

Chapitre 2

Dans la prison du consentement, ou comment la Belle captive la Bête

La soumission à un maître qui lui déplaît est pour elle un supplice. J'ai vu une femme honnête frissonner d'horreur à l'approche de son époux ; je l'ai vue se plonger dans le bain, et ne se croire jamais assez lavée de la souillure du devoir. Cette sorte de répugnance nous est presque inconnue. Notre organe est plus indulgent.

Diderot, *Sur les femmes*¹

Les mythes de la jeune fille passive et de la princesse enfermée sont des constructions culturelles fortes. Dans les contes, les princesses sont souvent emprisonnées dans de hautes tours, de sombres donjons ou d'obscur prisons. Rien d'étonnant à cela puisque la société d'Ancien Régime a été souvent perçue comme la période du « grand renfermement », comme l'a montré Michel Foucault dans son *Histoire de la folie à l'âge classique*². Le fou est une figure marginale, tout comme le furent la nonne, la prostituée ou la jeune épousée, enfermées par les carcans du mariage,

1. *Sur les femmes* (1672), in *Œuvres*, André Billy (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, p. 950.

2. Paris, Plon, 1961.

du bordel, du couvent ou de l'hôpital. De cette fresque se détache une figure particulièrement puissante puisqu'elle continue d'influencer nos représentations culturelles : la jeune femme séquestrée et éprise de son ravisseur.

Le consentement mutuel : une aporie sur le plan historique

Le rapt amoureux est une pratique bien documentée au ^{xvii}^e siècle. Nous en trouvons trace dans les archives judiciaires, mais aussi dans les Mémoires écrits par les femmes, les correspondances et la littérature de cette époque. Ainsi Danielle Haase-Dubosc analyse-t-elle parfaitement les nombreux cas qui motivent ces enlèvements, que ce soit par force, par amour ou encore par stratégie économique, les hommes se ruant sur les « bons partis »¹. Cette pratique est d'autant plus subversive que de nombreux édits royaux, de plus en plus fermes, ne cessent de condamner les mariages clandestins, notamment de 1560 à 1697. Or le simple fait que les rois successifs renchérissent sur cette interdiction prouve à quel point elle fut transgressée.

La condamnation des mariages clandestins (c'est-à-dire des mariages contractés sans l'accord des familles) s'explique par la nécessité de renforcer les alliances dans l'aristocratie : le mariage consolide les biens et sert l'intérêt des familles – l'inclination des jeunes gens n'entre pas en ligne de compte, car on redoute moins l'incompatibilité d'humeur que les risques de mésalliance. Pourtant cette pratique nobiliaire se heurte à une exigence ecclésiastique qui gagne de plus en

1. Danielle Haase-Dubosc, *Ravie et enlevée. De l'enlèvement des femmes comme stratégie matrimoniale au ^{xvii}^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1999.

plus en importance. Dès le XII^e siècle, le mariage est devenu un sacrement. Le droit canon fonde l'union sur le consentement mutuel que peuvent formuler la jeune fille dès 12 ans et le garçon dès 14 ans ; aucune approbation familiale n'est nécessaire. Le concile de Trente maintient et réaffirme la nécessité du consentement des deux parties (VII^e session en 1547 et XXIV^e session en 1563). Il rappelle aussi la compétence exclusive de l'Église en droit matrimonial.

Cette lutte d'influence devient le quotidien des jeunes gens. Si l'Église semble être du côté des libertés individuelles, elle vise des fins morales et chrétiennes à travers l'union consentie : si l'on se choisit, on a plus de chance d'être fidèles et de s'aimer en Dieu. De leur côté, les familles voient l'Église comme une entrave à leur autorité et elles exercent des pressions sur leurs enfants pour qu'ils se soumettent à leurs arrangements. La situation est d'autant plus complexe que les mariages clandestins ne sont pas toujours librement contractés : le séducteur peut abuser de la jeune fille ou forcer son consentement en menaçant de faire éclater le scandale ; il peut user de chantage ou de réseaux d'influence pour faire plier la famille d'une jeune femme ou d'une veuve, cette dernière étant à l'époque une proie privilégiée puisqu'elle était souvent richement dotée¹.

Il n'est donc guère étonnant que le consentement et ses multiples déclinaisons (mutuel, forcé, tu, exprimé) constituent la toile de fond des romans, des pièces de théâtre et des contes. Ils sont au cœur de toutes les intrigues fictionnelles comme de la vie réelle. Les auteurs comme les autrices ne cessent d'interroger les moyens de conjuguer les exigences du cœur et de l'esprit, les attentes familiales et le désir des

1. Pour l'aspect économique du veuvage des femmes, voir Scarlett Beauvalet-Boutouyrie, *Être veuve sous l'Ancien Régime*, Paris, Belin, 2001.

jeunes gens. Sans surprise, les autrices s'emparent de cette question, que ce soit pour refuser le mariage telle Mademoiselle de Scudéry, ou pour créer comme Madame d'Aulnoy des contes dans lesquels les femmes choisissent des hommes qu'elles délivrent, qu'elles embrassent et qu'elles épousent selon leur volonté. La fiction permet de s'affranchir d'une société aux lois injustes et dans ces univers de papier le pouvoir d'action comme le courage sont loin d'être des prérogatives masculines. Ce geste de rébellion est d'autant plus remarquable qu'il entend s'opposer à une tradition littéraire fondée sur la domination des hommes.

L'asservissement amoureux, un fantasme masculin

Il était une fois un guerrier redouté de tous. Beau et valeureux, il semblait invincible. Sa mère, la puissante Thétis, avait tout fait pour le rendre immortel : alors qu'il n'était qu'un enfant, elle l'avait plongé dans le Styx. Elle oublia pourtant de baigner son talon et ainsi manqua à lui procurer l'invulnérabilité. Achille, puisqu'il s'agit de lui, immortalisa son nom dans la conquête de Troie aux côtés d'Ulysse, d'Agamemnon et de Thésée. C'est lui qui renversa Hector, le mari d'Andromaque, en lui infligeant une mort abjecte : il l'attacha à son char et laissa son corps se dépecer au rythme de ses chevaux emportés par la fougue. Achille était un combattant plein de violence. Pendant le siège de Troie, il pillait avec d'autres héros grecs la cité de Lyrnessos, alliée de Troie. Ils tuèrent son roi Mynès et s'emparèrent de sa femme Briséis. Cette dernière fut offerte à Achille qui la réduisit en esclavage. Briséis n'était pas une simple captive : elle avait perdu son trône, sa ville avait été

anéantie, son mari tué et ses trois frères massacrés. Elle n'en tomba pas moins follement amoureuse de son ravisseur. Les légendes fleurissent autour de ce couple mythique. Ovide raconte même le désespoir de Briséis quand Agamemnon l'enleva à Achille pour se venger de lui. Sa supplique est celle d'une femme entièrement dominée par l'amour. Elle écrit à son ravisseur de venir la reprendre des mains d'Agamemnon. Elle prie les Grecs de la laisser partir retrouver « [s]on maître », dont elle reconnaît le caractère « barbare » et « cruel » tout en prétendant connaître les chemins de son cœur. Le culte amoureux que Briséis voue à Achille se lit dans ses apostrophes, son expression heurtée, ses interjections répétées :

