Mouvances Francophones

Volume 5, Issue-numéro 1 2020

Repentirs, Reprises, Remords, Ecart

Dir. Servanne Woodward

Repentirs, reprises, remords, écarts... : sur un thème de légitimités et séductions interprétatives

Servanne Woodward
swoodwar@uwo.ca

DOI: 10.5206/mf.v5i1.10232

Repentirs, reprises, remords, écarts... : sur un thème de légitimités et séductions interprétatives

Des goûts et des manières de penser — sur les vieillissements de la lecture

Montesquieu disait : « Nos chefs-d'œuvre nous charment moins après un certain temps, parce que par les changements qui sont arrivés [...], ils ne sont plus tant liés à notre manière de penser »¹. Voilà qui éclairerait la lettre d'Henri Troyat, regrettant de ne pas avoir le temps de corriger son œuvre « Les vivants », sortie peut-être prématurément à la publication et à la représentation. Ce regret ressemblerait à celui de quelqu'un qui vient d'envoyer une lettre sans être bien fixé sur l'éventail de ses résultats potentiels. Lecteurs de leurs propres œuvres ou de celles des autres, les auteurs éprouvent souvent ce type de distance « après un certain temps ». Voilà qui plaiderait pour la restitution précise du contexte qui donnait toute sa saveur à une œuvre donnée, que Gerald Graff qualifie de démarche historique d'antiquaire, marquée d'obsolescence par l'aventure de la nouvelle critique, en retour taxée d'imposture, produisant des lectures irresponsables, voire ignares en dépit de sophistications lettrées — circonstance aggravante puisqu'éminemment séductrice². Graff se remémorait pour notre bénéfice les critiques de lectures non historiques, dont exemplairement celle de T.S. Eliot qui revisitait la poésie du dix-septième siècle avec une perspective contemporaine dissociant la rationalité et l'imagination — tandis qu'une poésie rhétorique et conceptuelle, basée sur des contextes Chrétiens alors en vigueur et évidents éradiquaient toute ambiguïté potentielle, et n'opposait en aucun cas de tension par la dichotomie rationnelle-imaginative.³ Et cependant, si du point de vue de la critique littéraire, les interprétations connaissent des limites imposées par l'histoire — qui par exemple rendent Montesquieu moins proto-féministe qu'il ne le paraîtrait pour une lecture moderne non-avertie de la valeur qu'il apporte à la pudeur naturelle (un invariant de l'humanité), et de la condamnation qui perce sur une sexualité féminine trop incontinent dans les climats chauds qui justifient les sérails gardés par des eunuques dans les pays du sud —, les auteurs ne sont pas tenus aux mêmes exactitudes. Nous en attendons aussi des adaptations d'œuvres passées, des révisions et des suites, des reprises modernes. Ils puisent dans ce qui de nos cultures nous a été légué pour en réactualiser les traits. Lorsqu'un auteur révisé son œuvre en plusieurs versions, nous en gardons généralement la dernière édition comme la plus complète, et enregistraient l'arc de sa pensée. Pourquoi ses derniers ajouts, voire incluant ses rejets, seraient-ils plus signifiants que son ébauche ? L'esquisse a toujours une ouverture de potentiels multipliés, où l'œuvre « finie » peut s'avérer bornée par contraste. Les puissances d'expression de l'esquisse et des lignes reprises ou non finies sont saisissables dans ce numéro chez le peintre Albert Piétri.

Et puis il y a des reprises troublantes, telles celles de La Fontaine qui en revisitant l'antiquité, nous offrent des conclusions morales soit traditionnelles, soit sur-ajoutées, qui à l'occasion détonnent fort étrangement avec les conclusions logiques à tirer de la narration. Sans doute est-ce typique et attendu des fables et mythes traditionnels ouverts aux interprétations les plus hérétiques de tous les membres de la population, où au fil du temps tout un chacun y trouve individuellement la réponse ou la « vérité » qu'il y cherche, ou bien adhère à la conclusion décalée par rapport au texte illustratif, un peu comme la légende fautive d'une gravure qui illustrerait un autre moment du texte. Il s'agirait d'une éloge factuelle de la *misprision*, ou de la conclusion dogmatique, guidée par la tradition qui a donné lieu à cette narration folklorique. La lecture erronée n'a pas lieu dans ce tout va, et rien n'empêche les débordements en tout genre lorsque les interprétations se mêlent aux croyances. Enfin, les nombreuses dénominations qui surgissent des interprétations bibliques divergentes nous donnent un bel exemple de notre créativité en la matière. Les vieilles querelles Jésuites et Jansénistes qui ont soulevé les enthousiasmes du dix-huitième siècle intéressaient peu de

¹ *De l'esprit des lois*, p. 64.

