comme on en retrouve de nombreux chez Burton, à l'image de *Batman Returns* qui mettait Batman sur le même plan que ses adversaires Catwoman, Pinguin et Max Shreck, mais qui donnerait cette fois-ci au Chapelier Fou une importance nouvelle et comparable à celle de l'héroïne de Carroll.

Mais pour revenir à *Edward*, si le titre et le cadre narratif fourni à l'histoire principale indiquent que le personnage principal est un homme, celui qui a des ciseaux à la place des mains et à l'origine duquel aurait été inventée la neige, la petite banlieue aux couleurs pastel est majoritairement féminine. Ce fait peut apparaître surprenant au vu de la filmographie de Burton telle que nous l'avons décrite. Mais en effet, comme le devenir humain d'Edward passe aussi par un devenir homme²³², le contact avec la gent

²³¹ *Ibid.*

²³² Il est ici nécessaire de noter que Burton renverse les théories émises par Deleuze et Guattari : alors que le devenir tend à rapprocher l'homme normé des minorités, *Edward aux mains d'argent* est basé autour de l'histoire d'un Autre qui tente de se rapprocher de ce qui est considéré, par conventions, comme la norme. Ce revers n'étant pas inclus dans les théories des philosophes mais entrant tout de même dans le même

féminine se fait nécessaire. Et contrairement à Cocteau et à Demy, l'Américaine des années 1990 n'est que libérée pour être mieux enfermée dans les clichés de la femme superficielle et séductrice à tout prix. Le devenir-femme se rapproche dès lors d'une sorte de devenir-*pin-up*. Les premiers personnages apparaissant en gros plan dans la banlieue pavillonnaire sont toutes des femmes, et leur première conversation porte sur le probable achat de produits cosmétiques, ceux vendus par Peg et qui pourraient soutenir le « *changing look* » de ces dames. Le changement des femmes n'est dorénavant plus dans leurs mœurs et la place qu'elles occupent dans la société mais dans leur apparence. Dans ces premières minutes du film, la population majoritairement féminine se démarque par sa capacité, ou non, à manier couleurs, gestes et paroles afin de séduire, que ce soit la prochaine cliente de la grande marque de cosmétiques ou simplement le plombier venu faire une réparation de routine. Tout semble savamment réfléchi, de la démarche assurée robotique de Peg jusqu'aux mouvements de mains de Joyce, soulignant ses longs ongles de tigresse qu'elle a préalablement paré d'une couleur assortie à celle de sa lingerie, détail hautement sensuel voire sexuel. Car si les femmes d'*Edward* perdent leur innocence, ce n'est pas pour se révolter contre l'ordre masculin mais pour élaborer des techniques de persuasion plus ou moins saines. Les petits plats cuisinés pour Edward le sont contre service rendu, service qui par ailleurs ne satisfait que l'exigence de bonne façade de la *middle-class* américaine. Même la proposition de partenariat de Joyce afin d'ouvrir un salon de coiffure se fait dans l'espérance de satisfaire les fantasmes de la nymphomane. Et lorsque les choses ne se passent pas comme elle l'avait prévu, elle n'hésite pas alors à se faire passer pour une victime, contribuant dès lors au lynchage d'Edward.

Burton n'est pas tendre dans le portrait qu'il fait des femmes modernes. Ils les montrent dans leurs vices les plus malins. Il semble ne cacher aucun de leurs stratagèmes, et montre même leurs actions les plus viles, des réunions de commérages entre voisines aux matinées bigoudis et masques faciaux.

Toute Belle qu'elle est, même Kim n'est pas épargnée. Elle apparaît dans un premier temps fictivement à travers les photos que Peg expose dans le salon et sur lesquelles elle se montre comme la parfaite jeune fille américaine, parée de sa robe des Junior Prom ou dans sa tenue de pom-pom girl, parfaite étudiante accomplissant sa dernière année et partant camper avec ses amis pour l'été. Mais cette perfection

cadre structurel, la notion de devenir a été utilisée sans trait d'union, ce afin de respecter l'appellation donnée par Deleuze et Guattari à leur concept. Par exemple, « humain » et « homme » étant admis comme catégories majoritaires par les philosophes, mais devenant minoritaires dans le cas particulier d'Edward, les groupes nominaux « devenir humain » et « devenir homme » sont notés sans trait d'union.

américaine, cette nécessité de rentrer dans des cadres nets, précis et propres est aussi celle que critique Burton sur un ton ironique. Quant à sa première apparition en tant que telle dans le film, qui survient tout de même au bout de presque quarante minutes, elle ne fait que renforcer cette superficialité de la *teenager* populaire et à la mode. Elle rentre de camping au bras de son blond et musclé petit ami et à l'arrière d'un van customisé jusqu'au ridicule. Elle entre dans sa chambre, commence à se dévêtir avant de se scruter dans un miroir rempli d'images découpées dans des magazines de mode et de se percer les pustules adolescentes. Elle découvre alors effrayée Edward dans le reflet du miroir. Cette entrée en matière semble loin de celle d'une princesse de conte de fées. Elle est soumise aux critères d'une mode éphémère et aux règles de l'apparence, ce qui contribue à l'éloigner des modèles de beauté intemporelle que sont Cendrillon et autres Blanche-Neige. Néanmoins, elle tend vers cet idéal du genre alors que pour la veillée de Noël, elle revêt une robe blanche à volants, boucle ses cheveux, danse dans la neige. Elle semble regagner cette beauté innocente et libre des conventions de la mode. Et c'est dans cette même séquence qu'elle rejette Jim. Elle affirme finalement ses choix de femme libérée, la vraie cette fois-ci, comparable à la Belle et à Peau d'Âne en ce qu'elle impose ses sentiments pour l'autre sexe indépendamment des pressions sociales. Même si ce choix n'aboutit pas dans *Edward* qui s'avère être un conte de fées sans *happy end*, le bouleversement des conventions a déjà eu lieu et, finalement, seule cette remise en question des normes établies importe vraiment.

Dès lors, l'héroïne du conte de fées, ou princesse, apparaît dans la modernité, au même titre que la fée, comme un personnage mixte. Comme le souligne Antoine de Baecque, Kim est « à la fois fille de son temps, pom-pom girl superficielle, mascotte des footballeurs de la ville, crétins et machos musclés, [...] et pourtant vaillante jeune femme attirée par l'altérité absolue d'un monstre que tous finissent par rejeter. »²³³

Mais la princesse de conte de fées est devenue hybride bien avant Burton. Sa perfection était déjà ternie de superficialité dès Cocteau et Demy. L'importance attachée à l'apparence féminine dans *Peau d'Âne* a déjà été traitée, notamment à travers le personnage de la fée des Lilas et de l'apprentissage qu'elle offre à la princesse. Elle devient elle-même de plus en plus soucieuse de son apparence alors qu'elle rejette sa

²³³ A. de Baecque, *Tim Burton, op. cit.*, p. 66.

marraine qui essaie de la cacher en lui barbouillant le visage de suie²³⁴ et qu'elle hésite à se marier avec son père sur le simple prétexte qu'il lui offre de belles parures²³⁵. Quant à la Belle, il a été vu précédemment, lors de l'étude de la mise-en-scène ambiguë de l'épilogue de Cocteau, qu'elle ne semble accepter les avances de la Bête qu'une fois celle-ci transformée en Prince charmant, ce qui démontre l'importance qu'elle accorde aux apparences.

La modernité de Burton se situe dès lors sur un autre plan, soit la façon dont il traite les relations amoureuses et les couples. Le couple principal est bien sûr celui qui justifie l'histoire à savoir celui entre Kim et Edward. Bien qu'il n'existe jamais en tant que tel, ce couple est rêvé et devient un objet de quête pour les deux protagonistes. Suivant le modèle du conte de *La Belle et la Bête*, il a déjà été souligné précédemment les retournements auxquels procède Burton dans sa réécriture de l'œuvre de Madame Leprince de Beaumont. La Bête se retrouve enfermé chez la Belle, se dote de caractéristiques féminines, alors que la Belle impose progressivement ses choix, se libère des contraintes sociales pour mieux s'affirmer au dépit des conventions. En ce sens, elle adopte un rôle traditionnellement masculin. Elle est celle qui prend les décisions, notamment lorsqu'elle demande à Jim de se retirer, de ne jamais revenir parce qu'elle ne l'aime plus. C'est elle qui prend Edward dans ses bras alors que celui-ci, en raison de son anatomie, ne peut l'embrasser. C'est elle qui met en scène sa mort afin de le protéger de la rage des villageois. Si la représentation des sexes en tant que tels dans *Edward aux mains d'argent* reste globalement conventionnelle, les femmes belles et souvent superficielles, les hommes musclés et parfois stupides et machos, le couple subit l'influence de la modernité. L'exemple le plus flagrant est celui de Peg et Bill. Tous deux sont aptes à prendre des décisions, semblent respecter leurs points de vue mutuels et se soutiennent dans leur accomplissement si nécessaire. Ainsi, dans la scène suivant l'incarcération d'Edward, Bill essaie de lui donner une leçon de morale. Pour éviter à Edward d'être blâmé, Kim et Kevin tentent de changer le sujet de la conversation. Mais Peg le maintient et redonne même la parole à son mari : « Chéri, c'est très passionnant mais je crois que ton père n'a pas encore fini. »

²³⁴ Peau d'Âne s'exclame indignée en regardant son visage recouvert de suie dans le miroir : « Vous prenez plaisir à m'humilier, à me rendre laide et à me défigurer. »

²³⁵ Avant l'intervention de sa marraine, Peau d'Âne s'exclame : « Comme cette robe est belle, et comme mon père est bon. Au fond, je me sens pleine d'amour et prête à l'épouser. » Par le biais de la coordination, le Beau est directement lié au Bien, ces deux qualités justifiant directement l'amour de Peau d'Âne pour son père et son envie d'accepter sa demande en mariage.

Une des tâches les plus importantes du conte de fées moderne a été dès lors de rétablir la parité des genres, de leur donner une existence autonome, de les décroïsonner de leur représentation figée et traditionnelle, ou tout du moins, de la conserver en connaissance de causes et afin de signifier autre chose et en particulier de critiquer les conventions et attentes sociales. Si le devenir-femme, comme nous l'avons montré, a une place à part entière, la vraie minorité ne se trouve plus dans le fait d'appartenir au considéré « sexe faible ». L'altérité est ailleurs et doit s'appuyer sur une autre catégorie définie par Deleuze et Guattari, le « devenir-animal ».

3. L'Autre, la Bête et le Paria

D'une manière plus générale, au-delà de la présence féminine et de la représentation des genres dans les œuvres du corpus, Cocteau, Demy et Burton mettent en avant un personnage isolé tant du point de vue social que par son originalité souvent détonante vis-à-vis des normes acceptées par la société. Ainsi, la Bête vit recluse de la civilisation, tout comme Edward, bien que ce dernier ait à se confronter à la cohorte humaine, et d'une certaine manière comme Peau d'Âne, qui est contrainte de fuir l'existence mondaine pour échapper au désir incestueux paternel.

Ces personnages se définissent dès lors comme Paria, Autre qui cherche néanmoins à (re)gagner la civilisation, à devenir humain bien que la plupart du temps ils aient plutôt un devenir-animal.

a. Quand l'animal apparaît à l'écran

Comme la fin du conte littéraire et filmique l'indique, la Bête n'a pas toujours revêtu cette apparence. Devant la surprise de la Belle, le redevenu Prince répond : « La Bête n'est plus, c'était moi. Mes parents ne croyaient pas aux fées, elles les ont punis en ma personne. Je ne pouvais être sauvé que par un regard d'amour. [...] L'Amour peut faire qu'un homme devienne bête. L'Amour peut faire aussi qu'un homme laid devienne beau. » Ainsi, tout comme dans le conte de Madame Leprince de Beaumont, les transformations de la Bête en Prince sont dues à un mauvais sort. Toutefois, cette métamorphose n'est pas fixe ; elle fait l'objet semble-t-il d'un processus, comme dans la

définition de devenir proposée par Deleuze et Guattari, et est dotée de différentes intensités. La Bête est humanisée. Elle parle, s'habille comme un gentilhomme, semble aimer l'art au vue des statues qui ornent sa demeure et son jardin. Alors qu'être animal supposerait un haut niveau de spontanéité et une certaine imprévisibilité, la Bête se démarque par sa capacité à régler ses rapports avec la Belle : il la voit tous les soirs à sept heures alors qu'elle dîne et, avant de se retirer, il lui pose toujours la même question, « Belle, voulez-vous être ma femme ? » Dès lors, son statut semble être mixte, quelque part entre liberté de la bête sauvage et contrainte de l'homme aliéné. La Bête n'est pas clairement animale et n'a pas l'apparence d'un humain. Elle est dans une « zone de voisinage »²³⁶, entre humanité et animalité, et suit un processus qui a lieu devant les yeux du spectateur. Cocteau représente la Bête, surprise par la Belle, en train de boire dans le lac de sa demeure, lapant l'eau comme un chien. Dans la scène suivante, elle se promène dans son jardin avec son hôte, dans un style mondain qui le rapproche d'une certaine humanité. La Belle note même que la Bête a alors la voix plus douce. Néanmoins, cette tendance change vers la fin de la même scène, alors que la Bête entend une biche cachée dans les bois, présence sauvage qui réveille ses instincts prédateurs. Elle n'est alors plus capable d'écouter parler la Belle, ce qui prouve bien qu'elle est passée dans l'autre zone de voisinage, celle de l'animalité. En représentant la Bête à mi-chemin entre devenir-animal et devenir humain²³⁷, Cocteau ajoute du scepticisme au conte écrit initialement par Madame Leprince de Beaumont, où la Bête semblait alors beaucoup plus animale, poussant des mugissements et semblant beaucoup plus portée vers une sorte d'instinct. Le caractère mixte, quasi hybride de la Bête, trouve son achèvement dans le phénomène surnaturel des mains qui fument. Dès le prologue à son film, Cocteau indique que « les mains d'une bête humaine qui tue se mettent à fumer », où l'on voit bien la Bête est en chemin entre animalité et humanité par l'emploi de l'oxymore « bête humaine ».

Quelles pourraient être les raisons poussant Cocteau à introduire cette ambiguïté dans son œuvre ? Comme cela a pu être vu précédemment lors de l'étude de l'épilogue, l'amour semble être un sujet de polémique dans *La Belle et la Bête* de Cocteau. Plus soucieux des apparences que ce que la bonne morale voudrait le croire, la représentation de l'amour dans l'œuvre du cinéaste semble teintée par le choc des récents événements historiques. Les contes de fées sont ternis ; on n'aime pas qui on veut, et encore moins

²³⁶ Concept établi par G. Deleuze et F. Guattari. Voir notamment *Critique et Clinique, op. cit.*

²³⁷ Tout comme Edward, la Bête aspire à ce retour à la normalité alors qu'il appartient à une minorité. Concernant le système de notation de ce renversement des concepts de Deleuze et Guattari, se reporter à la note 231.

pendant la période où l'homme tente lui-même de distinguer et qualifier différentes races. L'explication de la Bête-Prince concernant le mauvais sort qui lui a été jeté paraît elle-même illogique et peut nous rappeler d'une certaine manière ce contexte troublé. « L'Amour peut faire qu'un homme devienne bête. » L'amour semble avoir peu à faire avec la transformation de la Bête qui, comme elle le souligne elle-même, est due au fait que ses parents ne croyaient pas aux fées. Dans tous les cas, cet énoncé va contre le bon sens, ou tout du moins, les mots « amour » et « bête » doivent être pris dans un sens moins restreint que celui donné par leur contexte d'énonciation. « Amour » peut être élargi au sens de passion dans le sens où, pour inclure une conséquence néfaste comme la bêtise ou l'animalité, l'amour se doit d'être quelque peu extrémiste ou aliénant. De même, comme cela vient d'être souligné, « bête » peut faire l'objet d'une syllepse : il peut soit signifier « animal », ou tout autre état dont les caractéristiques (brutalité, spontanéité, imprévisibilité...) se rapproche de l'animalité, soit « idiot ». Bien que l'amour passionné puisse engendrer des actes inconsidérés, il apparaît difficile de ne pas faire le lien avec les récents événements historiques au cours desquels des hommes, par amour d'une idéologie, ont été amenés à perpétrer des actes stupides et barbares.

Ainsi, si Cocteau rend la Bête de Madame Leprince de Beaumont un peu plus humaine, c'est probablement pour souligner symboliquement que la bête n'est parfois pas celle que l'on croit, ou du moins, pas celle qui en a l'apparence. Comme le souligne la Belle elle-même, « il y a bien des hommes qui sont plus monstrueux que [la bête] et qui le cachent. »

Chez Jacques Demy, la Bête est même plus directement hybride. Pour fuir son père, la princesse devient animale, revêt une peau d'âne qui lui donne même son nom, lui fournit une pseudo-identité. Elle devient alors mi-humaine et mi-animale, les deux apparences se combinant pour lui donner un nouveau physique atypique. En plus de pouvoir être vue et touchée, la peau de la bête sent. Si elle peut être retirée, son retrait ne supprime cependant pas toutes les caractéristiques animales qui ont été attachées à Peau d'Âne. Elle vit toujours dans la forêt et loin de la civilisation humaine, telle une bête sauvage.

Finalement, au lieu de libérer Peau d'Âne en la retirant du désir incestueux paternel, la peau de bête apparaît plus comme une autre punition. Si cet état n'est que passager et transitoire, il semble cependant obligatoire afin que la princesse retrouve son statut noble. Revêtir la peau de l'âne, au-delà de la salvation qu'elle procurera ensuite,

peut apparaître dans un premier temps comme une forme d'expiation, et assez curieusement de « lavage ». Comme le laisse sous-entendre Frank Curot, en prenant une apparence animale et en vivant comme une bête, Peau d'Âne se punit elle-même afin de mieux se purifier : « En s'avilissant, la jeune fille semble vouloir faire prendre conscience à son père (ou le punir et se punir elle-même) de la relation interdite qui est souillure de l'ordre humain. »²³⁸ En effet, la peau de l'âne ne semble pas avoir d'autres fonctions que la constriction, où la douleur est plus psychologique que physique puisqu'elle réside dans la privation des biens et du confort, mais aussi du contact avec l'humanité, qui la rejette en raison de son apparence. Elle est censée cacher la princesse et l'aider à fuir. Mais dans le même temps, l'âne magique étant unique, cette peau rend d'autant plus reconnaissable la jeune fille. De plus, elle ne l'aide même pas à rencontrer le Prince rouge, qui ne tombe amoureux d'elle que parce qu'elle revêt de beaux atours la première fois où il la voit. Bien que cette superficialité s'efface lors de la séance d'essai de la bague, le Prince aime une image propre et pure de la princesse, telle qu'elle apparaît dans son rêve, vêtue d'une robe blanche et fluide, même s'il fantasme alors d'accomplir de nombreux péchés avec la princesse²³⁹.

Néanmoins, l'interprétation de la peau de bête et du devenir-animal comme fonction de constriction semble peu valable dans l'œuvre de Demy qui, comme cela a été vu, se joue de la religion et de la psychanalyse. Alors que Peau d'Âne envisageait de céder au désir incestueux de son père en constatant sa bonté et la beauté des robes qu'il lui offre, le changement de valeurs soudain dans les demandes de la princesse renverse cette tendance. Passant de la demande de vêtements luxueux et magnifiques à celle d'une peau de bête répugnante, la jeune fille change aussi sa gratitude et son amour pour son père contre un profond dégoût. Le présent est à la mesure du désir du père, qui semble prêt à tout pour marier sa fille, et semble symboliser la bestialité de l'inceste. L'idée de la demande vient de la fée des Lilas qui, si elle n'avait pas prévu que le Roi irait jusqu'à tuer son âne magique pour avoir la princesse, connaît très bien le dégoût qu'inspire à la princesse cette demande. Elle prévoit donc, d'une certaine manière, que la vue de la peau retirera toute attraction de la jeune fille pour son père. En rendant la princesse repoussante alors qu'elle revêt la peau de l'âne, la marraine fait aussi champ libre pour mieux parvenir

²³⁸ F. Curot, *op. cit.*, p. 77.

²³⁹ Voir la chanson « Rêves secrets d'un Prince et d'une Princesse » : « Nous ferons ce qui est interdit,/ Nous irons ensemble à la buvette,/ Nous fumerons la pipe en cachette,/ Nous nous gaverons de pâtisseries./ Mais qu'allons nous faire de tous ces plaisirs/ Il y en a tant sur Terre !/ Nous ferons bien sûr des tas d'enfants[...] »

à exercer son charme sur le Roi bleu. Ce mode de pensée vicieux, s'il est confirmé, rend la fée des Lilas encore plus bestiale que sa filleule qui en a l'apparence.

Comme *La Belle et la Bête* de Cocteau, le *Peau d'Âne* de Demy est doté d'un esprit moderne. Il prouve, avec un ton néanmoins plus rieur et ironique que son aîné, qui semblait plus pessimiste quant au devenir humain, que la bête n'est pas toujours celle qui en a le plus l'apparence. La seule morale qui pourrait alors être tirée des contes filmiques semble proche du proverbe selon lequel « L'habit ne fait pas le moine. » Si ce sens semble déjà inclus initialement dans ce que Bruno Bettelheim a regroupé sous le nom générique de « cycle du fiancé-animal »²⁴⁰, une conclusion similaire pourrait être également tirée d'*Edward aux mains d'argent*, où Burton démontre que la différence n'est pas un synonyme de méchanceté ou de Mal. La description d'un marginal pourrait-elle être dès lors rapprochée de la présence animale dans le conte ?

b. Quand l'Autre pourrait être animal

Bien que Tim Burton écrive rarement les scripts de ses films car il ne s'en sent pas capable, il crée toujours, ou se réapproprie, des personnages uniques dans leur genre qui deviennent dès lors une part de son empreinte artistique²⁴¹. Ainsi, il demeurera toujours associé à *L'Etrange Noël de Monsieur Jack* qu'il n'a en réalité même pas dirigé ; trop pris dans la réalisation du second *Batman*, il délègue à un de ses anciens amis de Disney, Henry Selick, la mise-en-scène de l'adaptation filmique du conte-poème éponyme qu'il a écrit en 1982. Mais le fait est là : son imagination florissante et si particulière est l'initiatrice du projet. Son empreinte est dès lors reconnaissable et affirmée sur l'œuvre, qu'il assiste cependant de près.

Avec *L'Etrange Noël de Monsieur Jack*, Tim Burton entame son entrée en littérature qu'il prolongera quinze ans plus tard avec *La Triste fin du petit Enfant Huître et autres histoires*. Il est dès lors intéressant de noter une continuité entre les deux œuvres. Au-delà du fait qu'elles soient toutes deux issues du genre de la poésie et soient accompagnées d'illustrations de Burton, elles mettent en scène des personnages qu'il est

²⁴⁰ Bruno Bettelheim, « Le cycle du fiancé animal dans les contes de fées », in *Psychanalyse des contes de fées*, op. cit., pp. 341-379.

²⁴¹ CF A. de Baecque, *Tim Burton*, op. cit., pp. 64-65 (chapitre regardant *Edward aux mains d'argent*) : « Burton sait parfaitement qu'il doit trouver un scénariste capable de coucher sur le papier le fruit de son imaginaire à lui, ce qu'il a toujours été incapable de faire. »

possible de retrouver d'un ouvrage à l'autre. Ainsi, l'illustration de la page 19 de *L'Etrange Noël de Monsieur Jack* présente en bas moitié droite de l'image un personnage ressemblant de manière frappante à l'Enfant Momie issu de la seconde œuvre littéraire de Burton²⁴². Il semble que l'artiste aurait choisi de développer plus largement le personnage, qui n'était alors présent que dans l'arrière plan de la première œuvre, au cours d'un poème entier figurant dans son recueil. De la même manière, nous pouvons noter que Jack est toujours accompagné de son fidèle compagnon le chien fantôme Zéro, alors que la même année, en 1982, Burton développe l'histoire de *Frankenweenie*, une version canine et enfantine du *Frankenstein* de James Whale. Ce personnage du chien revenu d'entre les morts est également présent dans son dernier film d'animation *Noces funèbres* (2005). Il apparaît dès lors incontestable qu'une continuité existe entre les différentes histoires de Tim Burton et notamment entre les différents personnages qu'il crée.