Grecs, envoyez-moi vers lui ; députée par vous, je prierai mon maître : je mêlerai à mes discours des baisers sans nombre [...]. Des bras entourant un cou habitué à leurs étreintes ne sont pas sans pouvoir, non plus qu'une requête présentée les yeux dans les yeux de l'autre. Quoique barbare et plus cruel que les ondes de ta mère, tu seras, sans que je parle, attendri par mes larmes¹.

Sa lettre s'achève sur une imploration mortifère. Achille n'a pas seulement ravi à Briséis sa patrie, sa famille et sa liberté, il lui a dérobé son cœur. Sans lui, elle n'existe plus. S'il ne veut plus d'elle, il doit lui donner le plaisir de mourir sous sa lame :

[...] vois Briséis éplorée, valeureux Achille, et ne laisse pas une infortunée se consumer dans une attente éternelle : ou

1. Ovide, *Lettres d'amour. Les Héroïdes*, troisième épître « Briséis à Achille », trad. Théophile Baudement, Jean-Pierre Néraudau (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999, p. 60 (y compris pour les citations suivantes).

si ton amour a fait place au dédain, celle que tu contrains
à vivre sans toi, contrains-la à mourir.

En imaginant mourir par le bras de son vainqueur, Briséis fantasme un ultime rapport charnel. Pulsion de mort et pulsion de vie se superposent dans cette rêverie érotique lugubre : « Plonge dans mon sein ton épée nue ; j'ai du sang qui jaillira quand tu perceras ma poitrine. » Ce symbole phallique de l'épée qui transperce le sein de l'amante en détresse est une image puissante en littérature. C'est celle que Phèdre convoque quand elle avoue son amour à Hippolyte et qu'il reste de marbre face au déchaînement de sa passion : « Voilà mon cœur. C'est là que ta main doit frapper » (v. 704)¹. Patrice Chéreau l'a immortalisée grâce au jeu de Dominique Blanc qui se dénude et tend son sein à Hippolyte². Au lieu de demander simplement l'épée à son vainqueur, elle répète de manière effrénée : « Donne, donne, donne », Chéreau transformant ainsi l'alexandrin en une parole hébétée qui trahit le désir d'être pénétrée. N'est-il pas de plus parfait regard masculin, ce « male gaze » qui de tout temps a été posé sur la femme, ses désirs, ses fantasmes les plus profonds ? Or la puissance du fantasme masculin est telle qu'il colonise l'imaginaire des femmes.

1. Toutes les citations de Racine sont issues de l'édition de Georges Forestier, *Œuvres complètes*, t. I, *Théâtre-Poésie*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999. Je me contenterai à l'avenir d'indiquer uniquement les numéros de vers.

2. Chéreau a mis en scène *Phèdre* de Racine aux Ateliers Berthier du 15 janvier au 20 avril 2003.

L'archive littéraire derrière le syndrome de Stockholm

Pendant longtemps, les hommes se sont faits les ventri-loques des femmes, aussi ne pouvons-nous reconstituer les paroles de celles-ci que partiellement. *Les Héroïdes* d'Ovide, datant du 1^{er} siècle avant Jésus-Christ, sont écrites au féminin. Ce sont des lettres de femmes qui interpellent des hommes : abandonnées, elles supplient leur amant de revenir vers elles. Poignantes et pathétiques, elles sont fascinantes, car elles trahissent un regard d'homme, celui que porte un poète sur les femmes victimes de l'amour. Ces modèles sont encore vivaces aujourd'hui puisque, dans l'imaginaire collectif, l'homme est aussi bien celui qui conquiert la femme que celui qui la délaisse. Il semble encore honteux pour un homme d'être quitté : la métaphore guerrière de la conquête s'accorde mal avec l'idée que ce soit la proie qui prenne le pouvoir. Toute l'histoire mythifiée de notre humanité repose sur la légende de l'homme prédateur. Celle-ci est démentie par les recherches récentes sur le paléolithique, toutefois elle reste ancrée dans l'imaginaire populaire. Selon cette doxa, l'homme chasse pour se nourrir mais aussi pour protéger sa compagne et subvenir à ses besoins. La femme cueilleuse est sédentaire : prudente, elle ne s'aventure pas très loin de chez elle.

Le mythe du chasseur se conjugue parfaitement avec celui du ravisseur. Le mâle conquérant imagine que sa proie peut s'éprendre de lui ; elle reconnaîtrait ainsi sa valeur, sa puissance ou encore sa persévérance. Ce fantasme, présent depuis l'Antiquité, est fécond : il nourrit nos peintures, notre littérature, nos films, notre culture. Virginie Despentes l'a superbement exposé dans *King Kong Théorie* pour dénoncer

la culture du viol¹. Il continue d'exercer une fascination si l'on en croit l'enthousiasme que suscitent des films tels qu'*Attache-moi* (Almodóvar, 1990) ou plus récemment *Cinquante Nuances de Grey* (Sam Taylor-Johnson, 2015, d'après le roman de E. L. James, 2012). Dans ces deux films, une femme finit par tomber amoureuse d'un homme qui la séquestre et la domine ; le refus initial se transforme en apprentissage de l'acceptation. De monstrueux, l'homme devient aimable. Présenté comme malade, c'est lui qui finit par initier et guérir la jeune femme qui, avant lui, ne savait rien. Il est d'ailleurs ironique que la jeune femme de *Cinquante Nuances de Grey* soit étudiante en littérature : à 22 ans, elle est vierge et n'a vécu sa sexualité que par procuration, à travers les livres. Pour parler d'elle, les critiques de cinéma ont souvent invoqué le syndrome de Stockholm.