² *Professing Literature: An institutional History* (Chicago/London: The University of Chicago Press, 1987; 1989) p. 220.

³ *Ibid.*, p. 200.

monde en fin de compte, même si les *Pensées philosophiques* de Diderot en sont traversées, ce qui pourrait les rendre accessibles seulement après des reconstitutions imparfaites mais profondément érudites, ou bien tout simplement trop distantes pour intéresser qui que ce soit ?

Licence poétique et impostures

La querelle cherchée à T.S. Eliot est finalement injuste car les auteurs ne sont pas tenus à l'exactitude critique des professionnels académiques. Ces derniers sont supposés proposer un regard neuf sur des œuvres parfois bien rôdées. Personnellement, j'ai un attachement irrationnel à la critique d'humeur du dix-huitième siècle, et à leur vivacité très personnelle, telles celles de Jean Starobinski aujourd'hui. Et cependant, pour la critique académique, la tentation est grande de s'appuyer sur des textes canoniques comme sur les fables pour les réactualiser en y trouvant trace des questions du jour. La lecture politique ou socio-critique des *Liaisons dangereuses* pourrait mener à la conclusion que si la noblesse n'a rien de mieux à faire que les mère et fille Volanges, le còteleux Danceny, l'hypocrite Valmont et la perverse Merteuil (qui présente au moins le visage sympathique de la révoltée), il serait préférable de demander que tout ce beau monde se mette à travailler pour vivre, afin qu'une partie de leur vie ne soit pas anti-sociale, ni purement oisive, et donc à charge de la nation. L'effet d'une telle lecture est évidemment comique, réductrice et du domaine du rejet. Lecture déplacée à plus d'un titre, cependant que *Les liaisons dangereuses* ont encore cours dans l'imaginaire du lectorat francophone — comme en témoignent les reprises filmées assez notables pour la télévision et l'écran français puis de S. Frear. Ce roman a suscité des réactivations mesurées sur les nouvelles manières de penser. Quoi qu'il ne faille pas trop sur-apprécier ces distances non plus, car en matière de domination sexuelle du dix-huitième siècle à nos jours il n'y a peut-être qu'un pas, voire du piétinement. L'heure est à l'écocritique, la sociocritique (Bourdieu initialement), les « Marxiens » (appellation disgracieuse dangereusement proches des Martiens ?) qui divorcent l'héritage politique de la pensée de Marx de son application historique, et veulent en l'occurrence se défaire du terme « Marxiste ». Selon Starobinski, les hommes politiques les plus divers se sont inspirés de Montesquieu (Marat par exemple)⁴, et puisqu'Alain Juppé⁵ vient de publier un livre sur Montesquieu, il semblerait que la série ne soit pas close.

De nouveau, les relations de pouvoir des formes de gouvernement ne sont sans doute pas infinies, peut-être même sont-elles rudimentaires, et nos progrès conceptuels plus lents et relativement plus « permanents » que nos goûts, moins sensibles que prévu au passage d'« un certain temps ».

Un livre d'histoire culturelle récent, *Théâtre et charlatans*⁶ est pratiquement déstabilisant dans sa modernité, bien qu'il couvre une période allant du moyen-âge jusqu'à la belle époque. Pierre Baron conclut son histoire de tactique de vente pour des herbes qui guérissent de tout avec la supposition que l'écart entre les pratiques médicales sponsorisées par l'Etat et celles des charlatans s'effondre (p. 50). Après le concile de Trente, il semblerait que du point de vue Jésuite, les pratiques médicales légitimes promettent de sauver notre âme, mais nous laissent à court de miracles lorsque nous sommes en face à face avec notre fragilité physiologique et avec la perspective de notre fin de vie, tandis que les charlatans vendent la séduction infernale de la magie de la jeunesse éternelle — notre industrie cosmétique et produits de beauté d'aujourd'hui ne manque pas de venir à l'esprit. Dans le cas d'un médecin véritablement efficace et doué, avec un vrai dossier de guérisons tel que le "Grand Thomas" du dix-huitième siècle, les mémorialistes du dix-neuvième siècle le taxent de charlatanisme à cause de ses talents d'orateur (Agnès Curel, p. 90). Ces mémorialistes semblaient prêts à la division des disciplines, les talents des arts et lettres restant exclus des sciences médicales. Là où les docteurs légitimes comptent sur la ratio et les mesures, les raisonnements menant à la vérité et au savoir livresque, les charlatans se perdent en labeur de séduction, en illusions théâtrales

⁴ Dans les dernières lignes de sa conclusion, Jean Starobinski, *Montesquieu* (Paris: Seuil, 1953; 1989).

⁵ Alain Juppé (Premier Ministre de France 1995-1997) *Montesquieu le moderne* (Paris: Perrin/Grasset, 1999).