Au cœur de la création de ces personnages se trouve souvent l'hybridation comme le note Antoine de Baecque : on la retrouve « dans la conception de la plupart des monstres de son univers, le petit chien devenu un monstre égorgé dans *Vincent*, Sparky dans *Frankenweenie*, le Bételgeuse-cafard de *Bettlejuice*, Batman lui-même et sa carapace, Edward et ses mains ciseaux ou son cœur en forme de biscuit, Pinguin et Catwoman évidemment »²⁴³. La liste faite par de Baecque est longue et il finit en soulignant une nouvelle fois, comme nous l'avons fait précédemment, les origines hybrides de ses personnages. Au cœur de cette hétérogénéité, l'animalité, ou tout du moins l'hybridation entre l'humain et l'animal, est particulièrement remarquable. Elle apparaît dès le titre de sa dernière œuvre littéraire avec l'histoire phare du petit Enfant Huître. On peut penser aussi à *La Planète des singes*, à *Big Fish*, son directeur de cirque-loup garou et son père-gros poisson, ou aux volets de *Batman* que Burton a réalisés. Si les personnages de cette série n'ont pas été inventés par lui, il passe beaucoup d'énergie à les adapter et à les faire siens : « Les animaux-humains de *Batman* ont ravivé mon intérêt pour ce film. Je me suis beaucoup investi dans ces créatures... »²⁴⁴ Cette expérience a été marquante dans la carrière du cinéaste, entre joies et déceptions ; Pingouin influence même un autre de ses personnages qu'il développe rapidement plus tard dans *La Triste fin*

²⁴² Pour *L'Etrange Noël de Monsieur Jack* : T. Burton, *The Nightmare Before Christmas*, New York, Disney Press, 1993. Pour *La Triste fin* : T. Burton, *La Triste fin du petit enfant huître et autres histoires*, Paris, 10/18, « Domaine étranger », 1999 et particulièrement « Mummy Boy », pp. 86-97.

²⁴³ A. de Baecque, *Tim Burton, op. cit.*, p. 88.

²⁴⁴ T. Burton, *Cahiers du cinéma*, n°462, décembre 1992, repris par A. de Baecque, *Ibid.*, p. 87.

du petit Enfant Huître, l'Enfant Pingouin²⁴⁵. *Edward aux mains d'argent* a été réalisé entre ces deux volets adaptés du *comic* éponyme. Il peut dès lors sembler intéressant de se demander quelle pourrait être la part d'animalité dans le personnage d'Edward, d'autant plus que le ferment du conte de Burton semble être originellement le conte de Madame Leprince de Beaumont.

Lors de la rencontre entre Edward et Peg, le château gothique où demeure le pantin incomplet est donné à voir au spectateur en détails. On peut alors noter qu'entre sculptures minérales et végétales, la cour du château est animale, depuis le cerf et les oiseaux ornant les piliers du portail, jusqu'aux buissons en forme de monstre-serpent, flamant, chauve-souris et écureuil du jardin. Au milieu de cet univers bestial contraste la sculpture parcellaire de la main, organe source de traumatismes puisque manquant. Il peut être remarqué que la source d'inspiration de cet art primitif produit par Edward est à tendance mimétique. Or, il reproduit majoritairement un bestiaire, à l'exception faite de la main, ce qui pourrait nous laisser croire qu'il se sent assez proche du règne animal. Il semble constituer son noyau familial de substitution après la mort de l'inventeur, étant donné que le réflexe premier d'Edward, alors qu'il rejoint sa famille humaine, va être de la sculpter dans un buisson. Cette proximité de l'animal va par la suite se confirmer alors qu'il tond pour la première fois un chien. Edward passe alors spontanément de la tonte du buisson à celle de l'animal, dans une sorte de naturel. Le chien, en confiance, se laisse faire. Au contraire, sa première coupe de cheveux doit faire l'objet d'une demande de Joyce, qui veut être coiffée. Au cours de l'une de dernières scènes du film, alors qu'Edward a fui la maison de Peg et Bill et qu'il commence à être rejeté par la communauté humaine, il est assis seul sur un trottoir. Un chien le rejoint et s'assied à côté de lui ; on peut alors légitimement penser qu'après avoir essayé vainement de rejoindre l'humanité, Edward doit retourner à l'animalité, qui serait la « zone de voisinage » qui correspondrait le plus à son « devenir », pour ne pas dire identité. Dans ce dialogue muet, Edward coupe la mèche de poils qui cache les yeux du chien. Celui-ci semble le remercier d'un coup de tête. Mais immédiatement après, le chien part à son tour, laissant Edward de nouveau seul, comme si, une fois qu'il avait obtenu ce qu'il voulait de lui (ndlr : une nouvelle tonte), il pouvait le laisser à son sort, comme l'avait fait avant lui la communauté banlieusarde. Edward reste même incompris des animaux, demeure un pur étranger de toute communauté, humaine comme animal. Il est différent et inachevé. Il doit alors retourner au château

²⁴⁵ T. Burton, « Jimmy, the hideous penguin boy », *La Triste fin du petit Enfant Huître et autres histoires*, op. cit., pp. 110-111.

dans la plus profonde solitude et où cette fois-ci il rompt le contact avec tout type de matière vivante puisqu'au lieu de sculpter des végétaux, il sculpte la glace.

Analysant le rôle de *Batman Returns* dans la carrière de Burton, de Baecque constate le rôle primordial de l'animalité chez le jeune cinéaste, en particulier lorsqu'il s'agit de création de personnages. Commentant le « processus intensif d'hybridation » burtonien, le critique constate :

Comme si l'humanité n'était pas suffisante à définir ou à cerner un personnage qu'il fallait également encadrer, stimuler, achever par une inspiration étrangère, une expression d'altérité, un devenir-animal. [...] Ce sera précisément l'animal qui, en règle générale, va permettre de les faire aboutir. L'animalité chez Burton n'est pas une malédiction ni une fatalité [contrairement à dans *La Belle et la Bête* et dans *Peau d'Âne*], mais le seul lien possible entre l'humanité incomplète et l'innocence, la spiritualité, la beauté, la bonté, les origines auxquelles chacun aspire.²⁴⁶

Or Edward ne possède même pas de manière définitive cette part d'animalité. Ni humain, ni animal, il reste un être purement inachevé. Son existence entière repose sur cette contradiction, cet entre-deux « zones de voisinage » antithétiques qui ne peut être surmonté dans une hybridité parfaite. L'infinie incomplétude d'Edward permet alors de rendre compte d'un mal-être, celui qui touche généralement les adolescents ou tout marginal en mal d'identité, dont rend compte Burton alors qu'il explique les origines du personnage :

*The idea actually came from a drawing I did a long time ago. It was just an image that I liked. It came subconsciously and was linked to a character that want to touch but can't, who was both creative and destructive – those kind of contradictions can create a kind of ambivalence. It was very much linked to a feeling. The manifestations of an image made itself apparent and probably came to the surface when I was a teenager, because it is a very teenager thing. It had to do with relationship.*²⁴⁷

L'idée vient en fait d'un dessin que j'ai fait il y a longtemps. C'était juste une image que j'aimais. Elle venait de mon subconscient et elle était liée à un être qui veut toucher mais qui ne le peut, qui est à la fois créatif et destructeur – ces sortes de contradictions qui peuvent créer une sorte d'ambivalence. C'était vraiment lié à un sentiment. Une manifestation d'une image qui était venue d'elle-même et qui s'était probablement formé alors que j'étais jeune, puisque c'est une chose très adolescente. C'est profondément lié avec le relationnel.

Alors que Cocteau et Demy semblaient donner à leur film le reflet d'une époque, d'un état d'esprit lié aux événements historiques et sociaux contemporains, et qu'ils le

²⁴⁶ A. de Baecque, *Tim Burton, op. cit.*, p. 89.

²⁴⁷ T. Burton cité par Mark Salisbury, *Burton by Burton*, Faber and Faber, 2006, p. 87.

laissent transparaître en usant d'une manière particulière de l'animalité, Burton l'utilise de façon beaucoup plus intime. Avec Edward, il « s'engage sur son projet le plus personnel, quasi autobiographique »²⁴⁸. Il fait part de ses sentiments les plus profonds par le biais d'un devenir-animal qui reste le plus inachevé des trois contes du corpus.

D'une manière générale, la notion de devenir telle qu'elle est définie par Deleuze et Guattari permet de rendre compte de la complexité des personnages de ces contes modernes. Ils quittent une forme d'identité figée et unilatérale pour une plus grande ambivalence et hétérogénéité. Ils doivent à présent rendre compte des contradictions inhérentes à l'esprit humain, qui le déchirent et surgissent dans l'art avec la modernité. Le conte filmique devient alors un lieu de reflet des combats modernes, qui ouvre la cage identitaire vers la voie constante du devenir et de l'évolution, comme cela a été démontré avec l'analyse de la représentation du personnage féminin dans les œuvres du corpus. Le genre du conte de fées doit aussi compromettre quelque peu le merveilleux de ses origines pour rendre compte de l'esprit critique moderne et postmoderne et de la délégitimation des croyances, comme cela a été vu avec l'analyse du statut du personnage de la fée dans les contes filmiques. Qu'il vise à rendre compte des changements d'une époque ou d'une crise plus personnelle, le récit merveilleux moderne est ancré plus en profondeur dans la réalité et aime jouer de cette contradiction fondatrice entre réel et surnaturel qui devient alors fructueuse et non castratrice. Il convient alors de souligner une nouvelle fois la théorie de Cocteau, qui s'applique parfaitement aux trois auteurs, selon laquelle « la féerie s'accommode mal du vague et [...] le mystère n'existe que dans les choses précises. »²⁴⁹

Cette évolution depuis le conte littéraire jusqu'au conte filmique nous pousse à croire que ce dernier a franchi un seuil supplémentaire regardant le code du genre. Il s'est enrichi de ces années passées, tant du point de vue historique, social, qu'artistique, jusqu'à venir contredire l'affirmation de Byatt regardant les protagonistes de contes de fées : « Le prince, la princesse, la jeune fille méritante, l'héritière paresseuse, la méchante marâtre, le fidèle domestique, la mort même sont toujours identiques, leur expression ne change jamais, ils sont interchangeable d'une histoire à l'autre. »²⁵⁰ Si les personnages des contes filmiques du corpus ont des caractéristiques communes, leurs fonctions divergent ; les fées, lorsqu'elles sont présentes, n'ont par exemple pas le même rôle pour

²⁴⁸ A. de Baecque, *Tim Burton, op. cit.*, p. 63.

²⁴⁹ J. Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe, op. cit.*, p. 50.

²⁵⁰ A.S. Byatt, « Inquiétante et délicieuse étrangeté des contes », in *Le Monde de Livres*, 26 juin 2009.

le personnage principal et « leur expression », de l'ironie de Demy à la compassion grinçante de Burton, change radicalement.

Alors que de nouveaux personnages sont mis en scène avec une évolution temporelle et des modes de vie, il semblerait intéressant de se demander comment a évolué le milieu dans lequel ils progressent dans la fiction, afin de voir si une nouvelle concordance entre évolution du monde réel et représentation de l'univers fictif existe, comment elle se manifeste et si elle est à l'origine des changements des protagonistes qui doivent dès lors s'adapter à leur milieu. Les théories de Deleuze et Guattari serviront une nouvelle fois d'appui afin de décrire la structure des contes filmiques et de leurs lieux, alors que leur acuité a pu être démontrée à travers cette partie de l'exposé concernant l'étude des personnages.

B. Décors et lieux du conte : structure du merveilleux et forme de syntaxe

D'une manière évidente, le décor d'une fiction participe à part entière à l'élaboration d'une atmosphère et d'un ton. Ainsi, dès le XIX^{ème} siècle, la forme littéraire courte quitte les châteaux merveilleux de contes de fées pour s'installer dans des manoirs ou de simples maisons. Ces lieux familiers deviennent l'occasion de développer un nouveau genre, celui du fantastique, que Tzvetan Todorov décrit de la manière suivante :

Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. Ou bien le diable est une illusion, un être imaginaire, ou bien il existe réellement, tout comme les autres êtres vivants : avec cette réserve qu'on le rencontre rarement.

Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel. [...] ²⁵¹

Dès lors, régulant les apparitions surnaturelles et celles, entre autres, des bêtes, fées et personnages qui ont été étudiés précédemment, le décor s'assimile à la fonction de la syntaxe telle qu'elle est décrite par Deleuze et Guattari : « La langue se doit d'atteindre à des détours féminins, animaux, moléculaires, et tout détour est un devenir mortel. Il n'y a pas de ligne droite, ni dans les choses, ni dans le langage. La syntaxe est l'ensemble des détours nécessaires chaque fois créés pour révéler la vie dans les choses. » ²⁵² Le décor fournit ces « détours nécessaires » à l'apparition du surnaturel, de « la vie dans les choses. » Mais comme cela a été vu précédemment en ce qui concernait les personnages, le conte filmique moderne tend à se rapprocher de plus en plus de la réalité, du monde connu, multipliant donc les possibilités de changer le merveilleux en fantastique. Il apparaît dès lors intéressant de questionner les lieux des contes du corpus, et en particulier

²⁵¹ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, op. cit., p. 29.

²⁵² G. Deleuze, *Critique et Clinique*, op. cit., p. 12.

les châteaux et forêts, lieux privilégiés à l'apparition du surnaturel ou comme simple décor de l'action du conte, afin de voir de quelle manière ceux-ci ont évolué et si cela influe sur le genre et le ton de l'œuvre.

1. Châteaux et forêts comme lieux intermédiaires

a. Cocteau et l'influence de Gustave Doré

La géographie de *La Belle et la Bête* repose sur une opposition idéologique première et majeure : alors que la maison du père représente le monde réel, le château de la Bête est issu d'un monde magique et irrationnel. Afin de marquer visuellement cette différence, Cocteau utilise deux influences esthétiques différentes, une pour chacun de ces lieux.

Il affirme avoir « donn[é] un réalisme et une date au vague » en ayant subi l'influence de peintres hollandais du XVII^{ème} siècle, comme Rembrandt ou Vermeer, pour décrire le monde de la Belle²⁵³. Dès les premières minutes du film, le travail sur les ombres et la lumière comme support du réel est notamment remarquable. Les ombres des deux sœurs, d'Avenant et de Ludovic sont toujours dans le champ et même la plupart du temps au milieu du cadre, soulignant la provenance naturelle de la lumière, d'où l'apparition fréquente des fenêtres dans le cadre dans les scènes d'intérieur, telles les toiles les plus célèbres de Vermeer. L'ombre double la silhouette du personnage tel un reflet de miroir uniforme, créant un équilibre parfait et donnant un aspect classique à l'image filmique. Les scènes de la vie villageoise ne sont pas sans rappeler les toiles les plus célèbres des peintres et exaltent un certain lyrisme populaire. Ces premiers détails sont d'autant plus importants qu'ils ouvrent l'œuvre dans un style réaliste, contre toute attente du spectateur qui vient de lire le prologue de Cocteau se terminant par un « Il était une fois... »

Si le cinéaste offre un ancrage réel à ce premier lieu de l'œuvre, les frontières se multiplient avant de passer au monde de la Bête. Ainsi, la première arrivée au château, celle du père, est précédée d'une relativement longue séquence pendant laquelle il traverse la forêt seul à cheval durant une nuit d'orage. Cette scène apparaît d'autant plus

²⁵³ J. Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe, op. cit.*, pp. 48-49.

allongée qu'elle est marquée par de nombreux changements de plans où l'on voit le marchand progresser vers la demeure de la Bête, inquiet. Ces différents plans apparaissent comme autant de points de vue différents que le spectateur prend, épiant le père de ces yeux indiscrets. Ce climat particulier est renforcé par l'apparition de premiers phénomènes inexplicables alors que le marchand rentre dans le domaine : les feuillages et les portes s'ouvrent et se ferment seules pour le laisser passer ou le guider. Alors qu'il se tient devant la porte d'entrée au château, on peut noter que son ombre est elle aussi dans le champ, mais dans un style tout à fait différent de celui employé dans la séquence initiale : son ombre continue de bouger et de grossir alors qu'il a arrêté de se rapprocher de la porte où elle se reflète. Cette utilisation surréaliste de l'ombre contraste complètement avec son utilisation précédente à des fins réalistes. Lorsque Belle arrive au château, la longue séquence dans la forêt est remplacée par un unique seul mouvement de caméra en plongée qui suit la Belle sur le Magnifique dans sa progression à travers le bois. Afin d'éviter la redondance, le processus de frontière précédant l'entrée dans le monde magique a été déplacé : la Bête a envoyé son cheval, le Magnifique, qui conduit seul la Belle au château alors qu'elle prononce la formule magique « Va où je vais le Magnifique, va, va, va ! » Si les portes et les branchages s'ouvrent de nouveau seuls, prouvant que les objets et les végétaux ne répondent plus aux mêmes lois que celles du monde rationnel, l'entrée de la Belle dans le château lui-même est également surprenante : la temporalité et les lois de la gravité changent alors que l'on voit la Belle évoluer dans une course au ralenti ou traverser les couloirs du château sans même marcher. Les portes et les couloirs se multiplient jusqu'à ce qu'elle arrive à celle de sa chambre qui parle pour l'accueillir. Tous ces phénomènes mettent à distance le domaine de la Bête du monde réel et le transforment en un lieu autonome, régi par d'autres règles que celles du monde rationnel. Les chandeliers sont tenus par des mains sans corps, les portes s'ouvrent seules, les statues bougent.

Mais le lieu n'était pas doté si explicitement de caractéristiques magiques chez Madame Leprince de Beaumont. En effet, le cheval rentre dans l'écurie de lui-même car la porte est ouverte et il est attiré par l'avoine qui s'y trouve et qui lui permet de combler sa faim. De la même manière, le texte ne fait mention d'aucun phénomène ayant surpris ou effrayé le marchand alors qu'il dîne et s'endort pour la nuit complète dans une des chambres du château²⁵⁴. Cette liberté interprétative et esthétique, il semble que Cocteau

²⁵⁴ Madame Leprince de Beaumont, *op. cit.*, p. 957.

ne l'ait pas entièrement inventée lui-même mais qu'il ait reçu l'influence d'un autre iconographe, travaillant aussi sur les contes de fées, Gustave Doré. Il est d'ailleurs surprenant de noter dans le cadre du corpus que Doré a majoritairement illustré les œuvres de Perrault, dont Demy adapte aussi l'un des contes en s'inspirant de l'adaptation filmique de *La Belle et la Bête*. Au-delà de justifier une nouvelle fois le rassemblement des trois films dans un même corpus, ce cercle artistique peut également être le signe d'une plus grande proximité esthétique.

Le double hommage est reconnu par Cocteau dans le journal de *La Belle et la Bête* et dans lequel il reconnaît le rôle primordial joué par son décorateur Christian Bérard : « Par miracle il est arrivé à nouer ensemble le style de Ver Meer et celui des illustrations de Gustave Doré dans le grand livre à couverture rouge et or des contes de Perrault. »²⁵⁵ Cette influence se reconnaît plus en détails dans certaines scènes de l'œuvre du cinéaste. La première vue du château de la Bête, telle que nous l'apercevons lors de la découverte du château par le père, au bout de l'allée d'arbres, n'est pas sans rappeler une gravure que Gustave Doré avait faite pour l'illustration de *La Belle au Bois Dormant*, à l'occasion d'une autre découverte de château²⁵⁶. L'escalier en demi-cercle du château rappelle celui de l'entrée de la maison de l'ogre dans *Le Petit Poucet*²⁵⁷. La table de dîner du père ressemble étrangement à celle de *Barbe Bleue*²⁵⁸. Cocteau lui-même commente ces ressemblances dans le journal de *La Belle et la Bête* : « J'ai choisi les prises de la forêt. L'ensemble est extraordinaire, dans le style Perrault. [...] La table est mise, couverte de vaisselle, de carafes, de verres du style Gustave Doré, tout au bord de l'horrible. D'un désordre de pâtés, de lierre, de fruits, sort le bras vivant qui s'enroule au candélabre. »²⁵⁹

Estelle Soler affirme que : « A l'univers merveilleux et classique de Perrault, Doré substitue une lecture fantastique que Cocteau a perçue et traduite à son tour en images, mais en images mobiles cette fois. »²⁶⁰ En effet, tous deux respectent l'essence du conte tel qu'il a été écrit mais jouent sur des détails interprétatifs qui changent le ton des scènes qu'ils dépeignent. Ainsi, dans l'exemple de l'illustration de *Barbe Bleue* précédemment

²⁵⁵ J. Cocteau, *La Belle et la Bête*, *op. cit.*

²⁵⁶ Voir l'illustration de Gustave Doré reproduite en annexe à la page 190.

²⁵⁷ Voir en annexe l'illustration 2, p. 191.

²⁵⁸ Voir en annexe l'illustration 3, p. 192.

²⁵⁹ J. Cocteau, *La Belle et la Bête*, *op. cit.*, p. 191.

²⁶⁰ Extrait des cours donnés par Estelle Soler aux élèves de terminale littéraire du lycée St Exupéry de Mantes-la-Jolie sur Jean Cocteau, lecteur de Gustave Doré : des illustrations des *Contes* de Perrault par Doré à la *Belle et la Bête* de Cocteau. Disponible en ligne sur le site de l'académie de Versailles : http://www.lettres.ac-versailles.fr/article.php3?id_article=691.

citée, Doré peint une table remplie d'argenterie, dans une salle aux murs couverts de grandes tentures, où les deux sœurs observent ce qu'il se trouve sur un coffret préalablement déposé sur la table. Cette scène n'est pas décrite en tant que telle dans le conte de Perrault. On devine qu'elle a été inspirée par les longues énumérations des richesses se trouvant dans le château que la femme de Barbe Bleue découvre alors que celui-ci lui a laissé les clés de sa demeure en son absence : « elles ne pouvaient assez admirer le nombre et les beautés des tapisseries, des lits, des sofas, des cabinets, des guéridons, des tables et des miroirs, où l'on se voyait des pieds jusqu'à la tête, et dont les bordures, les unes de glace, les autres d'argent et de vermeil doré, étaient les plus belles et les plus magnifiques qu'on eût jamais vues. »²⁶¹ Or, si Doré peint une salle apparemment pleine de richesses, comme en témoignent la sculpture présente au premier plan à gauche, le gros lustre suspendu au dessus de la table, et l'armure de métal dans l'arrière plan, la scène est étonnamment sombre. Perrault cite à de nombreuses reprises l'omniprésence d'objets lumineux, d'argent, d'or ou de pierreries. Le peu de lumière, probablement dû à l'absence de fenêtres et miroir pourtant cités par l'auteur, surprend et semble préfigurer l'entrée de l'épouse dans la chambre interdite, qui contraste vis-à-vis des autres par ce manque de luminosité. Dans la gravure dont nous parlons, les visages des deux sœurs sont tout de même éclairés, mais la lumière semble provenir des carafes de métal précieux elles-mêmes. Alors, si leur brillance est un élément repris par Doré dans son illustration, il fait de cette brillance un élément surnaturel et quelque part annonçant le mauvais sort qui attend les épouses trop curieuses de Barbe Bleue.