Le syndrome est caractérisé par : 1) le développement d'un sentiment de confiance des otages vis-à-vis de leurs ravisseurs, dans la mesure où ces derniers arrivent à justifier leur acte ; 2) la naissance d'un sentiment positif des ravisseurs envers leurs otages et 3) l'apparition d'une hostilité des victimes envers les forces de l'ordre².

Ce phénomène psychique étrange peut s'expliquer par l'effort d'adaptation extrême que fait une victime pour accepter la situation d'urgence dans laquelle elle se trouve.

Au départ, le syndrome n'est pas genré. Il concerne des otages, quel que soit leur sexe, qui éprouvent une marque d'attachement inexplicable à l'égard de qui détient sur eux

1. Virginie Despentes, *King Kong Théorie*, Paris, Grasset, 2006, p. 49-53.

2. <<https://www.revmed.ch/RMS/2009/RMS-201/Syndrome-de-Stockholm>> (lien consulté le 3 mai 2021).

un pouvoir de vie et de mort. Très vite pourtant, le syndrome est associé aux femmes. Est-ce parce que l'une des femmes otages tomba amoureuse de son agresseur lors du hold-up d'une banque en 1973 dans la ville de Stockholm (d'où son nom) ? Toujours est-il que cet événement trouve un point d'ancrage particulièrement puissant dans la littérature, notamment à travers certains récits qui esthétisent la séquestration amoureuse au point de la rendre désirable. Il est symptomatique qu'un trouble psychique concernant une infime partie de la population dans des conditions exceptionnelles soit devenu l'emblème d'un comportement sexuel essentiellement féminin. Si des hommes otages ont pu être victimes de ce syndrome, personne n'a encore songé à en faire un trait caractéristique de leur sexualité. *A contrario*, la séquestration serait susceptible de provoquer chez toute femme le désir, puisqu'elle réactiverait une donnée inscrite en elle : la jouissance d'être dominée¹.

Qu'il soit monstrueux ou violent, le ravisseur fait partie de notre univers culturel. Les jeunes enfants sont très tôt en contact avec lui, notamment par l'intermédiaire d'un conte que Disney a rendu attrayant : *La Belle et la Bête* (1991). Teinté de violence et de misogynie, le dessin animé banalise les violences conjugales et la virilité menaçante. Or c'est à travers ce prisme que le conte nous est connu, si bien que *La Belle et la Bête* est devenu l'archétype de la relation hétérosexuelle abusive où la seule ambition de la femme est de parvenir à transformer l'homme².

1. Voir Manon Garcia, *On ne naît pas soumise, on le devient*, op. cit., p. 191-210.

2. « Il y a souvent, plus ou moins consciemment, le modèle de *La Belle et la Bête* derrière ces relations entre une femme douce, dévouée,

Rien n'est pourtant plus contraire à l'esprit du conte imaginé par Madame de Villeneuve en 1740. Dans cette histoire du temps passé, une jeune femme s'interroge sur le pouvoir de refuser les avances sexuelles et de persister dans son refus. Non seulement Belle est une héroïne du *non*, mais elle a sur la Bête un pouvoir de vie et de mort. La Bête est même le personnage vulnérable, celui qui manque de mourir faute d'avoir su dire « non » et qui est sauvé *in extremis* par Belle qui s'arroge le droit de le couvrir de baisers pour le réveiller : « donnant libre cours à ses tendres sentiments, elle le baisa mille fois et prit ensuite le parti d'attendre patiemment la fin de cette espèce de léthargie¹ ». Dans ce conte d'autrefois, la jeune fille propose et dispose du corps de l'autre. Sujet désirant, Belle fait des rêves érotiques que Madame de Villeneuve se plaît à décrire pour nous faire comprendre la domestication du désir.

On peine à reconnaître le conte lorsque ce sont des hommes qui l'adaptent à l'écran, qu'ils s'appellent Disney (1991, 2017), Cocteau (1946) ou Gans (2014). Dans toutes ces versions, Belle est séquestrée par la Bête et finit mystérieusement par s'éprendre d'elle. Le préjugé est toujours le même : les femmes aiment les brutes et savent découvrir leur cœur. Aussi la Bête ne se décourage-t-elle pas quand Belle redoute d'être prise de force. Le public sait déjà qu'elle finira par se rendre. Les films de Disney magnifient cette attente par une mise en scène étincelante, au point que spectateurs et spectatrices n'attendent qu'une seule chose : la déclaration d'amour de Belle qui transfigurera la Bête.

compréhensive, et un homme torturé et/ou violent, qu'elle cherche à sauver » (Mona Chollet, *Réinventer l'amour*, *op. cit.*, p. 141).

1. Madame de Villeneuve, *La Belle et la Bête* (1740), Martine Reid (éd.), Paris, Gallimard, 2010, p. 89.

L'union est désirée, elle est montrée comme salvatrice. La femme se fait violence pour vaincre sa répugnance et céder au désir de l'homme : elle est ainsi récompensée. Elle aurait eu tort de refuser, n'est-ce pas ? Le consentement de Belle, tel qu'il est représenté dans les adaptations modernes du conte, délivre un enseignement que l'on doit interroger, non seulement parce qu'il transmet aux jeunes gens un savoir contestable, mais aussi parce qu'il résulte d'une torsion du conte littéraire. À quoi acquiesce Belle ? Cette question déplace dans un contexte féerique le sempiternel malentendu qui veut que quand une femme dit « non », ce soit « oui » qu'il faille entendre.

Vaincre sa répugnance : céder n'est pas consentir

Il était une fois un riche marchand qui avait six garçons et six filles. Ils étaient parfaitement heureux jusqu'au jour où le père de famille fait faillite. Forcés de quitter la ville pour la campagne, les enfants se résignent à une vie champêtre qui leur paraît fade, sauf pour Belle qui trouve du plaisir à cultiver la terre et à vivre paisiblement. Quand le père croit sa fortune restaurée et qu'il s'apprête à partir pour la recouvrer, ses enfants lui demandent de leur rapporter divers objets prisés, tandis que Belle ne souhaite qu'une simple rose. L'équipée du père se solde par un échec : non seulement il ne récupère aucun de ses biens, mais il se perd dans une forêt enneigée. Il découvre soudain un château où il s'abrite et se restaure : la magnificence des lieux le subjugué jusqu'au moment où il cueille une rose. C'est alors que le propriétaire des lieux, une horrible Bête, surgit et le condamne à mort à moins qu'il ne lui donne l'une de ses filles. Le marchand a un mois pour convaincre l'une

de ses enfants de le remplacer et de venir vivre avec l'horrible Bête.