⁶ Dirs. Beya Dhraïef, Eric Négrel, Jennifer Ruimi, *Théâtre et charlatans dans l'Europe moderne*, postface de Jean-Paul Sermain (Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2018).

sans autre but que de Mesmeriser les foules qui se présentent pour leur spectacle gratuit, qui prélude à leurs ventes de produits anodins (Jean-François Lattarico, p. 69). Leurs numéros d'illusionnistes, les charlatans ont cet avantage sur les docteurs qu'ils amusent et distraient, nous faisant rire des aspects les plus effrayants de notre condition humaine (Curel, p. 88 ; Sermain, p. 353). Une division plus complexe concerne la légitimité d'une approche curative par rapport à l'autre (par le spectacle comme par la médecine) de notre liberté de choix qui est une valeur chère aux Jésuites (Lattarico, p. 64), des facultés qui sont potentiellement restreintes par nos sens et nos émotions dans la fascination théâtrale que maîtrisent les charlatans. Naturellement, cette question épineuse hante le théâtre religieux passé en revue par M. A. Katritzky (pp. 99-116). Mais Diderot s'inquiétait déjà de l'émotion lacrymale de son théâtre ou de la littérature sentimentale qui oblitérerait la faculté de discernement libre de la même manière : c'est sur ce type d'aveuglement que se joue la littérature libertine, de Laclos à Sade, et qui permettrait une interprétation plus « historique », plus culturelle surtout, que la critique socio-politique avancée ci-dessus pour *Les Liaisons dangereuses* — non pas que l'interprétation historique gêne ici les rapprochements avec notre situation actuelle concernant la médecine, la religion et les divers théâtres et saynettes de propagandes idéologique ou de promotions commerciales sur les pôles de séduction et de vérité qui nous sont éventuellement indivisibles. « Un certain temps » n'efface donc pas nécessairement notre rapport immédiat au passé, qui doit néanmoins être mis au goût du jour, selon des esthétiques nouvelles qui elles se démodent à chaque saison, ou recyclent des décades éteintes. Voilà qu'il n'y a rien de neuf à ce que d'une profession l'autre nous nous accusions tous d'imposture et de charlatanisme.

Sur le vieillissement des discours

En 2001, Maryse Condé sortait avec Gallimard un livre fort ambigu, *La Belle Créole* qui éreinte la formation universitaire de la petite Ana, en mettant dans le même bateau les Fanon et Césaire d'un avocat idéologique frelaté, qui sent tout de même qu'il y a un décalage entre ses péroraisons judiciaires-politiques et la réalité d'un meurtre d'une *békée* : « Dans les premiers temps, Matthias était plutôt fier de son argumentation qu'il jugeait césairienne, voire fanonienne. La maîtresse békée cruelle. L'esclave sans défense. La maîtresse humilie, manie le fouet. Un jour l'esclave se libère. En tuant. Baptême du sang » (p. 51). « Motif sans imagination » et « éculé » qui ne s'applique pas du tout à une jalousie amoureuse vis-à-vis d'une femme mûre qu'il voudrait substituer à sa mère défunte, et à la sexualité homosexuelle doublée de violence du héros. Il se révèle violent dès l'adolescence, qui se manifeste d'abord par des combats de coq sanglants (encouragés par les traditions du lieu), lui fait pratiquement étrangler son amant, puis assassiner son employeuse. Marxistes, supporters du Che, syndicalistes en grèves sans objet précis rejoignent ce même bateau de « La Belle Créole » où se trouve aussi Ana, Dieudonné, Boris et un dealer meurtrier qui écope de vingt ans pour avoir assassiné un garde :

Près de sept ans plus tôt, elle était arrivée de l'université d'Iowa où elle poursuivait une maîtrise d'ethnologie pour étudier les traditions orales de la Caraïbe. En moins de six mois elle avait appris le créole. En moins de deux ans, elle avait bouclé sa recherche, car elle avait assisté à toutes les lewoz, toutes les veillées, tous les festivals de gwo-ka, tous les Chantez Noël possibles et imaginables [...] découvrant très vite qu'elle traquait un pays de rêve et de l'imagination, un pays mythologisé, persistant néanmoins dans sa quête déraisonnable. (pp. 102-103)

Anna représente le milieu universitaire 'bien-pensant' et 'enfant de chœur' eût-on dit de façon déjà désuète dans les années 1950. Elle tombe enceinte d'une nuit passée avec un jeune assassin dont elle se croit amoureuse :

Malgré les discours qu'on tient dans tous les pays sur la libération de la femme et le droit pour chacune de décider de sa maternité [...] Dès que son état avait été visible, les amis américains d'Ana l'avaient fuie [...] Du jour au lendemain, la moitié des lycéens avaient aussi abandonné son école. La chambre de commerce avait mis fin à son contrat tandis que les hommes d'affaires, qui l'avaient tellement

fêtée, lui fermaient leurs bureaux. Non seulement elle avait connu la solitude, l'exclusion, mais encore elle serait morte de faim sans de courageuses traductions par correspondance. (pp. 223-224)