Cette interprétation fantastique, dans le sens où elle produit une hésitation (d'où provient la lumière de la scène ? Est-elle naturelle ou non ?), a été également reprise par Cocteau qui ajoute des bras apparemment sans corps dans le château de la Bête. Les objets s'animent de manière marquante, qu'il s'agisse des chandeliers ou des statues, et provoquent la naissance d'interrogations immédiates chez le personnage comme chez le spectateur : de vrais corps se cachent-ils derrière les murs ou sous la table, comme le marchand tente de le vérifier par lui-même ? La mention de ces détails surnaturels n'est pas faite dans le conte de Leprince de Beaumont. L'ajout de ce ton fantastique semble être l'un des héritages majeurs de Doré présent chez Cocteau, de même que ce minutieux travail de la lumière, qui de plus entre en contraste avec la première séquence de *La Belle et la Bête*, dans un style réaliste. Comme chez Doré, le merveilleux se teinte de

²⁶¹ C. Perrault, *Barbe Bleue*, in *Si les fées m'étaient contées*, op. cit., pp. 36-39, citation extraite de la p. 37.

fantastique. A cet égard, Cocteau reconnaît lui-même avoir reçu l'influence d'un autre maître du fantastique, Edgar Allan Poe, en particulier pour la création du décor de la chambre de la Belle :

Cette chambre, qu'on aimerait entendre décrire par Edgar Poë, est construite en l'air, dans le vide, au milieu des restes de ma forêt et des ébauches de mon futur décor de la source. Il en résulte qu'à travers ses murs de voiles, envahis de broussailles, on devine tout un paysage incompréhensible. Le tapis est d'herbe, les objets de ce mauvais goût magnifique de Gustave Doré.²⁶²

Le château de la Bête devient marqué par les caractéristiques que Tzvetan Todorov attribue au registre fantastique soit l'insolite, le malaise et la peur. Ce mystère entourant les scènes de Cocteau sont la marque d'un certain modernisme mais surtout d'une interprétation particulière du conte littéraire. Il peut dès lors apparaître intéressant de regarder comment les autres auteurs du corpus ont choisi de dépeindre et d'adapter leurs châteaux, comment ils les ont modifié, et s'ils ont décidé de suivre eux aussi une influence fantastique.

b. Monde rouge et monde bleu, des châteaux entre réel et merveilleux

Peau d'Âne est le seul des contes du corpus à avoir deux châteaux. Dès lors, ce lieu perd un peu de son caractère exceptionnel pour devenir plus banal, presque au même titre que les petites maisons colorées d'*Edward*. Néanmoins, ils restent des lieux magiques : les chevaux et les servants sont de la couleur du royaume, les perroquets parlent, des fées viennent rendre visite mais surtout, un âne aux selles d'or fournit la richesse d'un de ses rois. Les couleurs criardes les éloignent d'un mode de représentation réaliste, de même que les costumes et décors kitsch que l'on découvre, dès le début du film, grâce aux longs travellings latéraux qui nous font parcourir le château en passant par les salles principales, la cour ou l'écurie.

Toutefois, ce monde de conte de fées est fortement contrecarré par l'ancrage réel évident pour un spectateur de culture française. Alors que le château du roi bleu est celui de Plessis-Bourré, celui du royaume rouge n'est autre que Chambord, lieux éminemment touristiques. Cette situation spatiale réécrit l'histoire en changeant les habitants et l'histoire des châteaux. Si le succès du conte littéraire, ainsi que les éléments kitsch

²⁶² J. Cocteau, *La Belle et la Bête*, op. cit., p. 204.

précédemment relevés, empêchent de prendre au sérieux l'histoire et d'en faire une légende, Demy utilise néanmoins des techniques propres au genre fantastique. Il localise une histoire surnaturelle dans un lieu réel et reconnaissable, tout comme l'ont fait avant lui notamment Maupassant. Dans sa nouvelle « Sur l'eau », il commence par situer de manière relativement précise temporellement et spatialement son histoire : « J'avais loué, l'été dernier, une petite maison de campagne au bord de la Seine, à plusieurs lieues de Paris, et j'allais y coucher tous les soirs. »²⁶³

Toutefois, la situation d'énonciation de *Peau d'Âne* est différente dans le sens où la situation initiale du conte, telle qu'elle est donnée par le narrateur omniscient, correspond aux codes du merveilleux et non du fantastique. Le récit se fait à la troisième personne et sans réelle précision spatio-temporelle autre que le « il était une fois ». Néanmoins, ce qui n'est pas dit par le narrateur peut être lu dans les images. Nous avons déjà souligné que la reconnaissance de la situation spatiale était rendue aisée par l'usage de lieux touristiques comme lieux de tournage. Concernant la situation temporelle, l'architecture de ces mêmes châteaux peut être aussi commentée, bien qu'elle n'indique pas la date précise du déroulement fictif de l'intrigue. Le château de Plessis-Bourré est de style féodal alors que celui de Chambord est caractéristique de la Renaissance. Si cette évolution temporelle est trop grande pour dater l'intrigue, l'avancement en termes de style architectural est à mettre en parallèle avec la progression de l'intrigue et la quête de l'héroïne Peau d'Âne. Par ailleurs, commentant elle aussi les lieux de tournage du film, Maïté Vienne-Villacampa note que « des affinités se créent entre Renaissance baroque et gothique fantastique, réalisme et merveilleux, imprégnant la réalité du symbolisme propre au féérique. »²⁶⁴

Ainsi, s'il n'adopte pas strictement les règles d'écriture du genre fantastique pour se laisser influencer par d'autres styles et courants artistiques et former alors un style hybride bien à lui, Demy conserve tout de même ce principe d'hésitation, d'entre-deux qui est le motif à la base même du fantastique. En donnant plus de précisions au strictement merveilleux de Perrault, Demy ajoute aussi une possibilité supplémentaire d'imprécision et de rapprochement avec la définition de Todorov. Il a déjà été noté précédemment que ces précisions spatiales, et parfois temporelles, ajoutées au monde du conte ou de la narration apparaissent comme essentielles dans le style de Demy,

²⁶³ Guy de Maupassant, « Sur l'eau », *La Peur et autres contes fantastiques*, Larousse, « Petits classiques », 2001, p. 31.

²⁶⁴ M. Vienne-Villacampa, « "Il était encore une fois" : Jacques Demy l'enchanteur », *op. cit.*, p. 124.

notamment à travers cette habitude de donner le nom du lieu où se déroule l'action dès le titre-même du film, comme dans *Les Parapluies de Cherbourg* ou dans *Les Demoiselles de Rochefort*. Finalement, cet entre-deux semble être une des caractéristiques du style de Demy, qui répond d'ailleurs à la question « Pourquoi *Peau d'Âne* ? » en invoquant la nécessité de pallier la curiosité de l'histoire, sous-entendu par des explications qu'il considère comme plus rationnelles, d'où probablement tous les raccrochements au réel que fournit l'intrigue :

Parce qu'une princesse refuse d'épouser son père.
 Parce qu'un âne fait bêtement des crottes d'or.
 Parce qu'une rose qui vous parle vous regarde
 toujours dans les yeux.
 Parce qu'une fée tombe amoureuse et que cela ne se fait pas.
 Parce qu'un Prince a su rester charmant.
 Parce qu'enfin cette histoire de doigt et d'anneau,
 de vous à moi, c'est fort curieux.
 Il faut en avoir le cœur net.
 C'est pour cela qu'il faut que *Peau d'Âne* nous soit conté.²⁶⁵

Le style de Jacques Demy unit les contraires de manière novatrice, créant un style hybride mais pourtant auquel on ne peut donner aucun nom générique. *Peau d'Âne* est fait à cette image, tel une mise en abyme de son style, mariant couleurs complémentaires, tons et styles antithétiques, usant d'oxymores visuelles comme textuelles pour laisser sa propre empreinte : « Monde bleu d'un côté, végétal, enchevêtré à la pierre, luxuriant, confondant les règnes (statues vivantes, lierres sur les murs et formant un dais au-dessus du siège royal). Monde rouge de l'autre, minéral, épuré, dépouillé. Deux mondes extrêmes vont à la rencontre l'un de l'autre, pour un mariage fécond : “Nous aurons plein d'enfants.” »²⁶⁶ Malgré cette forme de complémentarité, il convient de traiter à part un autre type de lieu qui lie les deux châteaux du conte, soit la forêt. Il semble que la signification à attribuer à sa présence soit différente de celle des constructions royales dans le sens où rien ne peut être identifié comme appartenant directement au réel dans le monde forestier. Quelle fonction Demy choisit-il de donner à ce lieu, en apparence merveilleux en puissance ?

²⁶⁵ Jacques Demy, paroles datées de 1970 citées sur la jaquette de présentation du DVD édité par les studios Ciné-Tamaris.

²⁶⁶ M. Vienne-Villacampa, *op. cit.*, p. 124.

c. Quand la forêt se féminise...

Il est vrai que la forêt peut apparaître comme un lieu à étudier dans toutes les œuvres du corpus ; mais l'étude des lieux dans leur intégralité serait beaucoup trop fastidieuse pour un travail de cette ampleur et qui se propose d'interpréter les œuvres dans leur intégralité. Néanmoins, il semble primordial d'attacher au moins une sous-partie au statut et à la place de la forêt dans *Peau d'Âne*, dès lors qu'elle se présente comme plus qu'un lieu de passage, contrairement à ce qui se produit dans les deux autres films. Elle devient le domaine du personnage principal pour la moitié du film, ce qui ne se constate pas sans analyse complémentaire.

Il est tout d'abord notable que la mesure, ce lieu ajouté au conte de Perrault par Demy et qui sert de refuge pour Peau d'Âne, se situe dans cette même forêt. D'après Serge Daney, le lieu associe dès lors « le monde naturel, la sphère instinctuelle et le malpropre pour constituer une métaphore du rejet hors du monde humain. [...] cet espace représente une dualité. Le sale, le laid, y côtoient le propre, le beau »²⁶⁷. L'hybridité du lieu s'accorde alors avec l'hybridité du personnage, physiquement à mi-chemin entre la bête et l'humain. Pour Frank Curot, la mesure dans la forêt est un passage nécessaire afin d'aller du monde bleu vers le monde rouge :

La peau de bête – dans la mesure – au milieu de la forêt peut aussi être considérée comme une matrice, un espace propice à une « nouvelle naissance », à une évolution psychosexuelle vers la maturité, la fille échappant à l'emprise du père pour se rapprocher du futur époux, selon le schéma psychanalytique de Bettelheim. Jacques Demy conçoit cette phase de l'évolution de la princesse, comme tout son film, en coloriste : ayant quitté le monde en bleu et jaune de son père le roi ; elle devait s'isoler dans un espace dominé par le vert (la forêt), pour que le prince attendu puisse y apparaître harmonieusement (son monde étant à dominante rouge comme son costume, et donc complémentaire de la couleur de la végétation).²⁶⁸

Si l'analyse esthétique de Curot semble judicieuse et construite, il ne faut cependant pas oublier que l'analyse psychanalytique semble être peu pertinente pour l'analyse du film de Jacques Demy, au vu des précédentes remarques que nous avons faites.

La forêt est premièrement considérée comme un lieu d'aventure et d'initiation pour les chevaliers et jeunes garçons, et ce depuis les contes médiévaux. Or, dans *Peau*

²⁶⁷ S. Daney, *Cahiers du Cinéma* n°229, mai-juin 1971, paraphrasé par F. Curot, *op. cit.*, p. 77.

²⁶⁸ F. Curot, *Ibid.*, pp. 78-79.

d'Âne, elle devient un refuge féminin. Marguerite Duras, la contemporaine et amie de Demy²⁶⁹, lie elle aussi la forêt au féminin :

Pendant le Moyen Age, les hommes étaient à la guerre du seigneur ou à la croisade, et les femmes dans les campagnes restaient complètement seules, isolées, pendant des mois et des mois dans la forêt, dans leurs cabanes, et c'est comme ça, à partir de la solitude inimaginable pour nous maintenant, qu'elles sont commencé à parler aux arbres, aux plantes, aux animaux sauvages, c'est-à-dire à entrer, à, comment dirais-je ? à inventer l'intelligence de la nature, à la réinventer. [...]La forêt, c'est l'interdit. [la forêt] Dont une certaine bourgeoisie a peur, dont les hommes ont peur et qu'ils massacrent. Nous, on s'y insère, dans la forêt, on s'y faufile [...] ²⁷⁰

Suite à leur isolement, les femmes développent un autre type d'intelligence. Dès lors, conjointement à ce que nous avons dit sur le devenir-femme, les contes rendent un tel hommage à la féminité que la minorité finit par acquérir une réelle importance, voire à avoir une place de modèle-étalon comparable à celle que la majorité pourrait détenir. Les femmes ont le premier rôle ou se multiplient afin de pallier leur absence au premier rang, à l'exemple d'*Edward*. Mais comme cela a été également vu, les devenirs peuvent aussi se combiner, à l'image de *Peau d'Âne* qui devient à la fois femme et animal. Dès lors, il semble légitime de se demander si le but des auteurs, qui combinent ces formes et ces devenirs, ne serait pas de rendre les personnages insaisissables, ni représentant d'une minorité, ni pourtant correspondant à une norme. Cette formation d'êtres hybrides nous rapproche encore plus du merveilleux, ou tout du moins d'une forme de surnaturel. *Peau d'Âne* change de forme et de devenir comme de robe. Elle est capable de jeter des sorts aussitôt qu'elle se trouve dans la forêt, comme lorsqu'elle confectionne le cake d'amour pour ensorceler le Prince, fait apparaître sa malle de vêtements ou use du même charme que la fée des Lilas pour séduire le représentant du monde rouge. *Peau d'Âne* s'assimile alors, dans le contexte de la forêt à une apprentie sorcière. De plus, elle reste en marge de la civilisation et entre dans cette mesure grâce à celle qui a tout d'une sorcière de dessin-animé : elle est affreuse et crache des crapauds. Le fait que cette mesure soit dans la forêt redouble le mystère entourant le personnage de *Peau d'Âne*. Cette considération du monde forestier est aussi commentée par Marguerite Duras qui affirme : « C'est un lieu, je ne sais pas, c'est un lieu inquiétant, c'est un lieu très, très ancien, et toutes les forêts en

²⁶⁹ Il faut aussi noter ici qu'il était proche idéologiquement et artistiquement : voir notamment le rôle qu'ils ont joué tous deux en parallèle à la Nouvelle Vague, le fait qu'ils fassent jouer tous deux Delphine Seyrig, elle-même féministe, dans *India Song* pour Duras ou dans *Peau d'Âne* pour Demy.

²⁷⁰ Marguerite Duras et Michelle Porte, *Les lieux de Marguerite Duras*, Minuit, 2004, pp. 12-15.

principe datent de la préhistoire, c'est des lieux sans doute hantés, d'une certaine façon, je ne refuse pas le mot. »²⁷¹

Il est d'ailleurs à noter, en rapport avec cette supposée transformation de Peau d'Âne dans la forêt, que la fée des Lilas habite elle aussi dans un bois, dans une demeure qui n'a aucune délimitation physique visible. De plus, elle entretient un contact étroit avec les animaux : alors qu'un jeune daim entre dans sa demeure, elle lui demande d'aller « jouer dehors », le considérant alors comme un enfant.

Le mélange des tons et des significations est tel qu'il devient difficile d'interpréter de manière fixe la relation entre la femme et la forêt. L'ironie et l'humour sont toujours présents, notamment à travers ce dernier exemple de l'infantilisation du daim ; ils ajoutent un côté loufoque aux séquences et rendent une nouvelle fois peu probable l'interprétation strictement psychanalytique. L'association entre la femme et la bête qui s'y produit nous renvoie néanmoins à la sexualité. Alors que le masque de l'animal était enfermant et opprimant pour la Bête de Cocteau, qui vivait au château en essayant de réprimer ses pulsions, la sexualité de Peau d'Âne se libère, tout comme la jeune fille qui fait ses premiers choix de femme et devient séductrice. La forêt désinhibe et devient un moteur pour la libération féminine. Il convient alors de rappeler que la sorcière, personnage auquel Peau d'Âne a été associée lorsqu'elle arrive dans la forêt, est une des figures clés du féminisme. D'autre part, Serge Toubiana souligne la multiplicité des tons employés par Demy pour parler des relations entre hommes et femmes, multiplicité qui, de toutes manières, renvoie à une omniprésence (et omnipotence ?) de la sexualité dans les relations humaines :

Il y a chez Demy une drôle de façon de parler de l'Amour : déclaration, imploration, chant, exhibition. La forme par laquelle les hommes et les femmes crient et chantent leur amour peut aller jusqu'à l'obscénité. Une obscénité qui ne fait pas peur à Demy. Comme s'il y avait chez lui, poète tragique des couleurs et des rythmes, formes en apparence douces et belles, un anthropologue caché, un autre Demy : quelqu'un qui, depuis sa place de metteur en scène-chorégraphe, observerait les relations entre humains sous le signe de l'accouplement [...], y compris l'étrange *Peau d'Âne* [...], comme si l'inceste n'était pour Demy qu'une forme du possible et particulière (du fait d'un mauvais sort, d'un mauvais numéro tiré par les personnages) de l'amour-accouplement.²⁷²

La forêt semble dès lors s'affranchir un peu des significations merveilleuses qui lui ont été associées pour se rapprocher du réel, de la lutte pour la cause féminine ou, plus

²⁷¹ *Ibid.*, pp. 26-27.

²⁷² Serge Toubiana, « Jacques Demy où le bel entêtement », *Cahiers du cinéma*, n° 438, *op. cit.*, pp. 4-5.

généralement, des relations entre les sexes. Si cet ancrage dans le réel et les sujets polémiques marquent l'appartenance du conte filmique à la modernité, il ne faut jamais associer *Peau d'Âne* à une œuvre « à idées », comme cela a déjà été souligné précédemment. Le cinéaste veille toujours à lier le sérieux des sujets qu'il aborde – inceste dans *Peau d'Âne*, mère-enfant dans *Les Parapluies de Cherbourg*, relations passionnelles dans *Les Demoiselles de Rochefort* – à une forme plaisante, telle la comédie musicale ou dansante, mais qui peut aussi parfois nous faire oublier ce qui est dit. Ainsi, si la forêt reste chez Demy un lieu magique et enchanteur, où les roses parlent aux jeunes hommes pour les aiguiller, où des princesses vivent cachées, si elle est aussi parfois l'occasion de scènes humoristiques, comme lorsque le Prince rouge, voulant s'approcher pour voir Peau d'Âne, se heurte contre la bulle protectrice entourant la mesure, la forêt est aussi un lieu de significations plus crues. « Comme s'il fallait accentuer le caractère enchanteur – et en chansons, selon l'un de ces à peu près qu'affectionnait notre cinéaste – pour masquer un désenchantement certain. » Car d'après Jean Douchet, si Demy réécrit un conte de fées, ce n'est que pour mieux parler de ses contemporains, et notamment mettre « un sacré bémol » au mouvement hippie où tout n'est qu'amour :

Si l'amour est le maître mot de Demy, ce n'est pas en soi qu'il s'y intéresse, mais dans son rapport au réel. Et d'abord à son tout premier, sans quoi il n'existe pas : le sexe. Jamais autant qu'ici, l'amour ne cherche à lui échapper. Jamais il ne s'y heurte autant, quoique secrètement. La dissonance est parfaite. En surface : calme, bonheur et béatitude. Mais refoulés : pulsions, tourments, passions. [...] Le film se tisse sur ce secret. Le réel est laid comme un lit défait après l'amour. Cela ne se peut. L'amour de l'amour doit être le plus fort et émerveiller, coûte que coûte, le monde.²⁷³

Ainsi, Demy se pose en critique-anthropologiste, montre les défauts des hommes et de leurs idéologies, quelle qu'elles soient. La forêt exacerbe les pulsions telles qu'elles ont déjà été présentées dans le château envahi par le végétal et les catalyse autour du personnage féminin. Dès lors, au moins sur le plan relationnel, la forêt ne signifie pas une stricte séparation entre nature et civilisation, dans le sens de contact humain. Il convient d'ailleurs de noter que ces deux espaces sont, dans une certaine mesure, réunis dans la scène finale du film qui se déroule en extérieur. D'après Serge Daney, ces distinctions sont alors neutralisées dans une forme de conclusion mitigée : « Les tout derniers plans du film se situent en un endroit découvert (ni château, ni forêt) où les trois couples en blanc (ni bleu, sang figé, ni rouge, sang qui coule, mais blanc : stérilité) figurent comme des

²⁷³ Jean Douchet, « Peau d'Âne revisité », *op. cit.*, p. 66.

pions, réduits enfin à une pure valeur (au sens linguistique), sur un échiquier idéal. »²⁷⁴ Néanmoins, la séparation géographique entre nature et civilisation reste, de manière générale, assez forte chez Demy, où l'on n'entre dans la forêt qu'après un long travelling en plongée au-dessus du carrosse qui y emmène Peau d'Âne, et après une transformation de ce même carrosse à l'écran en utilisant un faux raccord dans le mouvement. Cette frontière continue alors à s'effacer depuis Cocteau jusqu'à Burton, où cette fois-ci les deux mondes seront plus que juxtaposés, sur un mode qu'Antoine de Baecque décrit comme celui de la contamination.

d. Burton ou la géographie de la contamination : où sont passées les frontières ?

Comme les autres contes du corpus, *Edward aux mains d'argent* est composé de différents mondes ou tout du moins, de différents espaces. Après *Peau d'Âne* où le château devenait la norme face à la mesure isolée dans la forêt, le château redevient chez Burton comme chez Cocteau, un lieu d'isolement par opposition au village ou à la banlieue pavillonnaire ; en effet, transposé dans le contexte de la côte américaine, le village se doit d'être modernisé, de même que ses habitants dont le sort a déjà été évoqué. Il a été mentionné que chez Cocteau comme chez Burton, cette considération du château comme lieu d'aventures et de mystère provenait d'une filiation avec le genre du conte gothique, qui avait influencé nos deux auteurs de manière plus ou moins profonde.

S'il importe de revenir plus en détails sur cette structure binaire et sur les oppositions qui sont créées dans l'œuvre de Burton, il est avant tout notable que ces deux mondes ne sont pas opposés sur le même mode que dans les deux films. Une frontière visuelle est certes visible entre le château, peint dans un presque noir et blanc qui rappelle cette influence du gothique et les films expressionnistes qui en découlent et ont influencés le cinéaste américain, et la banlieue pavillonnaire et ses tons pastels. Mais mis à part ces changements de couleur et de styles, les frontières qui séparent les deux mondes sont bien maigres. Les deux portails isolant le château du reste de la banlieue sont défailants, les branches d'arbres qui masquent l'entrée tout comme dans *La Belle et la Bête* sont mortes. Peg n'a vraiment aucun mal à pénétrer dans la demeure. Exceptées les apparences différentes, aucune loi naturelle n'est modifiée ; la banlieusarde évolue normalement dans

²⁷⁴ S. Daney, « Peau d'Âne », *Cahiers du cinéma* n°229, *op. cit.*, p. 58.

le monde du pantin, sans aucune peur, jusqu'à ce qu'elle s'aperçoive du défaut du corps d'Edward.