Dans la version de Jean Cocteau avec Jean Marais et Josette Day, comme dans la version de Christophe Gans avec Vincent Cassel et Léa Seydoux, Belle décide de se substituer à son père par culpabilité : jalousée par ses sœurs, elle se sent responsable de la malédiction qui pèse sur son père puisque c'est elle qui a réclamé la rose. Chez Gans, elle agit même de manière impulsive : elle s'enfuit littéralement de la maison, sans faire ses adieux à sa famille, et se rue chez la Bête. Dans les deux versions de Disney, Belle est l'unique fille non d'un marchand mais d'un inventeur qui s'est égaré en forêt et qui s'est réfugié au château¹. Dans la version de 1991, le père ne déroge pas de rose : les studios Disney effacent l'idée de faute et présentent le sacrifice de Belle comme un acte de pure générosité qui témoigne de sa dévotion filiale. Malgré les différences d'interprétation et de mise en scène, ces quatre versions se rejoignent sur plusieurs points, d'autant plus symboliques qu'ils divergent tous du conte littéraire.

D'abord, ces quatre versions insistent sur l'idée que Belle est prisonnière d'une Bête qui lui répugne. La scène de rencontre est à ce titre particulièrement symptomatique du dégoût que la jeune fille ne peut encore dompter. Dans la version de Cocteau, sa frayeur va jusqu'à l'évanouissement. Chez Disney, ce sont ses larmes qui témoignent qu'elle ne maîtrise pas ses émotions et qu'elle est entièrement gagnée par l'horreur. Chez Gans, un cri s'échappe de la jeune

1. Celle de 1991 est un dessin animé créé par Gary Trousdale et Kirk Wise et celle de 2017 est un film de Bill Condon avec Emma Watson et Dan Stevens.

femme quand elle aperçoit le reflet de l'horrible Bête dans le couvert d'argent qui orne la table. Le corps de la Bête suscite de la peur mais aussi un mystère, qui est renforcé et entretenu par les lieux. Le château est certes entouré de beaux jardins, mais il est précisé qu'il est enserré dans une forêt qui se referme si l'on veut s'en échapper. Certaines allées sont obscures ; des monuments sont délabrés, d'autres sont menaçants. L'obscurité se glisse dans les tours qui sont autant d'artifices pour tenir la jeune femme captive. On retrouve les mêmes teintes sombres et inquiétantes dans les versions de Disney, qui conçoivent pourtant Lumière, le célèbre candélabre à l'accent français, dont la chaleur se veut rassurante. Disney exploite ainsi un habile contrepoint entre les pièces lumineuses et festives (la salle de bal, la bibliothèque, les jardins) et les endroits noirs et angoissants, telle l'aile ouest du château qui représente un espace menaçant rappelant le petit cabinet de Barbe Bleue. En effet, dès son arrivée Belle s'en voit interdire l'accès – sans aucune autre explication. On apprend ensuite que s'y trouvent les appartements de la Bête et qu'une rose magique y est enfermée : lorsque son dernier pétale tombera, la Bête mourra. Disney a donc choisi de broder autrement le motif de la rose volée : au lieu de représenter une monnaie d'échange particulièrement symbolique (une rose contre une jeune femme), la rose incarne la vie du prince-Bête sur le point de se faner.

Progressivement, Belle apprivoise sa répugnance pour cette Bête ambivalente. Dans les versions filmées, la Bête est à la fois esthétisée et franchement bestiale. Esthétisée parce qu'elle est monstrueuse sans être repoussante : elle a une allure féline (tigre, lion, chat selon les versions). Elle matérialise la virilité et la force : elle est dotée d'un royaume, d'une puissance, de richesses inexprimables. Elle est trouble, car elle se conduit comme une bête (grognements,

agressivité, mugissements), mais elle est aussi douée de parole. Chaque soir, à la même heure, la Belle et la Bête se retrouvent pour partager un repas et converser. Sa voix est tantôt effrayante, tantôt suave, grave, masculine. Son corps est puissant, voire protecteur, notamment quand il s'oppose à la meute de loups pour protéger Belle (une scène qui n'existe pas dans le conte). Les quatre films insistent sur l'idée que Belle perçoit une beauté intérieure qui s'oppose à une laideur extérieure. Elle apprivoise cette idée à mesure qu'elle s'habitue à son hôte. C'est ainsi qu'elle dompte sa répugnance, qu'elle cède à l'amour tout comme une captive finit par abandonner sa confiance et s'éprendre de son geôlier selon le syndrome de Stockholm. Vincent Cassel n'assène-t-il pas à sa prisonnière : « Résiste-moi tant que tu veux, tu seras à moi » ? Même s'il s'excuse ensuite de son comportement bestial, il ne parvient jamais à masquer une attirance magnétique teintée d'une violence toujours sur le point d'éclater.

Les films insistent tous sur la dualité de la Bête, l'opposition entre son corps et son esprit. Aucun, pourtant, n'interroge véritablement le combat que mène la jeune fille pour s'abandonner au corps monstrueux de l'autre. La caméra nous montre certes la Bête à travers les yeux de la jeune femme, mais ce regard reste extérieur et dévoile en réalité ce que la Bête espère montrer d'elle : une dualité traditionnelle qui oppose l'âme au corps. La caméra ne nous fait pas accéder à l'intériorité déchirée de Belle, que l'on voit uniquement sous l'angle de la beauté : son corps, ses tenues, sa voix, tout d'elle est érotisé, tout d'elle est simplifié. Elle nous est montrée comme objet à travers un regard désirant (le « male gaze » de la Bête). Nous n'avons pas accès aux hésitations qui opposent sa conscience et son corps. Or le

corps veut parfois ce que la tête ne veut pas. Le consentement n'est-il pas l'adéquation de la chair et de l'esprit, unisson parfait de deux volontés désirantes ? Aucun de ces films ne nous montre un véritable consentement : Belle cède à la pitié quand elle croit la Bête morte, elle a un élan de compassion ou même d'amour, elle sent qu'elle doit saisir ce qui lui échappe, mais jamais dans ces films elle ne formule un consentement éclairé.