Les idéologies traditionnelles de gauche comme celles de ces touristes aveuglés par les discours de leurs brochures des chambres de commerce sont désadaptées aux réalités. Les valorisations « culturelles » universitaires, bloquées dans un imaginaire calfeutré sont vraiment mortifères pour Ana, qui fait soudainement face aux réalités sociales qu'on lui a présentées comme dépassées. La pauvre reporter Italienne doit se départir de la vague de romantisme révolutionnaire qui l'a portée à venir se perdre aux côtés d'un faux poète imparfaitement polyglotte, misogyne, SDF recyclé en arriviste, qui veut faire de la politique par coups de force, en vieux voyou qui prise une puissance frelatée de noyautage entre copains, qui ne tombe pas trop loin de ce que pratique ces petits gangs de teenagers qui s'égayent aux soubresauts des chiens qu'ils empoisonnent, qui lynchent les passants en bandes pour voler le porte-monnaie, et menacent de violer les filles du quartier. L'exceptionnalisme dont bénéficierait ce lieu devient ridicule : « Les Américains s'offusquaient. Passe que les trottoirs de New York, Chicago, Los Angeles soient rouges de sang. Mais ceux de ce pays, paradis sur terre, peuplé d'êtres tendres, généreux et naïfs ! Et ils invoquaient le mauvais exemple des séries, des sitcoms et des films made in U.S.A. Boris, lui, haussait les épaules et entamait une fois de plus les politiciens » (pp. 112-113). Ici Condé fait allusion au discours qui accuse le modernisme d'avoir créé des monstres banals guidés par leurs simples pulsions, lorsqu'un éventuel retour à des valeurs d'origines lourdement idéalisées restent décalées : « Ah ! le bon vieux temps ! Et ces deux hommes qui prétendaient piloter le pays vers l'avenir se rejoignirent dans le panégyrique du passé et des traditions » (p. 151). Devant cette ode au passé, le meurtrier qui n'a rien vu de la télé même quand il la regardait (puisqu'il pensait au meurtre ou à son amant), prend mal à la tête et va se coucher. Le frère jumeau d'une jeune Haïtienne qui met toutes les pulsions sadiques sur le compte des mauvais parents vient de se faire mettre en maison de délinquance : « De quoi était-il coupable ? Une bagatelle. En classe, il avait exhibé un revolver et menacé un de ses camarades dans la cour de récréation » (p. 247). Milo Vertueux, le père de Dieudonné qui s'est noyé sans doute par accident et dont le corps a disparu se fait dire une messe par sa famille, qui n'a cure de lui, encore moins que son père, Milo Vertueux, qui vient y assister parce que « [s]a femme l'avait persuadé que tout ce qui était arrivé l'était par sa faute » (p. 307). Le discours de culpabilité Chrétienne ou bien la culpabilisation des parents ne semble pas crédible non plus. D'ailleurs, l'épouse de Vertueux semble vouloir gagner de l'ascendant sur son époux par ce galimatias de repentir. Comme Condé l'a mis en exergue en citant Rimbaud, tout simplement, « Voici le temps des assassins » (p. 11). Les discours imposteurs sont en tout premier lieu responsables de la dérive d'un « bateau » créole en rade depuis trop longtemps.

A l'époque où se concevait ce volume, ma réflexion se reportait sur *Le pleurer-rire* d'Henri Lopes, et sur son portrait de l'écrivain en imposteur, un rapprochement inspiré de Beaumarchais, et qui rappelle une des tirades de Figaro sur ses tribulations et divers emplois plus ou moins frauduleux, mais il s'agit en fait d'un extrait d'un mémoire judiciaire que l'auteur du *Mariage de Figaro* et du *Barbier de Séville* a écrit pour s'exonérer d'un jugement injuste. C'est-à-dire que la trame du jugement injuste qui sous-tend l'action du héros du *Pleurer-Rire* vient tout droit du dix-huitième siècle, qui revient en boucle dans quatre exergues de chapitres. Il est également question de Diderot qui a lui aussi fait de la prison. Mettre le roman sous l'égide de Beaumarchais est plus trouble, étant donné qu'il a vécu sous nom d'emprunt, espionné en Angleterre et versé dans la vente d'arme pour le bénéfice des insurgés américains. Il oriente le volume de Lopes sur l'imposture potentielle du héros, qui cherche à s'innocenter d'un crime qu'on lui impute à tort ou à raison. Pour le reste, Lopes a eu lui aussi ses regrets de ne pas avoir le temps de poursuivre toutes les avenues virtuelles de son œuvre : « J'emballe et déballe et laisse beaucoup de choses dans des malles, espérant avoir un jour

la possibilité de les ouvrir et de faire le tri. Ce jour ne vient jamais, ne viendra pas. Je dois avoir quelques textes, quelques remords ici ou là »⁷.