Par ailleurs, par le cadrage ou les mouvements de caméra, les deux mondes sont amenés à être directement liés ou inclus l'un dans l'autre. Pour commencer, les premières images du film laissent voir le château d'Edward sous la neige. La caméra effectue alors un léger zoom arrière jusqu'à traverser la fenêtre et venir dans le dos de Kim, grand-mère, qui observe l'édifice de la chambre de sa petite fille. Alors qu'elle entame son récit par l'une des nombreuses formules magique du conte, ici « *A long time ago* » (« Il y a très longtemps »), la caméra s'échappe par la fenêtre de la petite fille poursuivant un long travelling au dessus de la petite ville jusqu'au château, sans aucune coupure ou secousse. Lorsque l'on change de point de vue pour passer de celui de la ville regardant le château à celui d'Edward observant la ville, la transition se fait douce par le biais d'un fondu-enchaîné. On retrouve alors un plan similaire au premier, où, une nouvelle fois, un zoom arrière nous fait traverser la fenêtre, cette fois-ci celle du château, et venir dans le dos d'Edward qui observe la ville depuis sa demeure gothique. Ainsi, les deux mondes sont constamment liés par le montage, sans aucune frontière rigide apparente. Dans une autre séquence du film, alors que Peg rentre de sa tournée du pâté de maisons sans rien avoir vendu, elle grimpe dans sa voiture en soupirant « Décidément, c'est pas mon jour », s'installe et règle son rétroviseur dans lequel apparaît le château aux allures gothiques. Si une nouvelle fois, le style et les couleurs contrastent avec celle de la petite ville, le domaine d'Edward est directement inclus au centre de l'environnement banlieusard, en plein milieu de ses pelouses verdoyantes.

Les deux « mondes », celui d'Edward et de Kim, ne sont alors plus antithétiques mais deviennent directement liés par la structure syntaxique du film et sa géographie fictive. Comme l'avaient précisé Deleuze et Guattari, le support artistique fournit un langage à la minorité qui est alors mise sur le même plan que la dite majorité. Edward, l'Autre, est alors en mesure de s'exprimer dans la forme langagière dominante. Les deux espaces ne sont plus simplement juxtaposés mais sont liés par le montage. Antoine de Baecque souligne que « c'est le prolongement analogique des logiques du monde réel qui ouvre au fantastique. »²⁷⁵ En effet, l'absence de frontière forte a une autre conséquence sur le récit : si l'on considère la banlieue pavillonnaire comme existante, on accepte alors presque du même coup l'existence du château gothique. Le monde aux lois rationnelles

²⁷⁵ A. de Baecque, *Tim Burton, op. cit.*, p. 72.

inclut celui au fonctionnement surnaturel. Et comme le souligne Antoine de Baecque, le film est tourné dans une banlieue de Floride dans laquelle les maisons sont à peine modifiées avant tournage, à l'intérieur comme à l'extérieur, Burton adoptant juste l'idée d'une couleur différente par propriété²⁷⁶. En ancrant alors la moitié de son film au cœur d'un référent réel, le cinéaste prend le parti de l'hésitation fantastique : ces phénomènes qui ne sont explicables par les lois du monde rationnel peuvent-ils lui appartenir ?

Comme cela a été souligné précédemment, Antoine de Baecque qualifie cette structure et ce fonctionnement, dans lequel les deux mondes communiquent et échangent, de contamination. « C'est la matière même du récit, la forme narrative, qui est confrontée à un processus maléfique. »²⁷⁷ Les échanges deviennent tels que la normalité n'est plus même identifiable. La structure géographique du film, en plus de se passer de frontières, entre dans un bouleversement et renversement généralisé.

2. Retournement carnavalesque chez Burton : quand le propre devient synonyme de décomposition

Le lieu merveilleux, en raison la structure donnée à l'espace filmique par Burton et de l'absence de frontières en tant que telles, dépasse la colline sur laquelle est jonché le château gothique. Les phénomènes surnaturels, qui sont cristallisés ici en la personne d'Edward, erreur biologique, androïde imparfait voué à finir son existence entre homme et objet, dépassent le confinement qui lui est normalement réservé dans le monde du conte. L'espace clos du merveilleux contamine le monde réel pour laisser place à une intrigue issue du genre fantastique.

Mais si *Edward aux mains d'argent* n'hérite pas strictement du genre merveilleux pour les raisons qui ont été invoquées, il ne répond pas non plus entièrement aux règles de l'œuvre fantastique dès lors qu'un espace présent, celui de la colline gothique, pourrait être apte à recevoir les marques du surnaturel. Comme l'a affirmé Antoine de Baecque, les « deux univers communiquent [...] par contamination respectives. »²⁷⁸ Edward laisse son empreinte dans la banlieue pavillonnaire à travers ses sculptures et l'histoire que Kim s'efforce de transmettre à ses descendants. L'univers citadin donne à Edward une

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 67.

²⁷⁷ *Ibid.*, p.73.

²⁷⁸ *Ibid.*

nouvelle inspiration puisqu'à la fin du film on le voit ciseler dans la glace des formes humaines. Mais au-delà du seul processus de contamination, l'intrigue d'*Edward* procède à des retournements successifs.

Sur le mode d'inspiration du roman gothique, l'intrigue du film de Burton se résume en une séquestration d'un des personnages dans un lieu étranger à son environnement propre. Mais comme cela a été déjà souligné, la personne séquestrée n'est pas ici la jeune fille, comme le voudrait par tradition la structure gothique, mais le monstre. De plus, le lieu de séquestration, au lieu du château isolé de la civilisation, qui est pourtant présent bien que voisin de la banlieue, devient le village lui-même. La structure du conte gothique est inversée, retournant du même coup le point de vue et le système de valeurs. Si l'on considère que le héros du roman gothique se retrouve enfermé dans un endroit malsain ou il est mis en péril et doit être sauvé au plus vite, le héros du film de Burton étant Edward, lequel est mis en danger par son séjour trop long dans la banlieue pavillonnaire devenu lieu de séquestration, ce lieu devient du même coup malsain.

Cette structure, en forme de renversement, semble alors s'assimiler à celle que Mikhael Bakhtine décrit comme la carnavalisation²⁷⁹. Elle engendre trois régimes d'antagonismes simultanés. Dans un premier temps, au sein de la culture populaire se constitue un système interne d'oppositions et de permutations de type binaire, telles la mort et la vie, la richesse et la pauvreté, l'injure et la louange, etc. Dans un deuxième temps, et suivant le même principe d'opposition binaire, un double discours s'établit avec des caractéristiques différentielles, soit le discours ambivalent de la culture carnavalesque populaire contre le discours unilatéral de la culture dite officielle. Enfin, les deux systèmes précédemment évoqués sont transposé textuellement (donc ici filmiquement) par la carnavalisation.

Tout d'abord, le système d'opposition binaire dans la géographie d'*Edward aux mains d'argent* est immédiatement remarquable. Mathieu Potte-Bonneville note :

C'est une plaine de maisons pastel que surplombe une colline noire. Les premières, au long des contre-allées, déploient jusqu'à l'horizon une théorie de tuiles mécaniques, de façades rectangulaires où s'enchaînent, décorées de losanges, les grandes portes roulantes donnant sur les garages individuels. La seconde leur oppose ses forêts imprécises, sa silhouette de cinéma muet et les clochetons de son manoir [...]²⁸⁰

²⁷⁹ M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et à la Renaissance*, Gallimard, Paris, 1970.

²⁸⁰ Mathieu Potte-Bonneville, « Tailler la route », in *Vacarme* n°42, hiver 2008.

D'autre part, l'intrigue d'*Edward aux mains d'argent* se déroule dans la contemporanéité. Certaines références à la culture populaire moderne, à l'image de la célèbre marque de cosmétiques Avon et de leurs vendeurs à domicile, sont faites.

Ensuite, cette culture populaire, hérité de la société de consommation américaine, s'oppose à une autre culture, certes présente par elle-même en minorité dans l'œuvre, mais que l'on note avant tout à travers les flashes-back d'Edward. Des références plus discrètes et réservées à un public plus cultivé artistiquement sont faites, à l'image de Vincent Price, citation vivante revenue d'un vieux film d'horreur, mais qui joue ici de manière exagérée comme le ferait un acteur issu de l'expressionnisme allemand.

Enfin, le style filmique s'adapte à cette forme d'opposition qui est donc « transposée » filmiquement. On peut noter le travail du compositeur aux nombreuses collaborations avec Tim Burton, Danny Elfman, qui reconstitue, pour la première séquence de flash-back, une musique digne d'un film muet. Alors que l'inventeur observe ébahi sa machine pâtissière faire de petits biscuits secs et qu'il tort son corps dans une position qui est celle du rire, la bande son imite le bruit que le père d'Edward aurait dû émettre par le biais d'un enchaînement de notes au rythme saccadé. De même, dans cette séquence, la musique change au gré des humeurs et découvertes du personnage qui ne s'exprime pas à l'aide de la parole. Ainsi, elle se fait plus lyrique grâce aux voix d'un chœur qui viennent souligner la scène où l'on apprend comment l'inventeur a eu l'idée de créer un pantin doté d'un cœur alors qu'il manipulait des biscuits. Au contraire, dans le reste du film, la musique apparaît toujours comme un renfort mais ne remplace dans aucun cas les mots ou l'expression des personnages. Dans les scènes au cours desquelles Kim et Edward se retrouvent seuls et témoignent de leur amour par de simples regards, leurs expressions, sans aucun surjeu, suffisent à communiquer leurs sentiments et ne sont que légèrement renforcées par les mêmes chœurs qui ont été précédemment cités. Concernant cette expressivité du regard, Tim Burton confirme qu'elle a été capitale dans le choix de Johnny Depp en tant qu'acteur principal : « Ses yeux ont retenus mon attention, c'est un élément très important pour moi et le regard d'Edward allait être une chose capitale puisque c'est un personnage quasi muet. »²⁸¹

La conséquence première de cette carnavalisation est alors de déjouer les préjugés du spectateur et de montrer la mort et la décomposition là où il ne l'attend pas, soit dans

²⁸¹ T. Burton cité par Mark Salibury, *Tim Burton par Tim Burton*, op. cit., p. 105.

l'espace à l'image de son propre monde. Antoine de Baecque souligne judicieusement ce qui est devenu une constante dans le style du réalisateur américain :

[...] la fin du monde, ce sont toujours chez Tim Burton les signes du « bonheur » contemporain et américain poussés en survolume, accumulés, gonflés, implosant sous les effets multipliés de leur propre présence : les maisonnettes pastellisées d'*Edward aux mains d'argent*, les jardins, les rues et les voitures bien entretenues, sont un signe identique de décomposition.²⁸²

Cette structure de la carnavalisation permet un retournement de valeurs majeur. Alors que, dans le roman gothique, l'acte de la séquestration représente l'anormalité et qu'il est perpétré par un être malin et monstrueux, le renversement de ce même schéma pousse le spectateur à se demander qui est réellement le monstre et ce que représente pour lui la normalité. Ce que Burton attaque, c'est directement le trop grand souci de normalisation qui touche la société américaine.

Demy lui aussi aborde à la question de cette anormalité et la transpose dans la structure géographique générale de ses films. Mais au lieu d'apparaître renversée, elle semble amputée et définitivement infirme, tout comme l'est Edward dans l'œuvre de Burton.

3. Déséquilibre et claudication dans les films de Jacques Demy

Dans son article « Jacques Demy ou l'art de faire boiter »²⁸³, Sarah Leperchey fait référence au fait que, dans *Les Parapluies de Cherbourg*, en rentrant de la guerre d'Algérie, Guy boite, pour rendre compte d'une esthétique plus globale des films de Demy : la boiterie serait un motif récurrent et propre à symboliser les tensions qui traversent les films du cinéaste. Ainsi, elle note que « [d]échirés entre l'aspiration au merveilleux et le constat d'une réalité amère, [les films de Demy] portent, dans leur structure narrative même, les marques de cette contradiction. »²⁸⁴

Le désir d'un monde meilleur pousse souvent les personnages à rechercher un ailleurs, à partir, tout comme Solange et Delphine, les demoiselles de Rochefort, qui rêvent de Paris. Elles font partie des rares protagonistes de Demy qui parviennent à

²⁸² A. de Baecque, *Tim Burton, op. cit.*, p. 64.

²⁸³ Sarah Leperchey, « Jacques Demy ou l'art de faire boiter », in *Contre Bande* n°17, *op. cit.*, pp. 49-62.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 50.

s'échapper. Généralement, ils finissent tous par revenir au même endroit, les œuvres du cinéaste se ferment alors tels des boucles interminables. Geneviève revient à Cherbourg où elle retrouve par hasard Guy, tandis que l'épilogue de *Peau d'Âne* réunit le père et la jeune héroïne qui avait pourtant fugué pour lui échapper. Leperchey note alors qu'« [a]ux racines de la maladresse propre aux films de Demy, de leurs grincements et de leurs brusques décrochages, l'on retrouve la frustration d'une évasion toujours empêchée, d'un rêve inabouti. »²⁸⁵ La maladresse dont parle la critique est celle que l'on retrouve de façon répétitive chez Demy et qui est source d'inconfort : mélange grinçant de tons, de genres ou encore anachronismes, ils font sourire le spectateur qui ne sait que faire de ces effets de style pour le moins troublants. Guy et Geneviève peuvent chanter leur amour comme les sujets les plus triviaux. Au milieu du classicisme du conte de Perrault, Demy parle d'adultère et fait arriver le roi et la marraine au mariage de Peau d'Âne en hélicoptère.

Mais dans tous les cas, ce malaise provient des tensions sous-jacentes qui jalonnent l'œuvre du cinéaste, et en particulier des tensions qui divisent dedans et dehors. Les personnages voudraient partir mais ils sont confinés au réel qui les emprisonne. Alors, pour survivre et « s'enchanter », au lieu de chercher au dehors, ils transforment le réel, le quotidien, « en le décalant par la couleur et par le chant. Se forment ainsi des bulles circonscrites à un petit noyau humain, à un centre-ville de province. Ces bulles fonctionnent alors comme *dedans*, menacées d'éclatement par l'action du dehors. »²⁸⁶ Lorsque le dedans devient vivable, le dehors se fait menaçant.

Dans un sens ou dans l'autre, la géographie des films de Demy est complexe et remplie de tensions. Dans *Peau d'Âne*, pour passer d'un château à l'autre, il faut soit traverser par la forêt et la petite mesure, soit passer par les airs, comme le font le Roi bleu et la fée des Lilas à la fin du film. Malgré leur modernisation et leurs points communs avec le monde réel, les personnages semblent coincés dans leur univers de conte de fées, même si l'on peut voir qu'un ailleurs existe alors que des invités exotiques arrivent pour le mariage de Peau d'Âne. Car si l'on a cette impression de petits mondes fermés sur eux-mêmes, Sarah Leperchey confirme que ce n'est pas en raison de la circonscription spatiale de l'action mais à cause de « l'étroitesse des liens tissés entre les personnages, le maillage serré de leurs chassés-croisés. » [...] De façon générale, il est possible de lier ces mondes clos à l'enfermement généré par la cellule familiale. [...] Dans *Peau d'Âne*, c'est

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 62.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 54.

un père, le roi veuf, qui élève seul sa fille unique.»²⁸⁷ Ces cercles familiaux restreints justifient alors, de manière dérangeante, les tentations incestueuses présentes dans *Peau d'Âne* et dans *Trois places pour le 26*. L'horrible s'explique, aussi anormal et inconfortable que cela puisse paraître.

Tout comme dans *Edward aux mains d'argent*, la configuration spatiale du film inspire la modernité et sa remise en cause des valeurs absolues par le biais du processus du délégitimation. Par l'esprit-même de l'adaptation, le monde réel transparait sous le monde de conte de fées. Lepercley va même jusqu'à dire qu'au-delà d'un seul effet de transparence, Demy « ménag[e] des brèches » au sein du monde normé et merveilleux issu du conte de Perrault :

[...] avec *Peau d'Âne*, le cinéaste instaure un monde merveilleux dans lequel il ne cesse de ménager des brèches. Dans ce film, qui boite entre comédie musicale et conte, l'on passe constamment d'un ton simple et naïf, destiné aux enfants, à des décrochages humoristiques réservés aux adultes [...]. L'ornementation kitsch, délirante, du château bleu nous plonge dans l'univers irréel du conte, mais fonctionne également au second degré, en outrant sa naïveté. *Peau d'Âne* représente une sorte de conte pour adultes qui aimerait pouvoir encore y croire, sans pourtant être dupes.²⁸⁸

La boiterie ne touche plus seulement la configuration géographique du conte et les tensions qui lui sont liées mais elle s'étend au style de l'adaptation, au système énonciatif et donc à la réception-même de l'œuvre.

Car finalement, tout réfère au semblable chez Demy. Ses films, jamais exactement les mêmes, tournent dans une spirale sans fin. Lepercley prend l'exemple des *Parapluies de Cherbourg* pour illustrer ce qu'elle qualifie alors de « fausses symétries ». Si l'on applique ce concept à *Peau d'Âne*, on peut remarquer que dans la structure du film, l'héroïne passe d'un château à un autre et reste quelque part enfermée, bien qu'elle se soit libérée de son père, et ce même si les châteaux ne sont pas exactement identiques. Cette fausse symétrie est également présente dans le détail de l'adaptation et touche, au-delà de l'agencement de l'intrigue, le montage lui-même. Les séquences de demande des trois robes sont toutes filmées par Demy qui ne craint pas la redondance et pour cause : aucune d'entre elles n'est exactement identique à l'autre et leur mise-en-scène est significative du rapprochement du père de sa fille, alors qu'il espère bien arriver à ses fins et l'épouser. La scène de demande de la robe couleur du temps s'ouvre sur un plan d'ensemble qui réunit dans le champ le père et la fille. A partir du moment où *Peau d'Âne* introduit sa requête,

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 55.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 52.

les personnages entrent dans un conflit signifié symboliquement dans une série de champs-contrechamps. Dans la scène de la demande de la robe couleur de lune, l'opposition s'intensifie : les plans du champs-contrechamps sont plus resserrés autour des personnages, coupant d'autant l'espace que le contact entre les deux personnages est difficile. Mais alors que le roi a déjà réussi à se procurer deux habits et que vient la commande de la robe couleur du soleil, la princesse est moins convaincue par le poids de sa requête. Comme elle le dit à sa marraine, son père la lui donnera. Le conflit se relâche donc, de même que l'ouverture du plan qui devient plus large. Le roi peut alors approcher sa fille et entre même dans le cadre de la caméra alors que la princesse y était seule. Enfin, dans la scène où Peau d'Âne fait part à son père de son souhait de détenir la peau de l'animal qui lui donne son nom, le père entre de nouveau dans le cadre où se trouvait seule Peau d'Âne. Cette fois-ci, il la touche même. Le contact se fait de plus en plus étroit. Alors qu'on pourrait croire initialement que ces scènes sont toutes identiques, une légère asymétrie est introduite et ajoute beaucoup de sens pour le déroulement de l'intrigue. Par ce jeu de fausse symétrie, les lieux du conte filmique s'ouvrent et se ferment alternativement pour mieux faire valser et tourner en rond les personnages.

Si ces fausses symétries sont un instrument de la boiterie qui caractérise le cinéma de Demy, Cocteau utilise lui aussi un autre instrument à produire des symétries qu'il déjoue, soit le miroir. Signe caractéristique de son style, il devient également une marque de modernité grâce à l'utilisation minutieuse qui en est faite.

4. Usage du miroir chez Cocteau : reflet de la réalité ou instrument merveilleux ?

S'il s'en défend farouchement, on a souvent reproché à Cocteau devant la multiplication, dès ses premiers films, de la présence de miroirs et autres statues, de faire du cinéma à symboles. Aux tentatives d'analyse de ces récurrences, il répond que le public accepte très mal la gratuité, au sens où elle est entendue par Gide, c'est-à-dire lorsque le signe est employé sans volonté signifiante mais simplement par goût, ne se

prêtant donc à aucune analyse pertinente puisque le sens apposé sur les signes ne peuvent l'être que par le lecteur sans intention préalable de l'auteur²⁸⁹.

En traitant dans cette partie la question de l'usage du miroir chez Cocteau, le but n'est pas d'interpréter la présence du miroir en tant que telle mais de voir comment celui-ci est utilisé dans le cas précis de *La Belle et la Bête*, dans quelles finalités esthétiques et signifiantes. On peut alors constater qu'il oscille entre indice de réalité et initiateur de phénomènes surnaturels.

Ainsi, sous son aspect trompeur et magique, il révèle une vérité plus profonde que celle donnée par la superficialité d'un reflet. Il dévoile l'animalité des sœurs lorsque celles-ci se retrouvent transformées en singes dans le monde du miroir, l'animalité cristallisant alors leur méchanceté et leurs manigances qui les rendent inhumaines. D'autre part, le miroir permet également de révéler ce qui se passe loin de l'endroit où l'on est, permettant à la Belle de connaître l'état de la Bête alors qu'elle est chez son père. Il remplit dès lors une fonction de vérité omnisciente bien qu'extra-normale. Bien que ces faits semblent plus relever de l'effet de la magie caractérisant le monde de la Bête que d'un entre-deux fantastique tel que décrit par Todorov, Cocteau continue de jouer sur cet entre-deux, réalité et surnaturel, cristallisé dans l'usage du miroir, mais cette fois jouant avec des techniques bien réelles propres à la cinématographie. Ainsi, dans le journal de *La Belle et la Bête*, Cocteau commente :

Depuis ce matin neuf heures jusqu'à sept heures du soir, j'ai fait des trucages dans la chambre de Belle. Trucages de miroirs qui reflètent deux personnages à la fois et tour à tour (Josette et Jeannot), trucage du miroir qui se brise – disparitions et apparitions de Josette. Les machinistes construisaient, démolissaient, clouaient et déclouaient à toute vitesse.²⁹⁰

Grâce à la manipulation du réel, Cocteau parvient à créer de l'irréel. Ces trucages montrent l'ambiguïté existante entre réalité et irréalité, celle-ci ne pouvant être exprimée chez le cinéaste que par une série de contradiction. Ainsi, il affirme utiliser le cinéma dans la perspective d'une esthétique de « réalisme irréel »²⁹¹. Mais pour autant, cette ambiguïté ne semble pas s'assimiler à la définition du fantastique tel qu'elle est donnée par Todorov. La magie se mêle parfois au monde prosaïque, comme lorsque Belle arrive à la ferme avec les beaux atours que la Bête lui a offerts et que ses sœurs ne peuvent

²⁸⁹ J. Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe, op. cit.*, p. 84.

²⁹⁰ J. Cocteau, *La Belle et la Bête*, Monaco, Ed. du Rocher, Nouvelle édition, 2003, p. 161.

²⁹¹ J. Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe, op. cit.*, p. 46.

toucher. Néanmoins, le fait que le spectateur sache pertinemment qu'il s'agisse de l'adaptation filmique d'un conte de fées, devant la célébrité de l'œuvre de Madame Leprince de Beaumont, lui donne de la distance par rapport à ce qu'il voit. « L'incertitude », décrite comme condition nécessaire à la présence du fantastique par Todorov, n'est pas vraiment présente. Le surnaturel de *La Belle et la Bête* semble plus relever « d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont. »²⁹² Toutefois, le cinéaste ne conserve pas tel quel le merveilleux du conte de fées du XVIII^{ème} siècle ; il le rénove pour faire de ce surnaturel ce qu'il appelle le « merveilleux direct » : « C'est lorsque le merveilleux, par un équilibre entre l'imagination et la technique, par une extrême complication préalable, en arrive à être aussi simple que le serait, pour un enfant qui aurait vu fondre du sucre dans l'eau, la surprise de ne pas fondre dans son bain. »²⁹³

L'incertitude repose dès lors sur une supposée naïveté qui pourrait permettre de faire apparaître le fantastique. Il est alors à relever que Cocteau demande cette naïveté à son public dans le prologue de son film. Considérant ce co-texte, le « merveilleux direct » de Cocteau pourrait dès lors se rapprocher du fantastique, avec néanmoins toutes les réserves que nous avons énoncées quant au strict suivi des recommandations du prologue. Mais dans tous les cas, ce ton mixte et indéfinissable démontre une nouvelle fois que Cocteau a réadapté le conte de Madame Leprince de Beaumont d'une façon très personnelle mais aussi moderne, dans le sens où son œuvre est représentative du décroisement des genres.