Ce défaut d'agentivité féminine est accentué par la part que les hommes prennent à l'action, une part qui n'existe nullement dans le conte littéraire. Dans les versions de Disney, Belle est un objet de convoitise, de la part de la Bête certes, mais aussi de Gaston, un homme apparemment beau mais vulgaire et détestable dans ses manières comme dans ses croyances, et pourtant aimé de toutes les femmes. Mais c'est Belle qu'il convoite. Il la surprend même avec des fiançailles auxquelles il la convie comme épousee *après* tous les autres invités ! Elle le rejette sous les yeux de tous. Son refus ne le rebute pas : non seulement il revient à la charge, mais il l'enferme avec son père dans une cave pour attaquer la Bête avec une meute de villageois qu'il a gagnés à sa cause. La fin du film est le combat que se livrent Gaston et la Bête. L'idée d'une lutte entre un homme et l'affreux animal vient de Cocteau, qui l'avait exploitée à travers le personnage d'Avenant. Dans les versions françaises (et notamment celle de Gans, en 2014), l'action est portée par des hommes assoiffés de conquêtes, de pouvoir et de richesse. Perducas et Avenant s'introduisent dans le château pour dérober à la Bête ses richesses comme sa puissance.

Le conte féminin est dévoyé : il transforme en combat de coqs un récit d'initiation où la femme détenait un rôle primordial pour comprendre la sexualité féminine. Chez Madame de Villeneuve, la Bête ne combat aucun homme :

le père de Belle l'échange même contre des trésors. Le combat est intime : c'est celui d'un homme et d'une femme, c'est aussi celui d'une femme avec elle-même.

Le consentement de soi à soi-même

À l'origine de ces films se trouvent un matériau folklorique mais aussi un conte littéraire écrit par une femme au XVIII^e et retravaillé au cours du même siècle par d'autres femmes. L'histoire de Madame Leprince de Beaumont (1757) sur laquelle les films s'appuient est une version simplifiée du conte écrit par Madame de Villeneuve (1740). Bien que Madame de Villeneuve le fasse paraître d'abord de manière anonyme, elle avoue ensuite dans sa préface qu'elle éprouve un singulier plaisir à se faire publier. Les contes sont à l'époque le terrain de jeu des dames et beaucoup s'y sont distinguées. La pudeur de Madame de Villeneuve témoigne peut-être d'une certaine réticence à assumer un discours féministe porteur de secrets brûlants.

Or ce conte n'est en rien un récit de captivité. Belle n'est pas otage de la Bête ; c'est plutôt cette horrible créature qui est suspendue à la volonté de Belle, qui doit l'apprivoiser et la gagner à sa cause. Rappelons que seul un consentement volontaire pourra rompre le charme, la conteuse ne pouvant signifier plus clairement que ni la force, ni la menace, ni la surprise ne sauraient être salutaires. De la jeune fille – et de nul autre intermédiaire – dépend la survie de l'animal. La liberté est primordiale. La Bête insiste d'emblée sur la nécessité du consentement de la jeune fille. Si elle venait *contre son gré*, la Bête se verrait obligée de tuer parent et enfant. C'est pourquoi son corps effrayant et la brutalité de

ses manières doivent être décrits dans les moindres détails. Madame de Villeneuve insiste sur le caractère hétéroclite de cet animal recouvert d'écailles et doté d'une trompe, bien plus monstrueux qu'au cinéma :

Je veux que celle de tes filles que tu conduiras vienne ici *volontairement*, ou je n'en veux point. [...]
Je t'avertis de nouveau, dit la Bête, de prendre garde à ne la pas surprendre sur le sacrifice que tu dois exiger d'elle et sur le danger qu'elle encourra. Peins-lui ma figure, telle qu'elle est. Qu'elle sache ce qu'elle va faire : surtout qu'elle soit *ferme dans ses résolutions*. Il ne sera plus temps de faire des réflexions quand tu l'auras amenée ici. Il ne faut pas qu'elle se dédise : tu seras également perdu sans qu'elle eût la liberté de s'en retourner¹.

La fermeté de cœur est exactement ce qui caractérise Belle dans ce récit féminin. Contrairement à ce que nous proposent les films, la douleur qu'elle éprouve en écoutant les aventures de son père ne lui ôte pas la raison. Alors que ses sœurs se répandent en reproches et que ses frères s'agitent et tapent du poing, Belle articule nettement sa pensée : « Je m'exposerai, poursuit-elle *d'un ton ferme*, pour tirer mon père de son fatal engagement. » À l'inverse de la Belle incarnée par Léa Seydoux, impulsive, fermée à la discussion et soumise à l'aveuglement volontaire, le personnage imaginé par Madame de Villeneuve prend le temps d'argumenter de manière réfléchie et limpide. La conteuse ne cesse de convoquer le vocabulaire de la fermeté pour montrer que le personnage consent librement à son destin : « Tant de *fermeté* dans une fille de son âge les surprit

1. Madame de Villeneuve, *La Belle et la Bête*, *op. cit.*, p. 31 et 33 (ici et dans toutes les citations suivantes, les italiques sont miens).

beaucoup ; et ses frères, qui l'aimaient tendrement, furent touchés de sa *résolution*. »

Lorsque son père la conduit au château, Belle témoigne d'un même courage quand elle rencontre la Bête pour la première fois. Elle accepte sa laideur et ne s'inquiète pas de ce que la Bête s'assure de son libre consentement :

Mais la Belle, sans s'émouvoir et d'une voix douce et assurée, lui dit : « Bonsoir la Bête.

– Venez-vous ici *volontairement*, reprit la Bête, et *consentez-vous* à laisser partir votre père sans le suivre ? » La Belle lui répondit qu'elle n'avait pas eu d'autres intentions¹.

La contenance de la jeune fille est aussi la preuve évidente d'un amour filial : elle ne trahit pas la confiance que son père a placée en elle, tout comme Isaac ne déçoit pas son père contraint de le sacrifier par fidélité à la parole donnée à Dieu. On trouve effectivement trace de ce motif biblique qui témoigne à la fois de l'autorité paternelle et d'une croyance transcendante. Cependant, se greffe une réflexion sur le mariage et sur la liberté féminine à donner son assentiment. Il n'est pas anodin que, dans le conte, la Bête donne au père des malles remplies de trésors au moment où il laisse sa fille. N'oublions pas que le père est marchand et qu'il est possible de voir là une forme de transaction. Or celle-ci est peu conventionnelle : la Bête laisse le père prendre ce qu'il estime être le plus précieux en échange de sa fille. Il scelle une forme d'alliance entre les deux familles, mais la dot vient du marié. Pour autant, la nuit de noces n'intervient pas tout de suite. Le conte nous

1. *Ibid.*, p. 43.

fait accéder à la temporalité de la jeune fille comme à ses envies, son rythme biologique, son sommeil, et même au contenu de ses rêves. Loin d'être prisonnière ou acculée à des obligations qui entraveraient ses désirs, Belle se laisse guider par un instinct de découverte sans limite.