* * *

Les quatre premiers articles présentent des paroles ou œuvres d’auteurs, une lettre d’Henri Troyat, des lettres de Sarah Bernhardt, de passage à London Ontario, lorsque la jeune ville faisait figure de capitale, voilà deux siècles, des esquisses d’Albert Piétri, peintre français et résistant notoire, des contes Africains et le début d’un roman de jeunesse par Ahmed Bencherif, auteur algérien, début qui en est à sa seconde reprise. Le cinquième article (comme celui de Rabiou Iyanda, qui propose de relancer les traditions orales et le conte africain par la radio, la télévision et les réseaux sociaux), recommande une ressaisie et une revalorisation de l’identité africaine. Waidi Akandji suppose un renouveau écologique par la lecture des mythes initiatiques prouvant que l’identité africaine suppose une symbiose avec le monde naturel — notamment les arbres dans *L’enfant noir* de Camara Laye —, et donc la préservation de la nature serait essentielle à celle des traditions ancestrales.

Les articles qui suivent concernent **une reprise de la mythologie** autour de Jean Cocteau, une table ronde du 14 février 2020, organisée par Gilles Declerc, de l’Institut de Recherche en Études Théâtrales (IRET - Sorbonne-Nouvelle) et le département d’études françaises de l’université de Western Ontario—spécifiquement Jean Leclerc et Mario Longtin (ce dernier plongé dans la mise-en-scène de *La Machine infernale*).

Alain Golschläger y a parlé de l’équivalence de logos-mythos, jusqu’à Platon où le logos (réalité rationalité) et mythos (description non vraie, ou pas correcte) divergent. Il estime qu’au vingtième siècle, il y a une fatigue du logos. Après la première guerre mondiale, il y a une recherche d’une nouvelle lecture du réel. L’entre-deux guerres se penche sur les mythes pour relire la réalité ambiante et poser un regard nouveau et inquisiteur. Une naissance intellectuelle a lieu, différente de la pensée rationaliste. Le mythe se développe alors en décalage et devient le système logique de l’évolution des interactions entre les peuples. Eliade Mircea estime que les mythes racontent l’histoire sacrée. Les mythes fonctionnent contre le rationnel : il porte en soi, l’image de la société. Eliade Mircea entre en dialogue avec ce développement massif en Allemagne, où les Nazis reprennent les mythes marginaux. Pour les mythes Aryens, Himmler en recherche les traces au Chili avec un institut. Le mythe ne recrée pas simplement une société. Il ne fait pas simplement comprendre. C’est un roman collectif qui explique l’individu. Pour les auteurs français, aller voir ailleurs que dans la mythologie française, c’est évoquer les images grecques. La Grèce est l’histoire que tous les écrivains connaissent : Antigone, Ulysse, Œdipe. Le contexte de cette génération ne connaît pas encore « la pensée sauvage », terme de Lévi-Strauss, qui apparaît dans les années 1950.

Cocteau s’est tourné vers le passé pour y puiser un futur, en renouant dès 1944 avec le mythe du Minotaure, figure qui, avec les Surréalistes interrogeait la dichotomie entre amour et paix d’une part, et violence et guerre d’autre part—au point de devenir le titre d’un de leurs journaux. Cocteau et Picasso ont repris le Minotaure dans leurs peintures. C’est symbole extensible et souple qui s’adapte de façon multiforme aux auteurs qui s’y retrouvent, impliquant aussi bien la relation au toréador et au taureau, unifiés en Minotaure.⁸ C’est la reprise symbolique de l’alter-ego de Picasso, que nous retrouvons redistribuée en foule-« animal » et toréador dans « De quoi donc est-il fait le rouge du théâtre... », un des poèmes de Cocteau.

⁷ Lydie Moudileno, « Henri Lopes – « La critique n’est pas une agression » », *Genesis*, 33 | 2011, 93-100.

Lydie Moudileno, « Henri Lopes – « La critique n’est pas une agression » », *Genesis*[Online], 33 | 2011, en ligne depuis le 23 Octobre 2013, connexion du 08 Novembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/genesis/609> ; DOI : 10.4000/genesis.609

Entrevue avec Lydie Moudileno, <https://journals.openedition.org/genesis/609?lang=en>

⁸ Golschläger nous fait remarquer la prévalence du personnage d’Amphitryon de Gides à Giraudoux (ce dernier nommant sa pièce *Amphitryon 38* parce que 38 pièces s’appellent « Amphitryon » jusqu’à lui).