Ainsi, les contes filmiques du corpus ont peut être des origines vieilles de plusieurs siècles mais l'esprit des différentes adaptations est résolument moderne. Les personnages sont des Autres, entre devenir-femme et devenir-animal, créés pour répondre aux préoccupations du monde contemporain. Ces devenirs sont supportés par des langues-lieux qui atteignent les détours nécessaires à l'accomplissement des personnages et correspondants au dessein envisagé par l'auteur du conte filmique. Concernant ces derniers, il serait d'ailleurs intéressant de se demander s'ils deviennent aussi Autres, notamment en raison des influences particulières et originales qu'ils ont reçues. Quel est le devenir des réalisateurs et de leur œuvre ?

²⁹² T. Todorov, *op. cit.*, p. 29.

²⁹³ *Ibid.*, p. 68.

C.A propos d'art mineur, que devient l'œuvre ?

Les réalisateurs des contes du corpus ont souvent été pris pour des marginaux. L'homosexualité de Jean Cocteau ainsi que sa relation avec son acteur fétiche Jean Marais est connue de tous. Jacques Demy navigue dans les livres critiques entre les statuts de cinéaste représentatif de la Nouvelle Vague et du nouveau cinéma d'auteur français et d'aspirant raté à la conquête hollywoodienne outre-Atlantique. Quant à Tim Burton, son allure hors normes a fait l'objet de nombreux commentaires, dont l'un des plus célèbres écrit par Johnny Depp à propos de leur rencontre pour le casting d'*Edward Scissorhands* :

En face de moi, j'avais un homme pâlot, apparemment fragile, l'œil triste et les cheveux encore plus hirsutes que si on les avait filmés au réveil. A la vue de la tignasse de ce type – une touffe à l'est, quatre brins à l'ouest, une mini-vague, et le reste éparpillé du nord au sud –, j'ai pensé instantanément : « T'as besoin de sommeil, mec ! » Et puis soudain, ses mains se sont mises en mouvement, avec cette manière d'onduler dans l'air presque sans aucun contrôle. Il s'est mis à tapoter nerveusement sur la table, à parler de façon compassée [...] et m'a regardé avec ses yeux grands ouverts et brillants venus de nulle part, des yeux curieux qui en avaient beaucoup vu mais continuaient néanmoins à tout scruter... Bref, un fou furieux hypersensible.²⁹⁴

Tim Burton est un anticonformiste, tout comme les marginaux des films qu'il réalise. Ce constat est d'autant plus intéressant concernant *Edward aux mains d'argent*, considéré par Antoine de Baecque comme son film le plus personnel²⁹⁵ et le plus proche de l'autobiographie : le réalisateur américain synthétise dans un film le malaise que l'on peut ressentir lorsque l'on vit dans une banlieue sans histoire, dans un lieu auquel on ne s'identifie pas et auquel on n'a pas l'impression d'appartenir, expérience qu'il a lui-même vécue pendant son enfance dans la ville de Burbank en Californie. Il le fait en créant un personnage qui le suit depuis ses premiers dessins et dont l'allure n'est pas étrangère à la sienne. Mêmes cheveux hirsutes, mêmes yeux brillants et expressifs, même maladresse dans ses mouvements de mains, Tim Burton est aussi un *Edward Scissorhands*.

Mais en admettant que les anticonformistes décrits par les cinéastes du corpus aient un lien fort avec leur créateur, il importe d'examiner les devenirs à la source des œuvres étudiées, soit ceux des auteurs et de leur production. Le cinéma qu'ils réalisent

²⁹⁴ Johnny Depp, préface de *Tim Burton par Tim Burton*, op. cit., pp. 4-5.

²⁹⁵ Voir A. de Baecque, *Tim Burton*, op. cit., pp. 63-65.

entre-t-il dans la catégorie prévue par les théories de Deleuze et Guattari d'art mineur²⁹⁶ ? En effet, les deux philosophes soulignent qu'au contact des minorités, l'art s'éloigne de la production dominante et majoritaire et remplit alors les caractéristiques d'un devenir-minoritaire : tout d'abord, l'auteur de l'art mineur, originellement issu de la catégorie sociale dominante, se positionne de son plein gré dans une zone de voisinage qui le rapproche d'une minorité. L'enjeu principal de l'art qu'il produit est alors de devenir-mineur. Enfin, afin de résister à l'assimilation à une norme majoritaire, les auteurs mineurs désapprennent la langue dominante pour en réinventer une nouvelle, nourrie par les façons de voir, de parler, de sentir développées par la minorité de laquelle ils se rapprochent. Ces positionnements, à l'intérieur même de la majorité, suffisent à la constitution d'une minorité. L'art mineur est dès lors déterritorialisé, dans le sens où il ne s'identifie pas au monde auquel il est censé appartenir et dont il rejette les principes. Cette attitude de refus est un indice de « branchement politique »²⁹⁷ soit d'implication de l'auteur dans la sphère publique et sociale.

Dans quelles mesures les auteurs du corpus répondent-ils à cette définition d'art mineur ?

1. Cocteau et le Surréalisme

Jean Cocteau, l'aîné des cinéastes du corpus, a débuté sa carrière pendant l'ère du Surréalisme. En effet, son premier film, *Le Sang d'un poète* a été réalisé en 1930 soit la même année que *L'Âge d'or* de Luis Buñuel. Au-delà d'une année de sortie identique, les deux films ont été commandés et produits par le Vicomte de Noailles, mécène bien connu des avant-gardes françaises de l'époque et en particulier des Surréalistes. Il est également à la source des *Mystères du château du dé*, film tourné par Man Ray dans l'une des demeures des époux Noailles, à Hyères. Alors que les travaux de Man Ray ainsi que ceux de Buñuel sont unanimement considérés comme surréalistes, Cocteau est rejeté par André Breton comme ne répondant pas aux caractéristiques du mouvement dont il est le fondateur théorique. De son côté, Cocteau affirme que son film s'oppose aux œuvres du

²⁹⁶ G. Deleuze et F. Guattari, *Kafka, Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 30.

groupe d'avant-garde²⁹⁸. Néanmoins, l'assimilation du réalisateur au Surréalisme n'est pas aussi fermée que ce que la situation le laisse présager.

Dans son ouvrage consacré au cinéaste, Soraya Le Corsu affirme que « l'œuvre de Cocteau, par ses multiples facettes, s'apparente à la conception surréaliste de la poésie, prise au sens large. »²⁹⁹ La cinématographie de Cocteau et les créations surréalistes subissent les mêmes influences historiques culturelles et sociales et, de plus, leur esprit et leur sens seraient apparentés. Si l'on considère tout ceci ainsi que le fait que toutes deux aspirent à un renouveau de l'art, il semble alors permis d'envisager une mise en parallèle de leur art poétique et plastique respectifs, en dépit du rejet réciproque qui les anime.

Tout d'abord, le Surréalisme procède d'une forme de pensée et d'une activité d'esprit que Tristan Tzara nommait « le penser imagé ».³⁰⁰ Remplacer l'idée par des images parfois saugrenues ou inappropriées, des créations qui vont au-delà du concret et de l'existant, qui se séparent des limites du possible pour rejoindre l'infini de l'imagination, tel semble le but du mouvement. Or, cette idée ne semble pas sans point commun avec la conception du cinématographe par Cocteau comme « machine à images »³⁰¹. En usant de ces illustrations mentales, le style surréaliste comme celui de Cocteau est caractérisé par « ses qualités novatrices, déroutantes et faisant appel à l'onirisme et à l'irrationnel. »³⁰²

Le rêve est un processus qui influence beaucoup les créations du réalisateur comme du mouvement. Alors que les Surréalistes utilisent l'hypnose pour atteindre un état proche du sommeil ou d'autres techniques faisant surgir les pensées des tréfonds de l'inconscient afin de pouvoir créer, Cocteau, lui, considère le cinéma comme un moteur de rêve communautaire : « Le privilège du cinématographe, c'est qu'il permet à un grand nombre de personnes de rêver ensemble le même rêve et de montrer, en outre, avec la rigueur du réalisme, les fantasmes de l'irréalité. Bref, c'est un admirable véhicule de poésie. »³⁰³ Si l'image est similaire et que Cocteau comme les Surréalistes associent onirisme et cinéma, leur utilisation du rêve est cependant différente : alors il sert de

²⁹⁸ J. Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, op. cit., p. 26.

²⁹⁹ Soraya Le Corsu, *L'Image surréaliste dans l'œuvre de Jean Cocteau*, Paris, Connaissances et Savoirs, 2005, p. 15.

³⁰⁰ Tristan Tzara, *Œuvres complètes*, t. 5, p. 245, repris par Soraya le Corsu, *Ibid.*, p. 20.

³⁰¹ J. Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, op. cit., p. 14.

³⁰² S. Le Corsu, op. cit., p. 17.

³⁰³ J. Cocteau, *Le Testament d'Orphée*, 1960.

processus créateur dans le mouvement initié par Breton, il devient l'objet du cinéma lui-même pour Cocteau. Mais il donne à ses rêves filmiques la structure de la réalité. Au lieu de laisser les images venir sans ordre aucun, il transforme l'anarchie naturelle du rêve afin « d'empêcher que les images ne coulent » et de faire en sorte qu'elles « [s']oppos[ent], [s']encastr[e] et [se] joi[gnent] sans nuire à leur relief. »³⁰⁴ Contrairement aux films surréalistes, dotés d'une forme reproduisant l'agencement hasardeux onirique³⁰⁵ comme en témoigne Philippe Soupault dans ses « poèmes cinématographiques », le rêve coctalien est organisé. Cocteau insiste sur l'importance de la syntaxe filmique car, chez lui, le rêve devient réalité. Ainsi, au lieu de regrouper son style sous l'appellation « surréaliste », il crée sa propre étiquette de « vérisme »³⁰⁶ ou de « réalisme irréel »³⁰⁷.

Néanmoins, s'appuyant sur cette pratique de mélange entre réel et irréel qui semble distinguer Cocteau du mouvement de Breton, Le Corsu associe le cinéaste à un autre représentant bien connu du Surréalisme, Robert Desnos³⁰⁸. Avec le cinématographe, l'invisible devient visible et crédible et les deux artistes l'ont bien compris. Néanmoins, Desnos emploie le septième art comme un outil d'évasion lorsqu'il affirme qu'au cinéma, « le rêveur assis est emporté dans un nouveau monde auprès duquel la réalité n'est que fiction peu attachante. Opium parfait, le cinéma nous entraîne loin des soucis matériels. »³⁰⁹ Il a déjà été souligné précédemment que dans sa distinction entre cinéma et cinématographe, Cocteau condamne ce qu'il appelle l'« évasion » au profit de l'« invasion »³¹⁰.

Les relations entre le Surréalisme et Cocteau sont ambiguës. Au-delà d'un simple jeu entre points communs et différences, ils oscillent entre amour et haine. Alors que Cocteau dit rejeter les principes surréalistes dans *Le Sang d'un poète*, il avoue également admirer *Nadja* de Breton. Il confesse même que « c'est une grande jouissance d'aimer l'œuvre d'un ennemi »³¹¹. Car leurs rapports conflictuels ne se limitent pas seulement au domaine artistique et professionnel, mais semble même toucher la sphère privée. Les

³⁰⁴ J. Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, op. cit., p. 14.

³⁰⁵ Philippe Soupault, « Poèmes cinématographiques », *Les Cahiers du mois*, spécial « Cinéma », 1925, repris par Soraya Le Corsu, op. cit., p. 167 : « Je voulais, grâce au film, donner une impression, ni nette, ni précise, mais semblable à un rêve. »

³⁰⁶ J. Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, op. cit., p. 58.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 46

³⁰⁸ S. Le Corsu, op. cit., p. 169.

³⁰⁹ Desnos, « La Nuit parfaite du cinéma... », *Journal littéraire*, 25 avril 1925, repris par Soraya Le Corsu, *Ibid.*, p. 170.

³¹⁰ J. Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, op. cit., p. 61.

³¹¹ *Bulletin d'information de la Société des amis de J. Cocteau*, Avril 1992, n° 15, p. 28, repris par Soraya le Corsu, op. cit., p. 194.

Surréalistes critiquent la mondanité de Cocteau et Breton ne peut pas supporter son homosexualité. Les démêlés sont sans fin, depuis Cendrars qui prétend que « Cocteau, c'est un vide-poche, un cendrier », jusqu'à Apollinaire qui affirme, néanmoins joliment : « Méfiez-vous de Cocteau, c'est un caméléon intrigant »³¹².

Après tout, si Cocteau a partagé les mêmes réflexions que les Surréalistes, sans vouloir dire lequel a été le premier à ouvrir la voie car la source du conflit se trouve peut-être ici, il a aussi développé ses propres idées, parfois en totale opposition avec celle du mouvement de Breton, et une esthétique hors du commun. Ainsi, Le Corsu note de manière différenciée que :

Chez les Surréalistes, la femme est vénérée, désirée et déifiée, alors que Cocteau ne s'attache pas particulièrement à son image [...] révélant son inclination à l'homosexualité. Les intrigues amoureuses, que décrit Cocteau dans sa poésie romanesque ou cinématographique, sont toujours des facteurs de souffrance et proposent un dénouement qui, la plupart du temps, se révèle tragique. [On pense aux couples, Orphée-la Mort, Heurtebise-Eurydice, Stanislas-La Reine, Renaud-Armide...]³¹³

Il n'hésite pas à représenter des amours homosexuelles alors qu'elles sont récusées par les Surréalistes ; elles sont parfois même incestueuses, mais, dans tous les cas, souvent malheureuses. Lorsqu'il y a union, celle-ci ne peut être faite qu'après la Mort ou dans un monde ne répondant pas aux mêmes lois que celles de la rationalité, comme c'est le cas à la fin de *La Belle et la Bête* alors que les deux héros s'envolent vers d'autres cieux pour vivre leur amour. Par ailleurs, concernant cette place de la femme dans *La Belle et la Bête*, il convient de noter que Cocteau atténue l'importance conférée au personnage féminin principal de Madame Leprince de Beaumont en ajoutant de nouveaux personnages masculins, comme ceux d'Avenant. Sa place est d'autant plus conséquente qu'il occupe plus qu'un simple statut de figurant et a même un rôle clé à tenir quant à la signification de la réécriture de Cocteau, comme cela a pu être commenté précédemment. D'autre part, Cocteau intensifie la place de personnages masculins déjà présents chez Leprince de Beaumont comme celle de la Bête, du père de Belle ou du frère Ludovic. Les scènes qui leur sont réservées sont plus nombreuses et plus lourdes de sens. Concernant le dernier protagoniste, alors que Madame Leprince de Beaumont évoque seulement au début du conte que le marchand a également trois fils, ils ne sont que de second plan

³¹² S. Le Corsu, *Ibid.*, p. 189.

³¹³ S. Le Corsu, *Ibid.*, p. 22.

puisqu'ils ne sont presque pas mentionnés au fil de l'histoire et ne sont même pas nommés. Cocteau ne conserve que l'un d'entre eux mais lui offre une plus grande place au sein du conte.

Ainsi, certains rôles féminins chez Cocteau ont beau être magnifiques, à l'image de celui de la Mort, interprétée par Maria Casarès, dans la trilogie orphique, ils restent quantitativement mineurs et cèdent le premier rang aux rôles masculins.

Mais l'une des différences majeures entre Cocteau et les Surréalistes réside dans leur considération de l'Histoire de l'art. Les seconds héritent des conceptions dadaïstes : ils rejettent l'art classique ainsi que la constitution d'une Histoire de l'art stricte qui classerait les artistes importants, ceux qui sont à suivre et à connaître, limitant dès lors les possibilités d'évolution et de changements. S'ils suivent tout de même l'impulsion de certains mouvements d'avant-garde qui les ont précédés, à l'image du Romantisme, ils promeuvent un renouveau total de l'art. Cocteau, lui, a compris que renouveler l'art ne signifiait pas forcément rejeter les artistes d'avant, mais créer une forme et des alliances nouvelles, même si celles-ci doivent être constituées en partie d'une rénovation des œuvres d'un artiste passé. L'exemple le plus flagrant de ce dernier fait semble bien être l'adaptation du conte de Madame Leprince de Beaumont.

A ce qui vient d'être dit peut être opposé le fait que les Surréalistes aient réutilisé des formes anciennes comme celle du blason, illustré notamment à travers *Capitale de la douleur* de Paul Eluard. Mais ils ne considèrent pas la reprise de cette forme emblématique du XVI^{ème} siècle comme un hommage, contrairement à Cocteau et à ses adaptations. Au-delà d'une seule réactualisation et réadaptation en fonction du style propre au mouvement, les Surréalistes ne conservent du blason que l'idée de l'éloge ou du blâme, le plus souvent d'une partie du corps féminin. Ainsi, si l'on compare « La Courbe de tes yeux » d'Eluard³¹⁴ avec « Le Blason du beau tétin » de Clément Marot³¹⁵, on peut voir qu'Eluard ne retient aucune des normes formelles employées par Marot. Les vers sont irréguliers, les rimes aléatoires et si des quintils sont employés, ils ne sont même pas délimités par la ponctuation : un enjambement dû à l'absence de signes unit les deux dernières strophes. Ces différences formelles contrastent fortement avec le rythme régulier des octosyllabes à rimes plates employés par Marot. La blason pour lui-même, en

³¹⁴ Paul Eluard, « La courbe de tes yeux », *Capitale de la douleur*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1995, p. 139.

³¹⁵ Clément Marot, « Le blason du beau tétin », *Œuvres Poétiques, Tome II*, Paris, Garnier, « Classiques », 1993, p. 241.

tant que forme poétique, n'est pas respecté, le retour à l'Histoire de l'art étant alors l'occasion d'un détournement avant de faire l'objet d'un hommage.

Mais pour en revenir à Cocteau, lorsqu'il rend hommage à un artiste ou à une forme passée, il le fait dans le cadre formel de la réécriture telle qu'elle est décrite par Gérard Genette³¹⁶. Il transpose l'action dans un autre lieu, dans une autre époque, avec des fins et un style différents, mais la trame narrative reste néanmoins dans sa grande majorité la même, comme cela a été le cas pour l'adaptation du mythe d'Orphée et du conte de Madame Leprince de Beaumont. Et lorsqu'il dit réaliser « un conte de fées sans fées »³¹⁷, il donne à son film les apparences du genre auquel il aspire, malgré l'absence de l'être merveilleux représentatif du conte, débutant même son œuvre par la formule magique « Il était une fois ».

Le renouveau surréaliste et dadaïste se définit en partie par une irrépressible envie de choquer, de marquer le monde. Il faut que ce changement fasse du bruit dans l'Histoire. Les méthodes sont diverses et les bonnes mœurs ne sont parfois pas épargnées. Certaines scènes du cinéma surréaliste peuvent alors être relevées, comme celle de l'envol du personnage de *L'Âge d'Or* de Luis Buñuel, durant lequel il manque de se battre avec deux policiers et donne un coup de pied à un aveugle. Le vol et la sortie des lois du monde rationnel permettent au protagoniste d'agir sans se soucier même des codes de la bienséance et de la justice humaine. Dans son film contemporain, *Le Sang d'un poète*, Cocteau dépeint lui aussi une scène d'envol mais dans un style beaucoup plus onirique et poétique : le personnage semble danser alors qu'il flotte dans l'air, tentant de traverser le corridor de l'hôtel en s'accrochant aux murs et aux portes. Même dans la séquence la plus violente de ce même film, soit celle pendant laquelle un jeune garçon est tué au cours d'une bataille de boules de neige alors qu'il reçoit l'une d'entre elles sur le torse, Cocteau atténue l'absurdité et la violence des images en faisant référence implicitement à une autre grande œuvre enfantine : la scène du *Sang d'un poète* peut en effet être comparée avec *Les Aventures de Pinocchio* de Carlo Collodi. Dans ce dernier ouvrage, au cours d'une dispute entre enfants qui finissent par se battre, l'un d'entre eux reçoit un mauvais coup qui le laisse presque pour mort. Le pantin sera même accusé d'avoir tué son camarade, avant que celui-ci reprenne finalement ses esprits³¹⁸. L'intérêt de Cocteau pour les contes de fées, qui a déjà été souligné précédemment, rend probable la thèse de

³¹⁶ G. Genette, *Palimpsestes*, op. cit.

³¹⁷ J. Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, op. cit., p. 45

³¹⁸ C. Collodi, *Les Aventures de Pinocchio*, op. cit., pp. 200-211.

l'hommage du réalisateur français à l'écrivain italien à travers cette scène de son film. Ainsi, Cocteau affaiblit la volonté de choquer du Surréalisme par l'introduction subreptice et implicite d'hommages et autres clins d'œil, témoignages discrets de la reconnaissance de ses prédécesseurs que le mouvement de Breton préfèrera, au contraire, éviter pour se concentrer, en majeure partie, sur la révolution de l'art qu'ils veulent mettre en œuvre.

Ainsi, si Cocteau peut être considéré comme appartenant à la « zone de voisinage » du Surréalisme, d'autant plus que certains lui attribuent, par erreur, la création du *Chien Andalou*³¹⁹, de nombreuses différences esthétiques et morales l'éloignent du mouvement et de ces préceptes. Son style plus hybride sait combiner renouveau et hommage à des courants et esthétiques antérieurs. Subissant l'influence de la littérature fantastique, il est même comparé à une forme de symbolisme par Bernard Valette, dès lors qu'il « dévoile le mystère de l'invisible à travers les apparences du quotidien. »³²⁰ Il en va ainsi des chandeliers vivants, des portes qui parlent, des gants et miroirs magiques de *La Belle et la Bête*.

Malgré ses influences et son exclusion au sens strict du mouvement de Breton, le cinéma de Cocteau pourrait être comparé avec un mouvement antérieur mais également nommé « surréaliste ». Mené Outre-Atlantique par des réalisateurs comme Edwin S. Porter, qui réalise en 1902 une version de *Jacques et le Haricot Magique*³²¹, ce mouvement a reçu aujourd'hui le nom d'« *American Surrealism* », sous l'impulsion de l'onirisme et l'irréalité qui préside ses œuvres, et ce avant la naissance du mouvement éponyme mais de plus vaste ampleur en France. Dans son œuvre, Porter fait usage de nombreuses techniques développées par Méliès, telles les apparitions et disparitions à vue, surimpressions ou double décor. Le retour au conte et l'hommage rendu au travail de l'un des pères du cinéma placent Cocteau comme Porter dans un mouvement plus proche de la magie que du Surréalisme. Le premier souligne d'ailleurs lui-même, dans le journal de *La Belle et la Bête*, à propos des candélabres qui s'allument seuls alors que le marchand pénètre dans le château, que « le style se rattache à Méliès, à Robert Houdin, au

³¹⁹ J. Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, op. cit., p. 26 : « à l'étranger, il arrive qu'on attribue [à Buñuel] *Le Sang d'un poète* et qu'on m'attribue *Le Chien andalou* ; bref, que nos styles si opposés à l'époque se mélangent avec le recul au point d'être confondus. »

³²⁰ J. P. Beaumarchais, D. Courty, A. Rey, *Dictionnaire des littératures de langue française*, vol. 1, art. de Bernard Valette, « Cocteau », p. 484, repris par S. Le Corsu, op. cit., p. 205.

³²¹ Edwin S. Porter, *Jack and the Beanstalk*, 1902.