Dans la journée, elle est libre d'explorer le château, qui n'est en rien menaçant et qui représente une fenêtre ouverte sur le monde. Belle assiste à des ambassades, des mariages, voire des révolutions. Elle embrasse l'actualité politique en même temps qu'elle se livre à de nombreux divertissements aussi bien physiques (la promenade dans les beaux jardins) que spirituels (livres, opéras, théâtre) qui sont singulièrement absents des adaptations filmées. Si Disney suggère que Belle aime les livres, c'est pour souligner le côté « étrange » et marginal du personnage, qui rêve d'une vie à travers les livres, victime d'un aveuglement un peu simpliste. Elle apparaît comme une « Madame Bovary hollywoodienne ». Effectivement, dans les versions américaines, la scène où Belle rend visite au libraire est l'occasion d'une chanson qui épingle l'incongruité d'une femme qui lit : « *I love Belle. She is strange but it's only because she is different than everyone else* » (J'aime Belle. Elle est étrange, mais c'est parce qu'elle est différente des autres). Bien que la jeune fille aille chez le libraire, il n'y a en réalité qu'un seul livre qui l'intéresse : Disney use d'une forme d'autocitation en montrant Belle relisant la même histoire de prince charmant parfaitement stéréotypée. Et quand la Bête lui fait don de sa magnifique bibliothèque, elle semble émerveillée sur le coup, mais elle n'en a ensuite aucun usage. Dans ces films, le monde intellectuel et politique est ainsi totalement évincé.

Rien de tel chez Madame de Villeneuve. Le raffinement et l'éducation de Belle ne font nul doute : elle sait jouer

de tous les instruments ; l'exercice physique lui est aussi essentiel que les plaisirs de l'esprit. Malgré son isolement, elle découvre le plaisir de la solitude, le confort d'« une chambre à soi¹ » et le bonheur de voir des opéras, des comédies et même des tragédies que jouent des animaux, et en particulier de petits singes. La Bête ne se montre jamais en plein jour, mais elle apparaît chaque soir à la même heure pour le souper. Elle est certes douée de parole, mais n'échange que quelques phrases dans un langage plat et sans fioritures. La Bête ne maîtrise ni l'art de la conversation ni les codes langagiers. Elle ne séduit pas Belle par le beau langage (comme saurait si bien le faire un Don Juan). La Bête n'est pas méchante mais elle est rustre, ce dont témoigne la brutalité de la question qui ponctue chacun de leurs courts entretiens : « Voulez-vous coucher avec moi ? »

En exposant ainsi la crudité du sexe, Madame de Ville-neuve s'interroge sur la façon dont une jeune femme peut recevoir le désir de l'autre. Notons que dans la plupart des traductions anglaises cette brutalité est évincée puisque la phrase que répète la Bête chaque soir est remplacée par une simple demande en mariage². Évidemment, la peur surgit. Dénués de savoir-vivre et de manières, les propos de la Bête ont pourtant quelque chose de simple et de touchant dans l'énoncé même d'un désir que ne masque aucune parole flatteuse. C'est parce qu'il est pur de tout mélange qu'il est possible de le refuser sans ambiguïté :

1. Voir Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, (1929), trad. Sophie Chiari, Paris, Livre de Poche, 2020.

2. James Robinson Planché traduit ainsi « *Would you marry me ?* ». C'est cette version édulcorée qui évite de parler du consentement sexuel trop crûment qui est retenue par Disney.

Après une heure de conversation sur le même sujet, la Belle, au travers de sa voix épouvantable, distinguait aisément que c'était un ton forcé par les organes, et que la Bête penchait plus vers la *stupidité* que vers la *fureur*. Elle lui demanda sans détour si elle voulait la laisser coucher avec elle. À cette demande imprévue, ses craintes se renouvelèrent, et poussant un cri terrible, elle ne put s'empêcher de dire : « Ah ciel ! je suis perdue. – Nullement, reprit tranquillement la Bête. Mais sans vous effrayer répondez comme il faut. Dites précisément oui ou non. » La Belle lui répondit en tremblant : « Non, la Bête. – Eh bien puisque vous ne voulez pas, repartit le monstre docile, je m'en vais. Bonsoir, la Belle. – Bonsoir, la Bête », dit avec une grande satisfaction cette fille effrayée. Extrêmement contente de n'avoir pas de violence à craindre, elle se coucha tranquillement et s'endormit¹.

Malgré son désir ardent, la Bête ne cède pas à la violence. Ses paroles simples se veulent même rassurantes, car elles font comprendre qu'il n'y a pas de bonne ni de mauvaise réponse quand on touche au désir. Répondre « comme il faut », c'est dire précisément « oui » ou « non ». Pas de zone grise pour la Bête, pas de zone d'ombre ; la parole qui convient est celle que l'on sent. Or tout dans Belle exprime la peur : son cri, ses tremblements, son invocation à Dieu, la détresse de son apostrophe, l'interjection qui renvoie au langage inarticulé. La pensée se dérobe : l'impensé surgit. La peur d'être violée l'emporte sur la sagesse de la contenance.

Ce passage montre effectivement que Belle ne se contient plus, mais il est porteur d'un savoir. S'il ne fait nul doute selon Madame de Villeneuve que c'est le désir de la jeune femme qui doit dicter le rapport amoureux, le conte invite

1. Madame de Villeneuve, *La Belle et la Bête*, op. cit., p. 52.

à une réflexion sur le pouvoir de dire « non ». Dans l’imaginaire du récit, l’homme – même à l’état de bête sauvage – devrait être capable de faire droit aux sensations de la femme, voire l’encourager à les exprimer sans détour. La Bête imaginée par Villeneuve se veut rassurante : elle parle « tranquillement », elle incite à ne pas « s’effrayer ». La voix de la conteuse est parfaitement repérable dans les adverbes en *-ment*, un vestige de la mode des précieuses : le soulagement de Belle se lit ainsi dans les adverbes « tranquillement », « extrêmement », tandis que la Bête lui marque son respect à travers les mots « nullement », « précisément ». La Bête n’est pas si brute qu’il y paraît.