Mon intervention concernait le film de Cocteau, *La Belle et la Bête*, et s'intitulait « La Belle et le Minotaure », parce que passé un début assez brutal, qui devrait faire penser à la souillon de *Cendrillon* et aux *Précieuses Ridicules* de Molière, sur un fond de banqueroute économique et morale des personnages masculins, la meilleure partie du film, et celle qui marque vraiment l'imagination, est le dédale du château de la bête. Rappelons que le labyrinthe de Dédale est fait pour cacher le Minotaure, le fruit de l'accouplement d'une femme avec le taureau blanc, accouplement repris par la Belle qui accepte finalement d'épouser la Bête. Cette dernière semble incapable de rejoindre la Belle en personne lorsque la jeune fille rentre voir son père, faisant de lui une sorte de Minotaure prisonnier dans son château et ses jardins-labyrinthes. La Belle semble atteinte du complexe d'Electre, qui refuse les hommes les plus désirables par attachement à son père ; la Bête se double un peu de Sphinx avec sa question rituelle.

L'entrée de la Belle au château permet de la suivre en train de parcourir ses couloirs et les allées de son parc : notons que le labyrinthe de jardin, dont le prototype français était au château de Versailles n'existe plus qu'en gravures, et il est parsemé de statues humaines et animales (illustrant les fables de La Fontaine), comme ce château qui a servi de décor au film de Cocteau. En effet, Cocteau semble lier le dédale païen, et de parc d'agrément dans le film de *La Belle et la bête*. La jeune fille arrive seule, lâchée dans un château-dédale, qu'elle parcourt avec quelque sentiment d'angoisse. Dans les jardins, elle découvre sur son chemin des formes humaines pétrifiées qui ressemblent à autant de victimes du Minotaure. Elles semblent lui indiquer le destin qui va la surprendre elle aussi. L'arrivée de la « Bête » la fait sursauter et s'évanouir. Le milieu de roman « gothique » incluant l'enfermement solitaire et la terreur d'une épouse séquestrée par son mari prend une nouvelle tournure : notons que chez M^{me} le Prince de Beaumont, dont le texte sert de base au film, la Belle est persuadée qu'elle sera mangée ; c'est le sort des sept jeunes gens que l'on perd dans le labyrinthe par intervalle—ils y meurent de faim et de soif (le sort que le père de Belle voulait éviter lors de sa visite du château)—, ou bien ils sont dévorés. Ce sort est encore supposé par Avenant et Ludovic, lors de la discussion qu'ils entament avec Belle qu'ils croyaient mangée. Ils partent tuer la bête et surtout pour voler son trésor.

Enfin, le labyrinthe-château adopte des accents de messe et de sacrement, tel le labyrinthe spirituel qui se trouve dans des cathédrales du Moyen-âge—Chartres et Rouen en ont toujours un. La rose de la passion que la bête éprouve va faire de la métamorphose une conversion. La jeune fille qui était d'abord semblable à cette jeunesse que l'on livre au Minotaure l'est peut-être encore. Elle ne semble pas tout à fait aimante ni rassurée par le mariage. Tout ce qu'elle dit sonne faux et provient du dernier malaise. Elle semble partir pour un sacrifice sur l'autel matrimonial—un sort plus normatif pour une jeune demoiselle. L'envol d'Icare, enfermé avec son père dans une tour (Dédale), est aussi une chute. Etrangement, la méthode utilisée par Cocteau pour signifier l'envol de la scène finale où Avenant emporte Belle dans les airs était une chute montée à rebours—chute avec une championne gymnaste qui après un grand nombre de prises difficiles et dangereuses a décidé que le tournage des prises s'arrêterait avant qu'il n'y ait de dommages physiques. Ce double mouvement est aussi plus récemment (fin dix-huitième siècle) celui de Virginie (de *Paul et Virginie*), qui levant les yeux au ciel semble prendre son envol, alors que le bateau cède soudainement et s'enfonce dans la mer en l'entraînant. Lorsqu'on arrive finalement au centre du labyrinthe spirituel, il est attendu que l'on fasse un « saut » ponctuant la fin du pèlerinage qui a rapproché l'être de la Jérusalem céleste.⁹ Ce saut dans la vie éternelle du bonheur est aussi bien celui de la mort. Enfin l'entrée du labyrinthe signifie souvent la mort des jeunes gens qui y pénètrent, et c'est bien l'inquiétude d'une des sœurs de Belle, qui semble prise de remords, et qui cherche un instant à retenir son frère, présageant avec justesse que Ludovic et Avenant vont à leur mort en se rendant au château de la Bête.