Sang d'un poète. »³²² Le dernier personnage cité est, de fait, le plus célèbre illusionniste du XIX^{ème} siècle, surnommé également « rénovateur de l'art magique. » Et en un sens, ce même surnom pourrait également être attribué à Cocteau : il revient aux sources du cinématographe, à son utilisation magique telle que développée par Méliès, qui lui donne aussi ses lettres de noblesse et ses premières considérations en tant qu'art à part entière et non plus seulement en tant qu'instrument d'enregistrement de la réalité. Si cette conception pouvait être naturelle pour Edwin Porter, qui a travaillé durant la même période que Méliès, elle résulte bien d'une volonté spéciale venant de Cocteau. Et la comparaison entre les deux réalisateurs ne s'arrêterait pas à l'hommage rendu à Méliès : l'utilisation de la lumière dans *Jack and the Beanstalk* est remarquable et présagerait déjà celle faite dans *La Belle et la Bête*, qui bénéficie toutefois des dernières avancées techniques et du génie du chef-opérateur de Cocteau, Henri Alekan. Un contraste est notable entre les scènes du monde réel, où la lumière est de source naturelle et souligne des scènes de la vie paysanne, suivant peut être les mêmes influences de la peinture réaliste que Cocteau, et la séquence dans laquelle Jack grimpe au sommet du haricot magique. La lumière est alors plus diffuse et ne semble pas provenir seulement de la lune présente à l'arrière plan mais aussi d'une source frontale. L'ombre des personnages n'apparaît plus mais elle est remplacée par celle des arbres, menaçante et, en un sens, fantastique.

Sans prétendre que Cocteau ait subi une influence directe de l'*American Surrealism*, il est troublant de noter que Porter aurait employé une technique comparable, du moins quant à son intention, à celle de Cocteau, afin de créer cette atmosphère bien particulière, entre merveilleux, fantastique et réalisme. Porter, lui aussi, ne confond pas nouveauté et provocation, mais mêle innovations techniques et esthétiques à une connaissance fine de l'Histoire des arts. Cocteau semblerait alors plus proche du mouvement américain ayant reçu le nom de Surréalisme avant l'heure, et avant que ne se développe le mouvement internationalement connu, dirigé par Breton et qui ne touche l'Amérique que lors de la rencontre entre Duchamp et Man Ray. La distance temporelle séparant les deux œuvres provoque néanmoins de grandes différences de style, Porter s'arrêtant toujours à une conception du cinéma en tant que théâtre filmé.

³²² J. Cocteau, *La Belle et la Bête*, op. cit., p. 197.

Dans tous les cas, le style de Cocteau reste inclassable et ne correspond strictement à aucune des définitions des mouvements dans lesquels il puise son inspiration. Soraya Le Corsu le qualifie même de « poète réfractaire » tant son insubordination est grande :

Cocteau éprouve la nécessité de désobéir. Il juge en effet la rébellion à l'ordre social indispensable à l'affirmation individuelle. Resté solitaire, il adopte cependant la démarche commune au groupe surréaliste. [...] L'insubordination est manifeste et caractérise l'œuvre générale du poète. Il affirme que le « chef d'œuvre témoigne d'une dépravation de l'esprit (rupture avec la norme) ». La désobéissance joue un rôle d'initiation, d'apprentissage de réalité de la vie [...] ³²³

Si cette attitude le rapproche des Surréalistes, elle l'éloigne dans le même temps de toute forme de rassemblement ou groupe. Il ne se situe dans aucune des tendances de son temps, qu'il s'agisse de celle initiée par Breton comme de celle étant née dans le pays voisin durant la période de l'après-guerre, soit le néoréalisme italien. Si Cocteau est près de certains des réalisateurs néoréalistes emblématiques, comme notamment Rossellini, qui adapte au cinéma une de ses pièces, *La Voix humaine* (1948), sa prétention à une forme d'irréalité quelle qu'elle soit vient contredire son voisinage avec le mouvement transalpin. Sa vision même de la musique, envisagée selon le concept du « synchronisme accidentel », va contre un ancrage réaliste de ses œuvres. Si la musique peut apparaître comme le plus irréel des arts, elle est cependant un moyen pertinent d'actualisation et d'ancrage dans le réel au cinéma. Mais Cocteau éradique ce potentiel en déplaçant, si besoin est, les musiques créées par son compositeur pour lui. Et si cette méthode n'a pas été utilisée pour *La Belle et la Bête*, comme cela été précédemment souligné, c'est seulement parce que, d'après Cocteau, la bande son créée à l'image par Georges Auric est « adversaire de la musique explicative » et use « volontairement [...] de la méthode des contrastes. » ³²⁴

Ainsi, Cocteau crée son propre art mineur, puisqu'il ne se rapproche pas clairement d'une autre minorité ³²⁵. Son langage cinématographique est fait d'un mélange

³²³ S. Le Corsu, *op. cit.*, p. 15.

³²⁴ J. Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, *op. cit.*, p. 51.

³²⁵ Il est possible de noter, au passage, que Cocteau avait peut-être déjà l'intuition de ce concept d'art minoritaire, que Deleuze et Guattari développent au cours de leur étude de Franz Kafka, dont Cocteau était lui-même un admirateur, comme en témoigne le poème-hommage qu'il dédicace à l'écrivain allemand dans son recueil *Clair-Obscur* : « Hommage à Kafka », *Clair-Obscur*, in *Œuvres poétiques complètes*, *op. cit.*, p. 911. Cocteau était, de plus, germanophone : voir les « Poèmes écrits en allemand », in *Œuvres poétiques complètes*, *op. cit.*, pp. 603-614.

d'influences diverses et qui peuvent même, aux premiers abords, sembler contradictoires. Mais pour parvenir à fonder cette minorité exclusive, il invente de plus ses propres procédés, tel le « synchronisme accidentel ». Dès sa manière de définir son style, on peut percevoir son caractère inclassable, en particulier au vu des deux courants cinématographiques encadrant la réalisation de *La Belle et la Bête*, soit le Surréalisme et le néoréalisme italien : répondant à André Fraigneau, le cinéaste explique que l'adaptation du conte de Madame Leprince de Beaumont l'a poussé vers le « réalisme irréel » qui transparait à travers son œuvre. L'oxymore marque alors l'absence de dénomination et de définition adéquate pour décrire le cinéma de Cocteau, absence qui vaudra au réalisateur de rester bien souvent incompris de son public et des critiques, comme il en fait lui-même le constat : « Je pense qu'il me faudra souffrir, après ma mort, d'un malentendu analogue à celui qui m'empêche de vivre. »³²⁶

Pourtant, c'est Demy qui est le cinéaste du corpus sur lequel on a le moins écrit. Ce désintérêt tendrait à se rectifier ces dernières années, en particulier depuis l'exposition organisée par la Bibliothèque nationale de France en 2001 à propos du conte de fées³²⁷, dans laquelle une part était faite à *Peau d'Âne*, et depuis la publication récente d'un numéro du périodique *Contre-Bande* consacré à l'auteur, parutions venant compléter les quelques articles et les deux monographies écrites sur le réalisateur³²⁸. Cette indifférence relative peut néanmoins être la marque que le style déroutant de Demy a découragé plus d'un critique devant les anachronismes, mélange de couleurs et de tons qui rendent le style du réalisateur français si caractéristique.

2. Le séjour américain, entre Hollywood et avant-gardes

Si un seul des auteurs du corpus est américain, Jacques Demy a lui aussi séjourné aux Etats-Unis pour quelques années. Il peut sembler dès lors intéressant de traiter les deux derniers réalisateurs du corpus en parallèle : tous deux reçoivent des influences venues de chaque côté de l'Atlantique. Ils ont quittés leur territoire pour rejoindre l'autre et y trouver de nouvelles possibilités artistiques, et ce bien que ces migrations se soient

³²⁶ *Ibid.*, p. 19.

³²⁷ « Il était une fois... les contes de fées », exposition organisée à la Bibliothèque nationale de France du 20 mars au 17 juin 2001. Livre-catalogue édité au Seuil sous la direction d'Olivier Piffault.

³²⁸ Celles de Jean-Pierre Berthomé et de Camille Taboulay, citées au cours de l'étude et présentes dans la bibliographie.

faites dans un sens contraire, Demy ayant quitté la France pour rejoindre Los Angeles et Burton ayant quitté Burbank pour résider au Royaume-Uni. Il convient dès lors de revenir plus en détails sur les différents courants qui ont influencés les deux réalisateurs, afin de voir où ils se positionnent. Leur migration dans une sphère culturelle différente a-t-elle répondu à leurs attentes ou ont-ils gardé leurs différences, même à l'autre bout du monde ?

a. Le cas Demy

Compagnon de route des cinéastes de la Nouvelle Vague, Jacques Demy a creusé, on l'a maintes fois souligné, un sillon très personnel. Non qu'il n'y ait pas, dans ses premiers films tout du moins – *Le Bel Indifférent* (1957), *Lola* (1961), *La Baie des anges* (1962) – des traits stylistiques communs, voire des analogies thématiques. Mais, quoique réalisé très peu de temps après *Les Quatre cents coups* (1959) et *A bout de souffle* (1960), *Lola* est porteur d'un lyrisme, voire d'une sentimentalité, qui n'est pas dans le ton du cinéma du moment. Comme si Demy, qui ne s'est du reste jamais caché de vouloir faire du cinéma populaire, ne se voulait pas, comme ses confrères, artisan d'une rupture. L'écart est encore plus manifeste entre *Les Parapluies de Cherbourg* (1963) et *Jules et Jim* (1964).³²⁹

Jacques Demy commençant à faire ses premiers films dans le même temps que les auteurs réunis sous l'appellation générique de « Nouvelle Vague », la comparaison avec le mouvement va de soi.

Demy rejoint la bande des *Cahiers du cinéma*, soit Eric Rohmer, François Truffaut, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard et Jacques Rivette, suite à leur rencontre au festival de Berlin puis au festival de Tours en 1956³³⁰. Ses premiers films sont marqués aussi par certains des traits esthétiques propres à la Nouvelle Vague. Il donne au *Bel indifférent*, la réécriture cinématographique de la pièce écrite par Cocteau, « un lyrisme froid, entêtant, carcéral » qui ne correspond pas à la version initiale de l'aîné du corpus, qui avait une vision « exubérante, fouguese, déréglée. »³³¹ Cette sécheresse est aussi celle qui peut être engendrée par le refus de la théâtralisation pour un jeu plus naturel, quitte à employer des acteurs sans formation théâtrale, voir même non-professionnels. Et bien que Demy fasse appel à une comédienne issue du théâtre pour *Le Bel indifférent*, il veille à ce que son jeu se rapproche le plus possible d'une prise de parole réelle.

³²⁹ Michel Serceau, « La représentation de l'Amour, une affaire de mythes », in *Contre Bande*, n°17, *op. cit.*, p. 13.

³³⁰ C. Taboulay, *Le Cinéma enchanté de Jacques Demy*, *op. cit.*, p. 19.

³³¹ *Ibid.*, p. 21.

La Nouvelle Vague s'oppose au cinéma fait jusqu'à présent, « léché », bourgeois, profondément faux et beaucoup trop proche encore du théâtre pour pouvoir développer les réelles capacités du médium cinématographique. Ces jeunes premiers sont initialement amateurs du septième art et ils affirment qu'une solide culture cinématographique importe plus que des années d'assistanat dans le circuit de la grande production. Mais cette rébellion veut aussi sa part d'audience et entend toucher les circuits classiques de distribution : les réalisateurs de la Nouvelle Vague vendent alors des films originaux et surtout peu chers. Leurs traits stylistiques répondent dès lors à cette double exigence esthétique et financière. Les acteurs sont peu connus ou débutants afin d'apporter un renouveau à l'écran, une fraîcheur et une spontanéité particulière, mais aussi parce que leur paie est réduite de moitié. Si les films caractéristiques de la Nouvelle Vague sont majoritairement tournés en noir et blanc, c'est aussi en raison du faible budget qui était accordé à leurs réalisateurs. Enfin, le choix de la rue contre le studio est aussi fait en écho à ces restrictions mais aussi pour permettre une plus grande véracité.³³²

Ainsi, les films de Jacques Demy révèlent la jeune première Catherine Deneuve, inconnue avant *Les Parapluies de Cherbourg*. Alors qu'il est possible d'argumenter que *Lola* est majoritairement filmé dans la rue afin de répondre à des contraintes financières, *Les Parapluies de Cherbourg* et *Les Demoiselles de Rochefort* bénéficient d'un budget plus important, et nous font pourtant découvrir respectivement les villes de Cherbourg et de Rochefort. Demy participe également à la mise en abyme des différents films de la Nouvelle Vague entre eux. Les réalisateurs du mouvement font souvent appel à des équipes communes et employant les mêmes personnes, dont notamment les chefs opérateurs devenus emblématiques de la période, Henri Decae et Raoul Coutard. Les citations et les hommages à d'autres films du mouvement sont également fréquents et insérés soigneusement entre les lignes de chaque œuvre. Sur ce modèle, Demy fait dire à Rolland Cassard dans *Lola* « J'avais un copain Poiccard, mais il est mort », en référence au héros de *A bout de souffle* de Godard. A ces ressemblances esthétiques s'ajoutent les classifications des critiques, à qui l'ont doit d'ailleurs l'appellation « Nouvelle Vague » ainsi que l'institutionnalisation du mouvement³³³. Serge Daney, dans son article « Survivre à la Nouvelle Vague », parle de *Lola* comme représentatif des premières

³³² Alain Bergala, « Les Techniques de la Nouvelle Vague », in *Cahiers du cinéma, Ibid.*, pp. 36-43.

³³³ Il est en ce sens capital de noter que l'appellation « Nouvelle Vague » est lancée par Françoise Giroud, dans un numéro de *L'Express* de 1958, alors qu'elle désigne ce groupe de cinéastes soucieux de s'affirmer en dehors des codes et de renouveler le matériau cinématographique. Voir aussi en ce sens le développement d'Antoine de Baecque, « Comment peut-on apprendre à voir ? ou comment la critique a inventé la Nouvelle Vague », in *Cahiers du cinéma, Ibid.*, pp. 30-35.

années du mouvement et de son « versant euphorie », alors que *Les Demoiselles de Rochefort* se situe, selon lui, dans son revers, soit le « versant de l'insuccès commercial et du désaveu »³³⁴. Quant à Gérard Langlois, il cite deux films de Demy dans son classement des 100 films de la Nouvelle Vague, soit *Lola*, qu'il qualifie d'« éternel chef d'œuvre, c'est le premier cri du cœur du plus magique des auteurs de la Nouvelle Vague », et *Les Parapluies de Cherbourg*, dans lequel « Demy donne ses lettres de noblesse et l'audience internationale au cinéma de la Nouvelle Vague. Ce que viendra confirmer ses *Demoiselles de Rochefort*. »³³⁵

Bien que quelques raisons pouvant pousser les critiques à classer les premiers films de Demy en tant que représentatifs de la Nouvelle Vague aient été énumérées, le cinéaste s'en distingue par d'autres aspects au moins aussi nombreux. Il semble tout d'abord assez incongru de classer *Les Parapluies de Cherbourg* au côté de films comme *Jules et Jim*, comme l'a très bien souligné Michel Serceau. Demy met en chanson l'intégralité des dialogues du film, sous l'influence du genre populaire de la comédie musicale, allant alors contre le principe de retour au naturel et à l'essentiel dans le jeu des acteurs qui caractérise la Nouvelle Vague. De même, on peut se demander si le tournage hors des studios des *Demoiselles de Rochefort* n'est pas plus dû à la vague des comédies musicales américaines, dans la lignée de *West Side Story*, qu'à la volonté de mettre le cinéma dans la rue de la Nouvelle Vague, et ce bien que Demy émette la volonté de donner un jour nouveau au genre dont il emprunte certains codes³³⁶. Dans tous les cas, l'utilisation de ces genres populaires, qui ont donné leur forme hybride aux *Parapluies de Cherbourg* et aux *Demoiselles de Rochefort*, vont contre le naturel et le plus grand réalisme de la Nouvelle Vague. Comme l'a également souligné Michel Serceau, le cinéma de Demy est doté d'un lyrisme particulier, non pas que le mouvement initié par les critiques des *Cahiers du cinéma* soit dénué de poésie, au contraire³³⁷. Mais les œuvres

³³⁴ Serge Daney, « Survivre à la Nouvelle Vague », in *Cahiers du cinéma*, *Ibid.*, pp. 62-67, citations extraites de la page 63.

³³⁵ Gérard Langlois, « La Nouvelle Vague en 100 films (1958-1968) », in *CinémAction*, n°104, « Flash-back sur la Nouvelle Vague », Guy Hennebelle dir., Condé-sur-Noireau, Corlet, juin 2002, pp. 188 et 190.

³³⁶ Michel Caen et Alain le Bris, « Entretiens avec Jacques Demy », *Cahiers du Cinéma* n°155, mai 1964, p. 12 : il n'est, pour Jacques Demy, pas question de s'en tenir au genre de la comédie musicale qu'il trouve en soi trop contraignant. Alors qu'il projette, pour *Les Parapluies de Cherbourg*, d'allier l'opéra au théâtre, il veut, pour *Les Demoiselles de Rochefort*, combiner comédie musicale, poésie et couleurs pimpantes.

³³⁷ Voir en ce sens l'article « Montage, notre beau souci », table ronde avec Claudine Bouché, Denise de Casabianca et Agnès Guillermot, in *Cahiers du cinéma*, hors série, « Nouvelle Vague, une légende en question », *op. cit.*, pp. 44-49, et en particulier les propos d'Agnès Guillermot, la monteuse attitrée de Godard pendant une dizaine d'années : « Pour lui, le montage était une affaire de ponctuation : chaque

du cinéaste du corpus ont ce ton bien particulier, constitué d'une profonde mélancolie, bien qu'elle ne transparaisse pas aux premiers abords, masquée sous l'explosion de couleurs, de joie et d'euphorie grinçante. L'utilisation de genres populaires comme la comédie musicale participe d'ailleurs à la création de cette façade à laquelle certains critiques se sont trop facilement arrêtés. Enfin, Demy ne se limite pas à la conception de scénarios originaux ; il réécrit et adapte également des textes, à l'image de *Peau d'Âne* de Perrault ou du *Bel indifférent* de Cocteau. Ce dernier a par ailleurs salué la « pureté mystérieuse »³³⁸ de *Lola*. Demy s'oppose alors au goût de la Nouvelle Vague pour la fable ou le fait divers neuf au détriment de l'adaptation littéraire.

Demy se sent alors restreint par les possibilités qui lui sont offertes en France, d'autant plus que les critiques et les chaînes de production finissent par se recentrer autour du récent phénomène de la Nouvelle Vague. Son style hybride n'est pas toujours bien compris et il ne semble plus trouver les sources nécessaires à son inspiration en France. Il décide alors de partir avec sa femme Agnès Varda pour un long séjour à Los Angeles où il espère découvrir de nouvelles influences. L'Amérique apparaît comme une obsession dès ses premiers films : déjà dans *Lola*, Rolland Cassard murmure « *Like, likeness*, ressemblance » en levant les yeux du dictionnaire d'anglais qu'il veut offrir à Cécile, et en observant la carte des Etats-Unis où son regard se pose et sa voix désigne Salt Lake City. Suivant l'aspiration de ses personnages, Demy entame de nouveaux projets dans les faubourgs d'Hollywood. Il pense notamment à une réécriture de *Cendrillon* en patins à roulettes, sillonnant les quartiers de Venice, mais il ne trouve aucun producteur assez fou pour le soutenir jusqu'à l'aboutissement du film. Il tourne alors *Model Shop* en 1968 mais celui-ci reçoit un accueil mitigé auprès du public américain. Ne se sentant probablement pas accepté comme il l'aurait aimé sur la côte Pacifique, Demy retourne finalement en France pour réaliser une autre adaptation de conte, également écrit par Charles Perrault, *Peau d'Âne*. Si l'expérience californienne n'a pas répondu à toutes ses attentes, le cinéaste en revient néanmoins riche de nouvelles influences esthétiques. Camille Taboulay commente :

En 1969, quand Demy aborde *Peau d'Âne* – un vieux conte à régler depuis l'enfance, c'était le spectacle fétiche de son théâtre de marionnettes –, il sort de son aventure

raccord équivaut à une virgule, ou à un point-virgule. Ses films sont montés comme des poèmes, davantage que comme des narrations. » Citation extraite de la page 46.

³³⁸ J. Cocteau cité par C. Taboulay, *Le cinéma enchanté de Jacques Demy*, op. cit., p. 21.

américaine (*Model Shop*). La conception esthétique du film le préoccupe alors beaucoup. L'Amérique délurée où règne l'art pop et psychédélique l'a délivré du bon goût normatif à la française qu'il aurait trop eu tendance à suivre dans *Les Demoiselles*. [...] Les notes de préparation du film sont particulièrement intéressantes car elles contiennent ce double aspect. L'envie d'une féerie absolue encouragée par l'espoir fugitif de monter un film avec Disney, dont la « touch » restera pour lui un modèle. Mais aussi une préoccupation plus réaliste et ambiguë que l'économie du film va d'une certaine manière favoriser.³³⁹

Sans parler des possibilités de production par Disney que son expérience hollywoodienne auraient pu lui offrir, la manière dont les studios ont laissé leur empreinte sur le film de Demy au corpus a été vue précédemment. Mais ce n'est pas la seule influence dont il s'est nourri. Il déclare lui-même :

J'ai toujours adoré les couleurs qui crient – déjà dans *Le Bel indifférent* – alors en arrivant à Los Angeles, le Pop Art m'a comblé. Cela correspond complètement à mon idée de la peinture : voir les couleurs baver partout ! Quand l'idée de tourner le conte de Perrault s'est concrétisée là-bas, j'ai envisagé le tournage d'un conte de fées psychédélique.³⁴⁰

Si Demy est allé à Los Angeles, ce n'est probablement pas pour s'enrichir des productions de l'industrie hollywoodienne. Une critique des supers productions et des genres populaires auprès des studios, tel le *soap opera*, se retrouve même dans *Peau d'Âne*. Maïté Vienne-Villacampa souligne les cheveux crantés de la fée des Lilas qui la rapproche du stéréotype de la star hollywoodienne³⁴¹. Cette mise en parallèle semble d'autant plus adéquate qu'elle renforce la critique de la futilité féminine présente dans le film de Demy, qui contraste ridiculement avec la prétention de soutien au mouvement féministe, selon les modalités qui ont été précédemment détaillées. Ajoutée à la déception de la fée qui déchire sa robe au cours de ses entrées en scène enchantresses, à la moue boudeuse de *Peau d'Âne* qui ne veut être défigurée par sa marraine pour se cacher de son père, Demy semble dresser un portrait de la femme superficielle californienne, de la *pin'up* dont le cliché est véhiculé dans les productions hollywoodiennes. Ironie malicieuse à l'égard du mouvement féministe, auquel il adresse en partie la réécriture du conte de Perrault, ou simple constat que la libération de la femme est encore loin d'être acquise, Demy joue sur les contrastes à tous niveaux. Il raille également les procédés chers aux producteurs de genres populaires, comme les séries à l'eau de rose, en les utilisant hors de leur contexte d'origine ; les fermetures à l'iris et les zooms sur le visage

³³⁹ Camille Taboulay, *Ibid.*, p. 99.

³⁴⁰ J. Demy cité par Frank Curot, *op. cit.*, p. 88.

³⁴¹ M. Vienne-Villacampa, « "Il était une fois" : Jacques Demy l'enchanteur », *op. cit.*, p. 125.

d'un des personnages à la fin d'une séquence pour cerner ses réactions et sentiments, alors que la tension dramatique est à son comble, peuvent être commentés en ce sens.