Le libre refus

C’est d’ailleurs pour cette raison que la Bête se soumet à la temporalité de Belle, qu’elle accepte cette alliance ou ce *mariage* sans sexe. À l’inverse des films, qui placent la caméra du point de vue de la Bête (notamment quand il s’agit de montrer le corps de Belle), le conte de Madame de Villeneuve nous fait accéder à la conscience de Belle, notamment à travers l’invention des rêves qui rythment le récit. Madame de Villeneuve nous la montre comme un *sujet* de désir alors que les films, quels qu’ils soient, la réduisent en *objet* de désir.

Pendant la soirée, Belle côtoie la Bête monstrueuse qui donne une image crue de la sexualité. Puis, pendant la nuit, Belle est habitée par les visions d’un Inconnu parfaitement beau, qui la courtise, mais surtout qui converse avec elle, répond à ses questions ou parle par énigmes. Notons que cet Inconnu sans prénom fait irrésistiblement écho aux Terres Inconnues figurées par Mademoiselle de Scudéry sur sa

Carte de Tendre. À travers lui, Belle apprivoise son désir sexuel, si bien que pour combler le cruel manque qu'elle éprouve à chaque réveil elle reporte son désir de possession sur des objets de substitution tels la miniature de l'Inconnu qu'elle porte en bracelet ou son portrait qu'elle contemple avec délices. La matérialisation du désir est saisissante en ce qu'elle inverse les stéréotypes de genre (dans *La Princesse de Clèves*, c'est le duc de Nemours qui s'empare du portrait de la jeune femme pour la posséder métaphoriquement). L'appétit pour le discours et l'échange d'idées s'incarne dans les songes nocturnes, qui sont d'autant plus innocents qu'ils ne sont jamais menacés par l'imminence sexuelle. Cette dissociation entre l'expérience du monde à l'état de veille et l'expérience onirique montre à quel point Belle maîtrise ses émois et découvre à son rythme la sexualité. Pendant le jour, la virilité est appréhendée par un discours dont la concupiscence ne s'entoure d'aucun secret (« Voulez-vous coucher avec moi ? ») ; dans le monde du rêve, le flirt et les mots doux ont toute licence parce qu'ils n'ont aucune conséquence sur l'intégrité corporelle. Dans ses moments de veille, Belle se refuse à la Bête ; dans ses moments de sommeil, elle se livre totalement à l'Inconnu selon son bon vouloir.

Cette antinomie, confirmée par ses multiples répétitions, dit quelque chose de la maturation nécessaire à la jeune fille pour accueillir l'autre en son corps à une époque où les mariages forcés se consumaient le soir même. Madame de Villeneuve parle ici d'un apprentissage du *non* comme nécessaire à la constitution de soi. Dire « non », c'est éduquer l'autre à respecter la temporalité du désir, la contingence des corps. Dire « non », c'est aussi accepter la nudité du discours sans fleur de rhétorique, une nudité qui peut paraître ennuyeuse mais qui a le mérite de la clarté.

Belle en fait l'apprentissage puisque l'attitude de la Bête lui semble au début assez fruste : « Mais quatre ou cinq phrases, toujours les mêmes, dites grossièrement, qui ne fournissent que des oui et des non, n'étaient pas de son goût¹. » Apprendre à désirer, apprendre aussi à exprimer ses refus, est éprouvant. À tout moment, l'impatience ou l'agressivité peuvent rompre le respect. Même éloignée, la menace est palpable. Comme le dit parfaitement Belle :

La demande qu'il me fait à chaque fois, si JE VEUX COUCHER AVEC LUI, me prouve qu'il persiste toujours en son amour. Ses bienfaits me le confirment. Mais quoiqu'il ne s'obstine pas dans ses demandes, et qu'il ne témoigne aucun ressentiment de mes refus, qui me répondra qu'il ne s'impatientera pas, et que ma mort n'en sera point le prix² ?

Les mots figurent en lettres capitales dans le texte : ils montrent à quel point la peur du sexe de l'autre est vivace.

S'il est beaucoup question aujourd'hui de déconstruire avec Martin Page³ la pénétration des femmes par les hommes, Madame de Villeneuve questionne ce qui précède l'acte dans l'esprit des femmes. Comment accepter l'irruption du corps de l'autre, comment la préparer, comment aussi faire comprendre qu'il n'en est pas encore temps ? D'ailleurs, la persistance de la Bête à « vouloir coucher » avec cette femme montre un corps masculin toujours disponible et vécu comme une menace. Bien avant que n'émerge le concept de viol conjugal, Villeneuve interroge la légitimité de se soustraire au « devoir conjugal » et d'assumer ses refus. Il devrait être possible, même pour une Bête, de

1. *Ibid.*, p. 62.

2. *Ibid.*, p. 59.

3. Martin Page, *Au-delà de la pénétration*, Paris, Le Nouvel Attila, 2020.

ne « témoigner aucun ressentiment » face au refus d'une femme. La peur de mourir, que cette mort soit comprise au sens littéral ou symbolique, précède la rencontre charnelle. La Bête n'est peut-être pas si éloignée de ce que représente à cette époque tout homme : un animal velu dont l'aspect diffère de celui de la femme. L'homme effraie. Ce n'est pas nouveau. La jeune femme des *Précieuses ridicules* de Molière ne reproche-t-elle pas à celui qui veut la marier : « je trouve le mariage une chose tout à fait choquante. Comment est-ce qu'on peut souffrir la pensée de coucher contre un homme vraiment nu ? » Les mêmes propos sont tenus par une jeune femme au début du *Jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux. La pièce a beau être une comédie, Silvia est terrorisée à l'idée d'épouser un parfait inconnu et n'a en tête que des portraits de maris abusifs. Or c'est bien sur le thème du parfait Inconnu que brode Madame de Villeneuve. Les multiples rêves de Belle sont une façon de désirer et d'apprivoiser le mystère de ce qu'est un mari. Chez Cocteau, on a trace d'un univers onirique qui ne sert pourtant pas la réflexion sur la sexualité féminine. Chez Disney cet aspect est totalement effacé tandis que chez Gans les rêves de la jeune fille sont destinés non à explorer sa psyché mais à enquêter sur le passé et les origines de la Bête.