⁹ Jean Leclerc observe que le vingtième siècle offre une Réflexion anthropologique de l'antiquité, mais pratique aussi une reconversion vers la religion Catholiques, et l'ancrage Chrétien de lecture du mythe, souvent médiéval. Leclerc estime que cette réinterprétation des mythes offre des « solutions » rationnelles explicatives.

Cocteau pensait que ce film marquait la résurrection, ou moins théâtralement la reprise de l'art cinématographique français malgré le hiatus de la guerre. Il est peut-être attendu que le mariage présumé du couple de jeunes gens soit à la fois sacré et sacrificiel, en mémoire de la jeunesse qui a péri. Mais le visage nu, exposé en permanence à la vue sans masque, voile, ni maquillage concerne l'éthique selon Emmanuel Levinas, qui nous invite à le lire comme le visage du refus d'être sacrifié sous la lame. Dans *Ethics and Infinity* (1982), Levinas pense que le visage découvert invite à la violence, ou inversement, l'interdit.¹⁰ Il semblerait que peut être dans le cas de *La Belle et la bête*, Cocteau ait été emporté par une conception sacrée et sacrificielle du cinéma en couvrant le visage de Jean Marais d'une seconde peau d'où il va muer. La présence de Diane dans son coffre-fort la montre en chasseresse (puisqu'elle tue Avenant d'une flèche de son arc), mais c'est aussi la déesse de la fertilité permettant la mort et la résurrection du prince, au changement de saison, comme les plantes repoussent de l'hiver au printemps (ce qui explique le cycle ou l'interversion de l'apparence d'Avenant en Bête moribonde). D'ailleurs lorsque la Bête revient à la vie sous les traits d'Avenant, son corps se redresse comme une fleur à collerette sur une tige, reprenant vie au moment où on le croyait trépassé. Cocteau compte-t-il sur le cinéma comme pigment, comme métamorphoses d'acteurs tel qu'envisagé dans « De quoi donc est-il fait le rouge du théâtre... » : « Et les comédiens... de mourir chaque soir font semblant, / Et meurent, mélangés aux ombres qu'ils suscitent, / Et morts, sont chaque soir des morts qui ressuscitent / *Eux*, les acteurs, monstres sacrés... / Faites vivre ces morts que l'on a tant aimés ». ¹¹ Dans ce même poème, nous trouvons des éléments de l'image de la mort de la bête-Minotaure-Avenant au cœur du coffre-fort qui contient le pouvoir et les richesses magiques du labyrinthe cinématographique ou théâtral : « D'un sang constellé d'or, / La salle de théâtre est une boucherie / De héros écorchés sur les feuillages d'or », feuillage qui pourrait encore évoquer le branchage doré de Diane, qui déesse de fertilité préside aussi à la rotation des saisons.¹² Comme la clé de la mécanique de fermeture de la porte la déesse est partie d'un mécanisme qui s'anime. La déesse a des mouvements magiques, machinaux, d'automate alors qu'elle protège le pouvoir de la bête amoureuse et lance la flèche qui intervertit Avenant avec la Bête. Ainsi, le sort réservé à l'amour sur un fond de violence déçoit la Belle, qui se sent flouée : « Où est la Bête ? ». Les sacrifices de l'art d'acteur sont parties intrinsèques du tournage, comme s'ils assuraient par définition la « boucherie » nécessaire à la dimension artistique du film, à la métamorphose des acteurs en pellicule. Le rejet de l'animal mis en thème est ressenti dans les innombrables scènes où leur apparition est désagréable, des gloussements tonitruants de poules, au piteux cadavre d'un faon, jusqu'au moment où la Belle tient la Bête mourante en ses bras et une oie blanche siffle en étendant le cou vers le couple qu'elle s'apprête à attaquer. D'ailleurs, la brochure accompagnant le DVD d'une version repiquée explique qu'il y a eu un nombre remarquable d'accidents de tournage. La gymnaste semble avoir pressenti qu'ils étaient quasiment recherchés par Cocteau. Au nombre des sacrifices à l'art, il faudrait aussi compter l'attaque au visage de Jean Marais, avec la pose du masque de la Bête, qui prenait environ six-heures d'encollage à même la peau du « sex-symbole » masculin français de l'époque. Ce dernier devait ensuite se nourrir chichement à travers une paille, et ce à un moment où Cocteau souffrait lui-même d'une pelade au visage motivant sa prise d'opium.

Mario Longtin a commencé par la lecture de « De quoi donc est-il fait le rouge du théâtre... », qui définit *La Machine infernale* selon lui, c'est-à-dire la salle même, l'architecture du théâtre, ce qui explique son choix de mise en scène, en mettant les spectateurs au balcon, pour ménager une vue plongeante de l'espace théâtral quasiment vide, sauf pour un système compliqué de marionnettes et de cordes. Longtin parle d'étagement des mythes chez Cocteau : ce n'est pas un mythe Allemand,

¹⁰ *Ethics and Infinity: Dialogues of Emmanuel Levinas and Philippe Nemo*, transl. Richard A. Cohen (Pittsburgh, PA: Duquesne University Press, 1995).