La côte Ouest américaine n'est pas seulement celle d'Hollywood ; le centre de la culture majoritaire a aussi provoqué le bourgeonnement de nombreux mouvements de *counter culture*. Constance Penley, suivie par d'autres professeurs et critiques américains, soutient d'ailleurs que contrairement à ce que l'on pense depuis nombre d'années, le cœur même des avant-gardes ne se trouverait pas à New York et sur la côte Est mais bel et bien en Californie, dans le royaume de l'industrie du divertissement. Les artistes trouvent alors les financements et un environnement propice à la création d'œuvres caractéristiques d'avant-garde, toujours prêts à observer les créations de l'art majoritaire. Sur les trois mouvements qui auraient d'ailleurs pu probablement influencer Demy, deux d'entre eux, l'art psychédélique et le *Beat movement* sont nés dans le *Golden state*, qui reste aujourd'hui toujours très actif, notamment à travers les actions du *GALA (Georgia Los Angeles) committee*³⁴². Agnès Varda, s'est d'ailleurs elle aussi intéressée à la *counter culture* américaine et à ses manifestations dans le centre californien, alors qu'elle réalise à Los Angeles un documentaire remarqué sur les peintures murales, *Mur murs*, en 1981. L'intérêt du couple pour l'art minoritaire américain semble alors indubitable.

Si Demy ne se sert directement et strictement d'aucun des mouvements d'avant-gardes américains qu'il a pu étudier lors de son séjour, il leur rend cependant hommage et réutilise en partie leur esprit révolutionnaire. On peut noter au passage qu'alors qu'il enquêtait sur les origines et les normes esthétiques du Pop Art, de l'art psychédélique ou du *Beat movement*, le couple Demy-Varda rencontre Jim Morisson avec lequel il se lie d'amitié ; il viendra même leur rendre visite durant le tournage de *Peau d'Âne*. Les allusions musicales sont d'ailleurs multiples dans les films de Demy : Eurydice, devenue femme d'un chanteur adulé et mort assassiné dans *Parking*, a des origines asiatiques qui ne sont pas sans rappeler Yoko Ono. Alors que les mouvements avant-gardistes américains érigent leurs nouvelles idoles musicales comme les Beatles, les Doors ou Bob Dylan, Demy transpose ce phénomène à la culture française en filmant le destin d'Orphée ou encore, plus récemment, celui d'Yves Montand dans *Trois places pour le 26*. Il convient, par ailleurs, de noter que son ami Jim Morisson combinait les qualités d'un

³⁴² A propos de des activités récentes du *GALA committee*, consulter notamment les publications en marge du *primetime art* vu dans *Melrose Place* : www.cftnm.ucsb.edu/mpart/ et *Primetime Contemporary Art: Art by the GALA Committee as seen on Melrose Place*, Sotheby's catalog, 1998.

Orphée moderne : chanteur, il se voulait toutefois poète, cette double attribution ayant probablement influencé le ton de *Peau d'Âne*, film à la fois en chansons et en poésie.

Au-delà de ses couleurs criardes, Demy emprunte au Pop Art un esprit créateur : il laisse parfois priorité à l'agressivité de l'image plutôt qu'à son esthétisme, car comme le souligne Jean Douchet, *Peau d'Âne* n'affiche pas un mauvais goût et une laideur involontaire « mais travaillée, inspirée, revendiquée »³⁴³. Les vers et les chansons peuvent alors être entendus suivant un autre angle et être considérés comme résultant de techniques commerciales, où le produit est mis en musique et en rimes afin de rester imprimé dans la mémoire du destinataire. Mais contrairement au mouvement dont Andy Warhol est le représentant emblématique, Demy laisse la priorité aux personnages et ne la cède en aucun cas à l'objet ou au produit de masse.

Du psychédéisme, il hérite le dynamisme, la force du mouvement, qu'il retranscrit dans sa façon de manier la caméra dans un tourbillon généralisé, et dans la « force pétillante et bondissante, ou le jaillissement incessant et spontané [des] couleurs. »³⁴⁴ Enfin, il prend chez les Beatniks cette constante volonté de choquer, car contrairement à ce qu'affirme Michel Serceau, ce n'est pas parce que Demy ne s'allie pas à la Nouvelle Vague qu'il ne se veut pas, lui aussi, « artisan d'une rupture ». Ce changement va seulement puiser ses sources à d'autres endroits, là où personne n'était encore allé chercher, et il s'affirme en cela encore plus novateur que ces contemporains :

*Middle-American conformity represented a citadel to be stormed, youth an energy to be liberated, [...] and sexual repressions a burden in need of challenge and release. [...] Poetry and fiction, accordingly, would be de-academised, visionary, performative.*³⁴⁵

La conformité de la classe moyenne américaine représente une forteresse à prendre d'assaut, la jeunesse, une énergie à libérer, [...] et la répression de la sexualité, un fardeau en manque de défiance et de délivrance. [...] La poésie et la fiction, en ce sens, se doivent d'être désintellectualisées³⁴⁶, visionnaires, performatives.

Ces préceptes traduisent bien la volonté d'indépendance de Demy, qui veut s'affranchir de toutes formes d'académisme pour créer selon ses propres normes. Il est un « poète

³⁴³ Jean Douchet, « *Peau d'Âne* revisité », *op. cit.*, p. 66.

³⁴⁴ Robert E.L. Masters et Jean Houston, *L'art psychédélique*, Paris, Robert Laffont, 1968, p. 81.

³⁴⁵ *The Beat Generation Writers*, A. Robert Lee dir., Londres, Pluto Press, 1996, p. 2.

³⁴⁶ Note de traduction : Robert Lee dit ici « *de-academised* », soit privé d'institutionnalisation et, en quelque sorte, de normes trop contraignantes. En ce sens, la traduction « désintellectualisées » ne doit pas être prise comme ce qui est privé d'intellect mais comme ce qui ne se restreint pas à une forme de pensée académique.

réfractaire »³⁴⁷ au même titre que Cocteau. Ses navigations incessantes montrent bien qu'il a eu du mal à faire accepter le caractère novateur et hors du commun de ses réalisations. En dépit de ce que certains ont désigné comme une culture du mauvais goût, marque d'un retour vers le passé, l'œuvre de Demy est résolument tournée vers le présent, voire vers le futur, et ce bien qu'elle ne puisse être rattachée avec exactitude à aucun mouvement d'avant-garde. Qu'en est-il de l'autre réalisateur migrateur du corpus, Tim Burton ?

b. Le cas Burton

Tim Burton est né à Burbank, une banlieue de Los Angeles particulièrement connue dans le milieu de l'industrie pour accueillir une grande partie des studios de production de Californie, ainsi que de nombreux magasins de fournitures et autres laboratoires de développement, bref, une sorte de *backstage*³⁴⁸ à l'effervescence de Hollywood. Antoine de Baecque ajoute en ce sens que « le cinéma n'est pas une chose lointaine, réservée aux rêves, mais un élément de la vie de tous les jours, techniquement proche, faisant vivre une part des habitants de cette ville. »³⁴⁹ Burton décroche à 18 ans une bourse d'études pour le *California Institute of Arts* ou *Cal Arts*, financé en grande partie par les studios Disney pour former des graphistes. Les studios utilisent ainsi l'école afin de recruter de jeunes talents et de les engager en tant qu'animateurs. C'est ainsi qu'après trois années d'études, Burton rejoint à son tour Disney. Ce parcours digne d'un parfait travailleur de l'industrie hollywoodienne et de sa production majoritaire n'est bien sûr pas sans tâches. L'adolescent Burton s'était déjà fait remarqué certes pour son talent au dessin mais aussi pour ses goûts particuliers, plutôt noirs et en contraste total avec la politique de lissage des studios Disney et de leurs couleurs pastel, conformément à ce qui a été précédemment évoqué. Ainsi, pour Burton, la seule raison pour laquelle on lui aurait proposé ce poste chez Disney, c'est que cette année-là, les studios manquaient cruellement de personnel³⁵⁰. C'est néanmoins grâce à cette collaboration que Burton noue de premiers liens avec des producteurs, et notamment avec celle qui deviendra son amie, Julie Hickson, qu'il commence à adapter des scénarios et à se faire connaître. Le succès

³⁴⁷ S. Le Corsu, *op. cit.*, p. 15.

³⁴⁸ *Backstage* : coulisses, derrière de la scène.

³⁴⁹ A. de Baecque, *Tim Burton, op. cit.*, p. 11.

³⁵⁰ Mark Salisbury, *Tim Burton par Tim Burton, op. cit.*, p. 21.

de *Bettlejuice* incite ainsi la Warner à mettre le jeune réalisateur à la tête du projet de *Batman*, adaptation du *comic* éponyme.

Le plus intéressant dans ce parcours apparemment sans faille reste le fait que Burton ait réussi à faire transparaître, d'une manière ou d'une autre, son style bien particulier. Grâce à ses liens avec les studios, il parvient à faire accepter ses projets foldingues, bien que ceux-ci doivent parfois souffrir de problèmes de distribution³⁵¹, tout du moins jusqu'à ce que ses deux succès successifs, *Pee Wee's Big Adventure* et *Bettlejuice*, l'amènent à accepter des propositions de budgets plus élevés. Il ressort néanmoins frustré de l'expérience *Batman*, non que le film n'ait été bien accueilli, mais car il a dû restreindre son imagination au cadre prévu par la commande de la Warner. La maison de production le force à réécrire de multiples fois le scénario afin que celui-ci réponde aux attentes du public. Finalement, Burton confie que *Batman* est le film qu'il a réalisé dont il se sent le moins proche³⁵². Bénéficiant néanmoins d'une avance considérable d'argent due à son troisième succès sur grand écran, Burton décide de se délier des contraintes d'une commande pour « donner toute l'ampleur d'un film [à son] univers propre. »³⁵³ Il contacte une jeune écrivaine dont il a aimé le premier roman tout juste publié, Caroline Thompson, et la paye de sa poche pour écrire le scénario d'*Edward aux mains d'argent*, « afin qu'elle puisse accomplir ce travail sans qu'aucun studio ne vienne fourrer son nez dans nos affaires. »³⁵⁴ « Le projet est ensuite présenté à la Fox, tel quel, à prendre ou à laisser, sans négociation possible. »³⁵⁵ De plus, il s'occupe lui-même de la production avec Denise Di Novi, par le biais de la maison de production qu'ils ont eux-mêmes créée à cette occasion, la *Tim Burton Productions*, l'année précédant la sortie du film aux Etats-Unis³⁵⁶.

Un autre fait entre dès lors en ligne de compte. Le cinéma américain moderne bénéficie d'une classification différente de celle à laquelle on est habitué en Europe. Là-bas, pas de mouvements artistiques, ni vraiment d'écoles ou de filiation à suivre. Le producteur occupe en revanche une place démesurée, tant et si bien que l'on ne parle plus vraiment de cinéma d'auteur sinon de productions indépendantes. Le septième art peut

³⁵¹ Voir à cet égard les commentaires d'Antoine de Baecque sur la diffusion tardive de ses courts métrages sur les ondes dans le chapitre « Un monde émergent », in *Tim Burton, op. cit.*, pp. 21-26.

³⁵² Mark Salisbury, *Tim Burton par Tim Burton, op. cit.*, p. 115.

³⁵³ A. de Baecque, *Tim Burton, op. cit.*, p. 63.

³⁵⁴ M. Salisbury, *Tim Burton par Tim Burton, op. cit.*, p. 102.

³⁵⁵ A. de Baecque, *Tim Burton, op. cit.*, p. 65.

³⁵⁶ Mark Salisbury, *Burton by Burton, op. cit.*, p. 100.

ainsi être classé en trois catégories majeures : le flux majoritaire, ou *mainstream*, produit en grande partie dans les studios hollywoodiens, le cinéma d'avant-garde, qui s'occupe lui avant tout de l'impact artistique avant d'envisager une diffusion sur grand écran ; il est alors souvent le produit d'artistes agissant de leur propre fait et cherchant à être diffusés dans les musées et galeries. Enfin, le cinéma indépendant, qui veut lui aussi connaître une diffusion sur le grand écran mais sans subir les contraintes ni la censure économique des grands studios, qui visent eux, avant tout, le succès commercial. En ce sens, le cinéma indépendant s'affirme comme le pendant américain du phénomène de la Nouvelle Vague en France. Ils proposent eux aussi un cinéma d'opposition à la production majoritaire, désirent toucher un grand public et imposer de nouvelles normes dans le cinéma contemporain. Néanmoins, le système de financement américain étant différent de celui observé en Europe, et le train de développement du cinéma aux Etats-Unis atteignant celui d'une réelle industrie, ces petits réalisateurs s'opposent au flux majoritaire dans un premier temps par le biais de leur production. Ils redonnent une taille raisonnable à celle-ci, loin des budgets faramineux d'Hollywood, et gagnent en indépendance en éliminant la pression commerciale qui pèserait sur eux dans un cadre de diffusion classique. Afin d'assurer cependant un mode de développement normal, de petites compagnies de production sont créées, donc l'exemple célèbre, mais flamboyant aujourd'hui, est celui de Miramax. Similairement, les films dits « indépendants » ont leur propre festival, Sundance, sorte de *showcase*³⁵⁷ permettant initialement aux réalisateurs de présenter leur film et de rechercher un distributeur potentiellement intéressé.³⁵⁸

Alors que Burton réalise *Edward aux mains d'argent*, il est fatigué par les contraintes que lui apporte le réseau de production majoritaire. S'il lui a permis de se lancer dans la réalisation, il le restreint maintenant à un certain type de création, celle qui trouvera toujours un public et sera synonyme de réussite commerciale. Burton suit alors le même mode de raisonnement que le cinéma indépendant : en fondant sa propre maison de production, il s'assure un minimum de liberté d'expression et de création. Néanmoins, Burton ne finance pas seul son film ; s'il paye lui-même sa scénariste, Twentieth Century Fox prend le relais, donne à Burton un budget confortable et lui assure une distribution internationale. Les premières années auprès de Disney et de la Warner ont eu l'avantage de procurer au cinéaste une certaine assise dans l'industrie, lui permettant à présent d'être

³⁵⁷ *Showcase* : présentation, vitrine.

³⁵⁸ Peter Biskind, *Down and Dirty Pictures. Miramax, Sundance and the Rise of Independent Film*, New York, Simon & Schuster, 2004 et Christine Vachon, *A Killer Life. How Independent Film Producer Survives Deals and Disasters in Hollywood and Beyond*, New York, Limelights, 2007.

exigeant quant aux modalités de ses contrats. Mais l'intrusion d'une grande compagnie dans le système de financement du film empêche son assimilation au sein d'une définition classique du mouvement indépendant, selon laquelle la production d'un *indie film*³⁵⁹ est assurée à titre privé :

As director/producer Sydney Pollack puts it, "Independent usually means anything that was an alternative to recipe films or mainstream films made by studios." They were anything Hollywood was not. If Hollywood made "movies," indies made "films." If Hollywood sold fantasy and escapism, indies thrived on realism and engagement. If Hollywood avoided controversial subjects, indies embraced them. If Hollywood movies were expensive, indie films were cheap. If Hollywood used stars, indies preferred unknowns, even nonfactors. [...] If Hollywood made movies by committee, indies were made by individual sensibilities who wrote as well as directed, and sometimes shot and edited as well. While Hollywood employed directors, hired to do a job, indies were filmmakers who worshipped at the altar of art. [...] They scammed and hustled, lied and cheated, even sold drugs or their own blood, to finance their films.

Comme le producteur/réalisateur Sydney Pollack le présente : « Indépendant signifie généralement une alternative aux films-recettes ou productions majoritaires faites par les studios. » Ils étaient tout ce qu'Hollywood n'était pas. Si Hollywood réalisait du divertissement, les Indépendants réalisaient du cinéma³⁶⁰. Si Hollywood vendait de la fantaisie et de l'évasion, les Indépendants s'occupaient de réalisme et d'engagement. Si Hollywood évitaient les sujets polémiques, les Indépendants les embrassaient à bras le corps. Si les productions hollywoodiennes étaient onéreuses, les films indépendants étaient bon marché. Si Hollywood employait des stars, les Indépendants préféraient les inconnus, voire les non-professionnels. [...] Si Hollywood réalisait des films en comité, ceux réalisés par les Indépendants étaient le fruit d'une sensibilité individuelle, qui écrivait comme elle produisait, et parfois même filmait et montait aussi. Alors qu'Hollywood employait des producteurs, engagés pour un travail spécifique, les Indépendants étaient des réalisateurs polyvalents au nom de l'art. Ils escroquaient et bouscullaient, mentaient et trichaient, vendaient de la drogue ou même leur sang pour parvenir à financer leurs œuvres.

Burton bénéficie d'une équipe et d'un financement complets pour *Edward aux mains d'argent*, film qui est loin des critères du réalisme bien qu'il soit profondément ancré dans la réalité de la société américaine contemporaine, quitte à aborder de manière sous-jacente ses sujets les plus polémiques, tel l'intégration. Bien que sa vision est supportée par une compagnie ancrée dans le système de production majoritaire et par des stars montantes (Johnny Depp, Winona Ryder) comme par des acteurs confirmés

³⁵⁹ *Indie film* : surtout donné dans le milieu de l'industrie à une production indépendante.

³⁶⁰ Note de traduction : Peter Biskind oppose ici « *movies* », dont la racine, identique à celle de mouvement, désigne le film d'action par opposition aux « *films* », voué à désigné la production artistique plus que le divertissement. Cette différence de dénomination et de considération peut alors être rapprochée de celle de Cocteau, qui différenciait le « cinéma » du « cinématographe » (voir *Entretiens sur le cinématographe, op. cit.*, pp. 12-14.)

(Vincent Price, Diane West), celle-ci reste tout de même fortement personnelle, et Burton a veillé à ce qu'elle le reste, malgré sa collaboration avec la Fox.

Une critique de ce courant de la *mainstream*³⁶¹ peut d'ailleurs apparaître implicitement à travers certains de ses films. Il utilise pour cela des procédés issus du Pop Art, de manière similaire à Jacques Demy. Ainsi, la profusion de couleurs sur les façades des maisons d'*Edward aux mains d'argent* ne cache pas leur construction à l'identique, leur architecture « de masse ». De même, dans *Bettlejuice*, lors de la séquence où une mouche, de taille réelle, survole le village miniature de Betelgeuse, Burton joue sur les changements d'échelle. On observe alors, sur l'un des plans, l'emballage d'une barre chocolatée aux couleurs chatoyantes trôner au milieu du village. Métaphoriquement, cette image peut renvoyer à la communauté humaine qui croule sous l'empire de la communication et de la publicité, de ses apparitions répétitives et agressives, fait que soulignait également Andy Warhol à travers ses reproductions en grand format de cannettes de soupe Campbell et de bouteilles de Coca Cola. Tout comme cette architecture et communication de masse sont représentées avec distance dans les films de Burton, le cinéaste traite aussi la production (cinématographique) de masse d'un air méprisant, en soulignant notamment sa superficialité et sa nocivité dans *Edward aux mains d'argent*. Lors du *talk show* auquel il participe, Edward manque d'être tué alors qu'il s'électrocute avec l'un des micros. La futilité et la superficialité de leurs participants transparaît à travers la stupidité de leurs questions et leurs fausses promesses : Edward ne sera jamais soigné par aucun médecin ; est-il d'ailleurs vraiment malade ?

Dès lors, si les films de Burton ne correspondent pas à une définition classique du mouvement de cinéma indépendant américain, ils semblent laisser présager la nouvelle description qui lui est attribuée depuis peu de temps par d'autres critiques. En effet, la génération de Tarantino a profondément modifié la conception du cinéma indépendant. Le succès des films du réalisateur, à commencer par *Pulp Fiction*, n'est plus à prouver et devient même un exemple pour la génération qui lui succède, tant et si bien que l'*indie movement* devient lui aussi passible de mode. La réussite du mouvement fait naître de nouvelles attentes : Christine Vachon va même jusqu'à affirmer que le cinéma indépendant est devenu un autre type de marque, un stratagème commercial³⁶². A cet égard, on peut d'ailleurs noter que le succès de certains films au festival de Sundance devient un argument de vente, et que les importantes maisons de productions commencent

³⁶¹ *Mainstream* : courant principal, majoritaire, dominant.

³⁶² Christine Vachon, *op. cit.*, p. 16.

à développer leur propre filiale de promotion de films à petits budgets, domaine devenu à présent rentable, à l'image de la Twentieth Century Fox et de la création de Fox Searchlight. Vachon redéfinit alors le cinéma indépendant, qu'elle défend, s'appuyant sur sa propre expérience :

“Independent film” as a media never interested me. And trust me, “independently financing” only makes my job harder. But guarding a filmmaker’s autonomy and agency –to tell unconventional stories, to cast the right actress not the star, to reject studio notes, to cut a third out of the movie right before the delivery date- is everything, since those values are what make film an art form and not just entertainment.

Le « cinéma indépendant » en tant que média ne m'a jamais intéressé. Et croyez moi, « financer indépendamment » rend mon travail seulement plus compliqué. Mais conserver l'autonomie et la liberté d'action d'un réalisateur – lui permettre de raconter des histoires non-conventionnelles, d'employer la bonne actrice et non pas la star, de rejeter les suggestions des studios, de couper un tiers du film juste avant sa date de sortie – fait tout, puisque ces valeurs sont celles qui font que faire un film revient à faire de l'art et non pas seulement à divertir.³⁶³

Cette définition du cinéma indépendant sied beaucoup mieux à Tim Burton, que l'on a des difficultés à rattacher à Hollywood tant son style est personnel, original et détonnant vis-à-vis de la production majoritaire, mais qui, dans le même temps, ne rentre pas dans le cadre de la définition classique du cinéma indépendant. Dans tous les cas, ces propos de Christine Vachon concernant l'*indie movement* sont beaucoup trop récents pour permettre à Tim Burton d'être compris dans le début des années 1990. Et ses relations avec Hollywood ne vont pas en se simplifiant : le deuxième épisode de *Batman*, que Burton réalise en meilleur accord avec lui-même et son esthétique, est jugé trop noir. Il rapporte presque moitié moins que son premier volet. Si *L'Étrange Noël de Monsieur Jack* est en revanche un succès, Burton ne le dirige pas : étant trop absorbé par le projet de *Batman*, il délègue la réalisation à Henry Selick. Puis ses deux films suivants, *Ed Wood* et *Mars Attacks !* sont tous deux des échecs commerciaux. Lié ou non, Burton finira par partir en Grande-Bretagne, où il vit aujourd'hui avec sa compagne et actrice fétiche, Helena Bonham Carter. Il se rapproche alors d'une de ses sources d'influence majeure en venant en Europe, soit le lieu de naissance de la littérature gothique et fantastique, selon les modalités qui ont été précédemment détaillées. Samuel Blumenfeld souligne d'ailleurs qu'« installé aujourd'hui en Angleterre, Tim Burton est, de son propre aveu, rentré chez

³⁶³ *Ibid.*

lui, dans le berceau d'une esthétique gothique qui irrigue littérature et cinéma et dont il se sent l'héritier. »³⁶⁴ Et s'il se sent proche de l'Europe par certaines de ses affinités esthétiques, ses films sont aussi parfois mieux reçus auprès de ce public que dans les salles américaines. Ainsi, *Mars Attacks!* bénéficie d'une réception bien meilleure en Europe où « le public, plus volontiers anti-américain et moqueur, appréc[i]e davantage la charge contre les pouvoirs politico-militaires et la société de consommation. »³⁶⁵

Au-delà de ces seuls points communs, Tim Burton avoue avoir été directement influencé par le cinéma européen et en particulier par les réalisateurs italiens de films d'horreur comme Pupi Avati ou encore Dario Argento³⁶⁶. Il emprunte notamment à ce dernier une esthétique particulière où l'irrationalité et une certaine forme de féerie sont signifiées par une saturation de couleurs, dont l'exemple le plus flagrant se trouve dans *Suspiria* (1977). Ce phénomène est également remarquable dans *Bettlejuice* de Burton. Dans ce film, la féerie est toutefois remplacée par une forme de gothique et d'attraction pour les ténèbres, quoique le procédé d'utilisation des couleurs reste identique, donnant alors à l'œuvre du cinéaste américain un caractère loufoque et décalé. De plus, Burton emprunte à Argento certaines techniques de mise en scène. Ainsi, le réalisateur italien est reconnu comme un maître dans la création d'un suspens : la tension dramatique est à son comble, et alors que le spectateur s'attend au pire, rien ne se passe. Ce phénomène de déplacement est notamment remarquable dans *Profondo rosso* (1975). Dans une des scènes de ce film, le personnage du pianiste lui-même appelle la police, se croyant menacé, alors qu'il est en réalité sauf à ce moment de l'intrigue. Cette atmosphère paranoïaque est notamment reprise par Burton lors de la rencontre entre Peg et Edward. La musique ainsi que l'enchaînement dramatique des plans du champ-contrechamp laisse présager le pire, conformément aux attentes finales de Peg et aux craintes de la communauté villageoise, alors qu'Edward, par son incomplétude, est remarquable d'innocence.