¹¹ Jean Cocteau, « De quoi donc est-il fait le rouge du théâtre... » poème, qui a fait l'objet d'une analyse et performance de Mario Longtin.

¹² Un second mythe combiné au Minotaure, à Dédale et à Diane, serait le mythe de *Psyché et Cupidon*, comme le rappelle Jessy Neau.

ni Scandinave, ni Grec, ni autre qui prime, la « machine » mythique allant vers une complexité. La matrone dit le Sphinx est ceci, un autre personnage dit autre chose. Le mythe est souvent lu comme Histoire mais peut être simple récit ; si la matière est représentée, elle est réactualisée intervient Karin Schwerdtner, qui parle de l'enfer des autres, et d'une vérité générique, celle de l'inconscient plutôt que celle d'un peuple comme on avait pensé le mythe. Longtin voit aussi un jeu plus personnel du mythe, quand il estime que Jocaste est Isadora Duncan dans *La Machine infernale*, une présence corporelle tout à fait identifiable, avec une mort imitée ou générique pour les belles de l'époque au foulard flottant —la prise du foulard dans l'essieu de la roue d'une automobile ayant été un accident de faits divers. La Jocaste de Cocteau, dit Longtin, est une danseuse vêtue de tissus légers d'inspiration grecque, et partant, d'expression corporelle libre. Jocaste est Isadora Duncan et inversement. Le mythe doit évoluer avec la société. Une fois consigné par Sophocle, le mythe semble fixé, mais il se trouve couramment réactualisé, peut-être combinés aux nouveaux mythes que façonnent le nouvel art du cinéma.

Gilles Declerc a clôt la conférence sur les différences entre théâtre et cinéma correspondant à son article en cours de composition. Il y parlait de Pasolini, avec lequel le statut du mythe et de la réalité est une seconde opposition à celle du cinéma/théâtre qui se joue dans le film lui-même, le film d'*Œdipe-roi* évoquant les années 1930 Lombardes. Declerc estime que Freud élabore sa théorie au moment où notre idée moderne du tragique (« Machine infernale ») est piège, histoire personnelle, familiale et se met en place. Pasolini s'intéresse à ce qui arrive après le mariage et les scandales, et dans *Œdipe-roi*, le plus personnel de ses films, on retrouve la jalousie du père envers le fils ; l'ascèse de la parole ; et ce que ne peut pas faire le théâtre, c'est-à-dire l'image panoramique du Sud marocain, où il a trouvé de vieilles fortifications de même couleur que la terre. Les cadavres de la peste y sont des mannequins, par refus du simulacre.

Declerc nous a rappelé aussi que parler de Pasolini est parler d'un homme assassiné par un commando : il protestait contre une compagnie pétrolière, mais il avait aussi impatienté la MAFIA par ses protestations permanentes. Il nous rappelle qu'aujourd'hui, puisque l'assassinat a eu lieu aujourd'hui presque, dans les années 1970, il est possible de mourir par sa parole de protestation. Son premier recueil de poésie en dialecte italien, celui de sa mère, s'insurge contre la plus-value fasciste de l'Italien. Il n'a cessé de trouver d'autre langues, comme celle du cinéma : dans une vidéo d'entrevue où Pasolini se dit séduit par cette nouvelle langue.

D'autres communications du forum auxquelles nous avons ajouté une communication de Jessy Neau sur la vague des films « peplum » sont publiées dans ce volume qui vous invite à prolonger ces études qui concernent également les modifications textuelles sur des manuscrits et les regrets liés à la publication ou à des « suites » lorsqu'un personnage, une narration ou une série créative suit une direction donnée et la perspective de certaines prémisses textuelles. La censure ou les « conversions » d'auteurs peuvent en être cause, tout autant que la nécessité de publier quelque texte de façon prématurée. Les suites et modifications d'un autre auteur peuvent également être prises en compte. Pour les critiques connaissant les corrélations mot-image, les illustrations de la littérature peuvent compléter, contredire ou réorienter les romans qu'elles accompagnent : leurs interactions avec le texte qu'elles illustrent méritent un examen minutieux. En tous cas, un facteur idéologique et psychologique sont à l'œuvre dans ces phénomènes de reprises et retouches, qui n'ont pas tout simplement provoqué la destruction d'une œuvre.

Servanne Woodward
Université de Western Ontario

Détail de « The Ancestors Speak » de Karen Goulet, artiste résidant à Bimidji (MN)
Cette photographie documente un détail de tissage de papier au graphisme imprimé sous presse.
Il s'agit de la même œuvre qu'en page de couverture de ce numéro