Néanmoins, malgré son installation en Grande-Bretagne et ses multiples influences, les films de Burton restent toujours produits par des compagnies américaines, preuve d'un manque d'intégration dans la production cinématographique européenne. Contrairement à Demy, Burton semble n'avoir jamais voulu s'associer au septième art de son pays d'accueil. Il ne tente pas de produire de film sous financement européen. Il est

³⁶⁴ Samuel Blumenfeld, « Tim Burton, l'effroyable papa », in *Le Monde* 2, *op. cit.*, p. 68.

³⁶⁵ A. de Baecque, *Tim Burton, op. cit.*, p. 127.

³⁶⁶ Voir en ce sens l'interview de Tim Burton dans le documentaire diffusé par l'Independent Film Channel, *The Minor Genius of Italian Cinema and Horror Films*, 2004.

vrai qu'assez contradictoirement, les importants budgets américains lui permettent de rester dans un cinéma plus artisanal tel qu'il l'aime : il a toujours favorisé l'emploi de méthodes concrètes au lieu d'utiliser l'écran bleu, aujourd'hui devenu vert³⁶⁷, et les effets spéciaux, pourtant moins coûteux en temps et en argent. Il préfère, en effet, l'animation image par image ou la création de décors en taille réelle. Les budgets qui lui sont accordés par les compagnies, qui gagent aujourd'hui que seul son nom est synonyme de réussite, lui permettent quelques folies. Ainsi, pour *Charlie et la Chocolaterie*, tourné dans les studios de Pinewood près de Londres, mais néanmoins produit sous la coupelle de la Warner, Burton fait créer un « immense décor en sept plate-formes [qui] occupe à lui seul l'ensemble du studio, reconstituant les différentes salles de la chocolaterie, dont le grand fleuve de chocolat, ses rapides, sa cascade, qui ont nécessité près de 120 000 litres d'un mélange au glucose [...] (la rivière elle-même fait cinquante-six mètres de long, une dizaine de mètres de large et près d'un mètre de profondeur). »³⁶⁸ Par sa folie des grandeurs, Burton met en application littérale le procédé de « réalisme irréel » de Cocteau, et fait exister le monde qu'il a imaginé, là où beaucoup d'autres l'auraient aujourd'hui créé en images de synthèse.

Ainsi, Burton lui aussi est dans un entre-deux : s'il ne représente pas vraiment l'esthétique hollywoodienne, il n'entre pas pour autant dans le cadre du cinéma indépendant américain. Antoine de Baecque soutient même que « la machine hollywoodienne [...] l'a engendré mais tel un fils déviant, un héritier marginal et sceptique. »³⁶⁹ Alors qu'il s'installe en Europe, il ne s'intègre pas non plus dans sa terre d'accueil. Il affirme en toutes circonstances son altérité et produit un art inclassable, tant et si bien que Mark Salisbury crée l'adjectif « burtonesque » pour le qualifier.

Au-delà du dessein de leurs personnages, les trois réalisateurs du corpus sont aussi des marginaux, en devenir constant, toujours dans une zone de voisinage, mais jamais enfermés dans la définition stricte d'un mouvement ou d'une esthétique. C'est probablement cette caractéristique qui permet à leurs œuvres d'être inclassables et quoiqu'il en soit, exceptionnelles.

³⁶⁷ Afin d'allier des images de synthèse et des séquences filmées, notamment dans le cas de la recréation d'un décor de fond, ou encore pour allier deux images différentes, l'action d'une scène peut être filmée devant un écran bleu (*blue screen*). Les personnages d'une action filmée devant un écran bleu sont alors détournés numériquement afin d'être réinsérés dans un autre contexte ou décor, la couleur vive permettant de séparer les corps du fond avec plus de facilités. Récemment, certaines études ont prouvé que le vert fluo permettait de meilleures performances. L'écran bleu, sans avoir changé de nom, est alors devenu vert.

³⁶⁸ A. de Baecque, *Tim Burton, op. cit.*, p. 171.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 129.

Conclusion

Ainsi, il a pu être démontré au cours de cet exposé que les adaptations du corpus étaient résolument modernes, contrairement à ce qu'on avait pu leur reprocher, et ce à plusieurs égards. Tout d'abord, le genre du conte de fées a beau être vieux de plusieurs siècles, si les cinéastes du corpus l'adaptent, ce n'est pas par manque d'inspiration ou par amour passéiste, mais bien parce qu'il correspond à leur univers personnel et à leur propre esthétique. Il arrive alors parfois qu'ils modifient l'œuvre initiale afin qu'elle corresponde à la dimension nouvelle qu'ils ont voulu lui conférer. Et bien que ce nouveau dessein de l'œuvre soit en accord avec les préoccupations contemporaines, qu'il s'agisse de l'impact de la Deuxième Guerre Mondiale pour Cocteau, du féminisme et des changements de mœurs pour Demy, ou du malaise produit par le fonctionnement de la société capitaliste et individualiste pour Burton, les films font aussi partie d'une tradition du conte, qui a commencé à être une source d'inspiration pour le cinéma dès ses débuts avec Georges Méliès. Loin de renier cette filiation, les auteurs du corpus s'y inscrivent pleinement, et revendiquent même parfois son héritage. Mêlant alors les hommages, les cinéastes clament l'influence d'autres mouvements, en rapport avec le genre du conte ou non. Ils témoignent alors de leur souci quant à l'évolution de l'art en général, et suivent les nouvelles réflexions esthétiques. Il s'agira alors d'intégrer les modes de pensée des courants d'avant-gardes contemporains, Nouvelle Vague, Pop Art, *Indie movement* ou autres, et de les faire sien, les devançant même parfois dans leurs réflexions ou dans leurs avancées techniques ou esthétiques. Mais dans tous les cas, les trois cinéastes suivent des parcours atypiques, tant et si bien qu'ils s'inscrivent dans des devenir particuliers, suivant les théories élaborées par Gilles Deleuze et Félix Guattari. Ils produisent des personnages marginaux, en cours d'évolution par rapport à l'œuvre de départ, et ils sont eux-mêmes dans le processus d'un devenir-minoritaire : leur esthétique, bien qu'elle soit influencée par des mouvements aux origines éclectiques, est aussi hors-normes et résolument originale. Elle ne peut être inscrite légitimement dans aucun courant dont les définitions, souvent trop restreintes, ne savent retranscrire la complexité des œuvres.

Le genre du conte de fées apparaît alors renouvelé. Le merveilleux s'appuie sur de nouvelles modalités : si les fées disparaissent ou perdent de leur panache en devenant plus humaines, l'apparition du surnaturel est relayée par des procédés purement cinématographiques ajoutant poésie et magie au récit, pérennisant alors l'appartenance des adaptations à la forme existant depuis le XVII^{ème} siècle. Le conte de fées ne peut néanmoins plus être défini comme « récit merveilleux dans lequel interviennent de petits

êtres imaginaires féminins »³⁷⁰. Suivant l'évolution du genre entamée par Lewis Carroll et Matthew Barrie, les adaptations se dotent d'une localisation temporelle et spatiale plus précise³⁷¹ et modifient même parfois la structure canonique décrite par Vladimir Propp : à l'« état initial où l'harmonie et le bonheur règnent »³⁷², Burton substitue une situation de manque traduite par l'envie de la petite fille de savoir comment a été inventée la neige et par l'amour éternel de Kim pour Edward. Ce changement donne alors lieu à un procédé purement cinématographique, celui du flash-back. Enfin, l'objectif principal visé par le conte n'est plus de plaire et de divertir³⁷³ : le conte s'intellectualise, efface les morales trop évidentes pour demander à son spectateur de tirer lui-même les conséquences de son expérience cinématographique. Multipliant les clins d'œil mais aussi les attaques, il requiert une attention particulière permettant le décodage des signes cachés par les cinéastes, qui ne veulent pas faire de leurs films des œuvres « à idées ». Ils suivent alors l'évolution engagée par Cocteau qui avait su distinguer le cinématographe, « moyen d'expression personnel », du cinéma, « divertissement des foules » :

Ce qu'on nomme communément cinéma ne se présentait pas jusqu'à aujourd'hui sous la forme d'un prétexte à réfléchir. On y entrait, on regardait (peu), on écoutait (peu), on sortait, on oubliait. Or j'estime que le cinématographe est une arme puissante pour projeter la pensée, même dans une foule qui s'y refuse.³⁷⁴

Le conte, tel qu'il est proposé par les auteurs du corpus, est profondément ancré dans la réalité bien que celle-ci, masquée par l'invention de pays merveilleux, ne puisse transparaître que de manière implicite. Laisant cours à l'imagination propre de leurs inventeurs, et ce en dépit de la contrainte de la réécriture, les œuvres étudiées débute une esthétique nouvelle : au milieu la nouvelle mouvance à la mode des adaptations de contes et légendes à l'écran du cinéma d'aujourd'hui, certains réalisateurs peuvent en être considérés, plus ou moins directement, comme les héritiers. Ainsi, Terry Gilliam, Guillermo Del Toro et Michel Ocelot, par le sort qu'ils réservent aux contes ainsi que par la prégnance de leur univers personnel, peuvent être considérés comme appartenant à la filiation du conte tel qu'il a été renouvelé dès Cocteau.

³⁷⁰ C. Aurouet, « Préambule : Tout conte fait », *CinémAction*, n° 116, p. 15.

³⁷¹ Contrairement aux propos tenus par Carole Aurouet, *Ibid.*, p. 15 : « Entre l'*incipit* et l'*excipit* se déroulent une multitude de péripéties qui ont la particularité d'échapper à toute temporalité et à toute localisation. »

³⁷² *Ibid.*, p. 16.

³⁷³ Voir Carole Aurouet, *Ibid.*, pp. 16-17 : « [...] le caractère souvent très dur [des contes de fées] n'est pas à omettre. Outre ce point, par leur non-rationalité, ils constituent aussi bien entendu un monde exutoire, qui permet de s'échapper d'une réalité quotidienne ennuyeuse ou difficile à supporter. »

³⁷⁴ J. Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe, op. cit.*, p. 13.

Bibliographie

◆ CORPUS D'ETUDE CINEMATOGRAPHIQUE ET SOURCES LITTERAIRES

COCTEAU Jean, *La Belle et la Bête*, 1946 (édition DVD, Studio Canal, 2006).

DEMY Jacques, *Peau d'Âne*, 1970 (édition DVD, Ciné-Tamaris, 2003).

BURTON Tim, *Edward aux mains d'argent*, 1991 (édition DVD, Twentieth Century Fox, 2005).

Si les fées m'étaient contées, 140 contes de fées de Charles Perrault à Jean Cocteau, Francis Lacassin dir., Paris, Omnibus, 2004 :

- Charles Perrault, *Peau d'Âne*, pp. 9-26.
- Madame Leprince de Beaumont, *La Belle et la Bête*, pp. 955-965.
- Jean Cocteau, *La Belle et la Bête* (version écrite), pp. 1713-1715.

◆ AUTRES OEUVRES DES AUTEURS DU CORPUS

ECRITS POETIQUES

COCTEAU Jean, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1999.

BURTON Tim, *The Nightmare Before Christmas*, New York, Disney Press, 1993.

BURTON Tim, *La Triste fin du petit enfant huître et autres histoires*, Paris, 10/18, « Domaine étranger », 1999.

ECRITS THEORIQUES

COCTEAU Jean, *Entretiens sur le cinématographe*, Paris, Ramsay, 1986.

COCTEAU Jean, *Du cinématographe*, Monaco, Ed. du Rocher, 2003.

COCTEAU Jean, *La Belle et la Bête*, Monaco, Ed. du Rocher, Nouvelle édition, 2003.

◆ OUVRAGES ET ARTICLES SUR LES AUTEURS DU CORPUS

JEAN COCTEAU

AZOURY Philippe, LALANNE Jean-Marc, *Cocteau et le cinéma : Désordres*, Paris, Cahiers du cinéma / Centre Pompidou, 2003.

BOURNE Mark, "The Beauty and The Beast" [critique pour la réédition du film dans l'édition Critérium], disponible en ligne sur le site du DVD Journal, http://www.dvdjournal.com/reviews/b/beautyandthebeast_cc.shtml.

CUROT Frank, « Jean Cocteau et Jacques Demy : *Peau d'Âne* et *La Belle et la Bête* », in *Le cinéma de Jean Cocteau suivi de hommage à Jean Marais*, Christian Rolot dir., Montpellier, Centre d'études littéraires françaises du XX^{ème} siècle, Université Paul Valéry, 1994, pp. 73-89.

GILSON René, *Jean Cocteau cinéaste*, Paris, L'Herminier / Editions des Quatre Vents, 1988.

LE CORSU Soraya, *L'Image surréaliste dans l'œuvre de Jean Cocteau*, Paris, Connaissances et Savoirs, 2005.

SOLER Estelle, « Jean Cocteau, lecteur de Gustave Doré : des illustrations des *Contes* de Perrault par Doré à la *Belle et la Bête* de Cocteau » [notes pour cours de terminales littéraires du lycée Saint-Exupéry de Mantes-la-Jolie], disponible en ligne sur le site de l'académie de Versailles, http://www.lettres.ac-versailles.fr/article.php3?id_article=691.

L'Avant Scène Cinéma, n°138-139, consacré à Jean Cocteau, juillet-septembre 1973.

JACQUES DEMY

BERTHOME Jean-Pierre, *Jacques Demy et les racines du rêve*, Nantes, L'Atalante, 1996.

DANEY Serge, « Peau d'Âne », *Cahiers du cinéma*, n°229, mai-juin 1971, pp. 57-58.

DOUCHET Jean, « Peau d'Âne revisité », *Cahiers du cinéma*, n°587, février 2004, p. 66.

TABOULAY Camille, *Le Cinéma enchanté de Jacques Demy*, Paris, Cahiers du cinéma, 1996.

Cahiers du cinéma, n° 438, avec dossier consacré à Jacques Demy (« Jacques Demy ou le monde en manège ») et éditorial « Jacques Demy ou le bel entêtement » de Serge Toubiana, décembre 1990, pp. 4-5 et 30-53.

Contre Bande, n°17, « Jacques Demy », coordonné par Suzanne Hême de Lacotte, Université Paris 1 Sorbonne, Laboratoire d'Esthétique Théorique Appliquée, décembre 2007.

La Revue du cinéma, n° 247, février 1971.

TIM BURTON

BLUMENFELD Samuel, « Tim Burton, l'effroyable papa », in *Le Monde* 2, 29 février-1^{er} mars 2004, pp. 66-73.

DE BAECQUE Antoine, *Tim Burton*, Paris, Cahiers du cinéma, 2007.

FERENCZI Aurélien, *Tim Burton*, Paris, Cahiers du cinéma, « Grands cinéastes », 2008.

POTTE-BONNEVILLE Mathieu, « Tailler la route », in *Vacarme*, n°42, hiver 2007-2008, Amsterdam, pp. 44-46.

SALISBURY Mark, *Tim Burton par Tim Burton*, Paris, Le Cinéphage, 2000.

SALISBURY Mark, *Burton on Burton*, Londres, Faber and Faber, 2006 (nouvelle édition revue et augmentée).

Cahiers du cinéma, n°442, avec dossier consacré à *Edward aux mains d'argent*, avril 1991, pp. 33-41.

Tim Burton, Scope, « Positif », 10 avril 2008.

◆ CONTES MERVEILLEUX ET FANTASTIQUES

BARRIE James M., *Peter Pan*, trad. par Yvette Métral, Paris, Librio, « Imaginaire », 2007.

CARROLL Lewis, *Les Aventures d'Alice aux pays des merveilles*, trad. par Elen Riot, Paris, Librio, « Imaginaire », 2004.

CARROL Lewis, *The Complete Fully Illustrated Works*, New York, Gramercy, « Literary Classics », 1982.

CARROLL Lewis, *A travers le miroir et ce qu'Alice y trouva*, trad. par Henri Parisot, Paris, Aubier-Flammarion, « Bilingue », 1971.

COLLODI Carlo, *Les Aventures de Pinocchio*, trad. par Isabel Violante, Paris, Flammarion, « GF-bilingue », 2001.

POE Edgar Allan, *Histoires Extraordinaires*, Paris, Livre de Poche, 1972.

VILLIERS DE L'ISLE ADAM, *Contes cruels*, Paris, Flammarion, « GF », 1980.

◆ **LE CONTE AU CINEMA (ouvrage, film)**

CAPELLANI Albert, *Peau d'Âne*, 1908, disponible dans *Les Boni* du DVD de *Peau d'Âne*, Jacques Demy, Ciné-Tamaris, 2003.

PORTER Edwin S., *Jack and the Beanstalk*, 1902, disponible sur le DVD *Unseen Cinema, Early American Avant-Garde Films*, Anthology Film Archives, 2005.

CinémAction, n°116, « Les contes et légendes à l'écran », Carole Aurouet dir., Condé-sur-Noireau, Corlet, juin 2005.

◆ **SUR LES INFLUENCES ARTISTIQUES DES ŒUVRES (ouvrages, films)**

BONDANELLA Peter, *Italian Cinema, From Neorealism to the Present*, New York, Continuum, 1996.

Cahiers du cinéma, hors série, « Nouvelle Vague, une légende en question », 1997.

EISNER Lotte H., *L'écran démoniaque : les influences de Max Reinhardt et de l'expressionnisme*, Paris, Eric Losfeld, 1981.

Europe, n° 659, « Le roman gothique », Paris, Messidor, « Temps actuels », mars 1984.

Le Monde des Livres, supplément au *Monde* consacré aux frères Grimm, 26 juin 2009.

LECOMTE-DEPOORTER Isabelle, *Le Pop Art*, Paris, Flammarion, « Tout l'art, grammaire des styles », 2001.

MASTERS Robert E.L. et HOUSTON Jean, *L'art psychédélique*, Paris, Robert Laffont, 1968.

The Beat Generation Writers, A. Robert Lee dir., Londres, Pluto Press, 1996.

TROMP Edouard, *Gustave Doré*, avec soixante planches hors texte en héliogravure, Paris, Rieder, « Maîtres de l'art moderne », 1932.

Films de Walt Disney : *Blanche-Neige* (1938), *La Belle au bois dormant* (1959), *Rox et Rouky* (1981), *Taram et le chaudron magique* (1985).

Blog de références bibliographiques du Professeur Constance Penley, créé pour les élèves du cours d'*Experimental Film* enseigné à l'Université de Californie, Santa Barbara, <http://avant-garderesources.blogspot.com>.

◆ THEORIE LITTERAIRE ET PHILOSOPHIQUE

BAKHTINE Mikhael, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et à la Renaissance*, Gallimard, Paris, 1970.

BETTELHEIM Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, 1995.

CAMUS Albert, *L'Été*, Paris, Gallimard, « Folio », 2006.

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, « Critique », 1980.

DELEUZE Gilles, « La Littérature et la vie », *Critique et Clinique*, Paris, Minuit, 1993, pp. 11-17.

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Kafka, Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.

DURAS Marguerite, PORTE Michelle, *Les Lieux de Marguerite Duras*, Paris, Minuit, 1984.

ECO Umberto, « *Intentio Lectoris* », *Les limites de l'interprétation*, Paris, Livre de Poche, 2005.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes, La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

JENNY Laurent, « L'évènement figural », *La parole singulière*, Paris, Belin, 1990.

LYOTARD Jean-François, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 2005.

PROPP Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, « Points Sciences Humaines », 1973.

TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

Filmographie

FILMS – JEAN COCTEAU**Courts métrages**

Jean Cocteau fait du cinéma (1925).

Coriolan (1950).

Moyens métrages

La Villa Santo-Sospir (1952).

Longs métrages

Le Sang d'une poète (1930).

Le Baron fantôme, en collaboration avec Serge Poligny (1943).

L'Éternel retour, en collaboration avec Jean Delannoy (1943).

Les Dames du bois de Boulogne, en collaboration avec Robert Bresson (1945).

La Belle et la Bête (1946).

L'Aigle à deux têtes (1947).

Ruy Blas, en collaboration avec Pierre Billon (1947).

Les Parents terribles (1948).

Orphée (1950).

Les Testament d'Orphée ou Ne me demandez pas pourquoi (1960).

La Princesse de Clèves, en collaboration avec Jean Delannoy (1961).

FILMS - JACQUES DEMY**Courts Métrages**

Le Sabotier du val de Loire (1955).

Le Bel Indifférent (1957).

Musée Grévin (1958).

Ars (1959).

Longs Métrages

Lola (1961).

La Baie des Anges (1963).

Les Parapluies de Cherbourg (1964).

Les Demoiselles de Rochefort (1967).

Model Shop (1968).

Peau d'Âne (1970).

Le Joueur de flûte (1972).

L'Évènement le plus important depuis que l'Homme a marché sur la Lune (1972).

Lady Oscar (1978).

La Naissance du jour (1980).

Une Chambre en ville (1982).

Parking (1985).

Trois places pour le 26 (1988).

La Table tournante, coréalisé avec Paul Grimault (1988).

FILMS – TIM BURTON**Courts métrages**

The Island of Doctor Agor (1971).

Stalk of the Celery Monster (1979).

Aladdin and his Wonderful Lamp (1982).

Vincent (1982).

Hansel and Gretel (1982).

Luau, coréalisé et coscénarisé avec Jerry Rees (1982).

Frankenweenie (1984).

Longs métrages

Pee Wee's Big Adventure (1987).

Bettlejuice (1988).

Batman (1989).

Edward aux mains d'argent (1991).

Batman, le défi (1992).

L'Etrange Noël de Monsieur Jack, en collaboration avec Henry Selick (1993).

Ed Wood (1994).

Mars Attacks ! (1996).

Sleepy Hollow (1999).

La Planète des singes (2001).

Big Fish (2004).

Charlie et la Chocolaterie (2005).

Les Noces funèbres (2005).

Sweeney Todd, le diabolique barbier de Fleet Street (2008).

Alice in Wonderland (2010).

Annexes

Illustrations de Gustave Doré issues de l'ouvrage d'Edouard Tromp,
Gustave Doré, avec soixante planches hors texte en héliogravure,
Paris, Rieder, « Maîtres de l'art moderne », 1932.



Annexe 1 :

Illustration pour *La Belle au Bois Dormant* de C. Perrault (1696)

Entrée du Prince dans le château



Annexe 2 :

Illustration pour *Le Petit Poucet* de C. Perrault (1697)

Devant la maison de l'Ogre



Annexe 3 :

Illustration pour *Barbe Bleue* de C. Perrault (non daté)
Visite de la maison par les deux sœurs



Annexe 4 :
Illustration pour *Peau d'Âne* de C. Perrault (1693)
Mariage de Peau d'Âne et du Prince