Accepter le corps-à-cœur et l'arrachement aux siens

Dans le consentement se jouent ainsi deux niveaux d'acceptation : l'accord de l'un à l'autre, mais aussi l'accord de soi à soi-même. La fiction de Madame de Villeneuve nous apprend comment la contemplation du corps de l'autre est source de songes et de réflexion. Les nuits sont-elles

plus belles que les jours ? Les rêves nourrissent de manière sublimée une interrogation sur la physicalité du corps.

Belle a du mal à réconcilier les aspirations du corps et de l'esprit. Bien que son père l'encourage ensuite à épouser la Bête, la jeune femme répugne à l'idée de céder à ce corps aussi grossier que l'esprit, à ce « monstre horrible par sa figure » qui ne se pare d'aucune conversation charmante : « Comment me déterminer à choisir un mari avec lequel je ne pourrai m'entretenir, et dont la figure ne sera pas réparée par une conversation amusante ? » Néanmoins, elle sent bien que le vernis de la conversation est un masque qui la projette dans un monde de chimères. Progressivement, le raffinement de l'Inconnu l'irrite tandis que la physicalité de la Bête, dans ce qu'elle offre de concret, gagne du terrain : « Elle doutait si son cœur devait préférer une chimère à l'amour réel d'une Bête. » Le discours amoureux, comme toute rhétorique, devient même suspect : « Elle regrettait l'entretien de la Bête quoiqu'il ne fût pas divertissant pour elle¹. » Le renversement final est saisissant. À la fin de son cheminement, Belle comprend qu'au lieu de retourner chercher dans ses rêves l'Inconnu, c'est la Bête qu'elle doit sauver. Elle comprend même rétrospectivement que le discours plat et direct de la Bête n'était pas dénué d'intelligence ni de prudence. C'est cette économie de moyens qui lui a permis de ne pas s'aveugler sur cet homme-Bête et de le saisir tel qu'en lui-même.

Si Belle parvient à appréhender l'autre dans sa différence, c'est aussi parce que la Bête lui offre une liberté sans pareille. Contrairement à ce que montrent tous les films, Belle est parfaitement libre de partir. Et, fatiguée peut-être

1. Madame de Villeneuve, *La Belle et la Bête*, *op. cit.*, p. 82-83.

de l'obstination de la Bête ou cherchant tout simplement à savoir de quelle liberté elle dispose, Belle décide à notre grande surprise de partir. C'est bien la Bête qui ne sait pas dire « non » et lui accorde ce qu'elle souhaite, révélant ainsi son extrême vulnérabilité : « Je ne puis rien vous *refuser* mais il m'en coûtera peut-être la vie¹. » Les films citent parfois cette phrase, ce qui obscurcit leur propos : comment Belle pourrait-elle être prisonnière d'un geôlier qui la laisse partir en précisant que si elle ne revient pas il mourra ? Ils motivent ainsi ce départ par une maladie du père qu'elle voit par magie et qu'elle veut soigner. Rien de tel dans le conte : Belle quitte le château de son plein gré pour aller rendre visite à son père qui est en parfaite santé.

Que figure donc ce château où l'on se rend volontairement, d'où l'on part sans contrainte, où l'on peut rêver ses désirs sexuels sans les matérialiser et dans lequel celui qui nous attend risque de mourir, dût-on choisir de ne jamais revenir ? N'est-ce pas là une parfaite *métaphore du consentement* ? Tant que l'accord n'est pas donné, l'autre a toute liberté de se rétracter. La temporalité du désir est intérieure, mais elle doit se conjuguer à l'unisson. Dans les films de Disney, l'attente de l'homme est figurée par les pétales de la rose qui tombent un à un : il n'a aucune prise sur le cours des événements. Chez Villeneuve, le message est encore plus fort puisque la Bête meurt d'attendre et qu'elle revient à la vie quand Belle lui déclare son amour. Villeneuve travaille de manière inversée la topique de la Belle endormie. La Bête est l'être fragile, celui qui meurt d'attendre, celui qui est rendu à la vie par l'amour. La Belle, quant à elle, incarne le personnage fort. C'est elle

1. *Ibid.*, p. 67.

qui agit, qui contrôle l'avancée de l'action, qui détient le pouvoir de sauver l'autre. C'est même elle qui finit par demander la Bête en mariage ! La logique du consentement sexuel n'expose-t-elle pas justement la fragilité masculine en fortifiant la femme ? Villeneuve nous permet au moins de poser la question. Notons que l'homme est désigné au féminin : c'est *la* Bête qui apparaît dans tout le conte, sans que jamais l'homme ne reçoive de prénom.

À une époque où les mariages sont établis par les pères et où les jeunes filles passent de la maison paternelle à la maison de leur mari, le conte ose tracer une autre voie. Chez Madame de Villeneuve, le mariage ne doit pas être vécu comme une aliénation. Belle a certes été « échangée » par son père, mais elle a la liberté et le pouvoir de briser cette transaction ; elle peut quitter le domicile conjugal (même si son mari doit en perdre la vie) pour retourner chez les siens, vierge et sans enfant. Et lorsqu'elle revient au château de la Bête, elle s'y rend volontairement. Contrairement à ce que montrent les films, c'est un passage où elle affronte *seule* les obstacles intérieurs et extérieurs, le moment où son pouvoir d'action est d'abord l'expression d'un désir proclamé et assumé. Le retour au château est aussi un acte de renoncement. Belle s'est aperçue que la vie chez son père lui pesait, qu'elle n'y ressentait pas la même liberté. Ses nuits sont agitées, son Inconnu ne visite plus ses rêves. Entourée des siens, elle est isolée dans son désir. Esseulée. Au bout de deux mois, elle n'y tient plus. Elle est profondément attachée à sa famille, mais elle aspire à autre chose.

Madame de Villeneuve décrit très bien l'acte de *trahison* qui consiste à s'établir avec un Inconnu. Bien avant nos romans modernes (je songe par exemple à *La Place*,

d'Annie Ernaux¹), elle parle de ce déplacement qui peut aussi être un reclassement. Belle quitte les siens pour s'allier à un grand seigneur, cette Bête parfaitement puissante. Belle est en proie aux plus vives hésitations ; c'est une autre forme de combat qu'elle livre contre elle-même, une lutte des origines où perçe ce qu'elle doit à sa famille comme à la Bête : « Combattue par des sentiments de tendresse et de reconnaissance, elle ne pouvait pencher vers l'une qu'elle ne fit injustice à l'autre². » De cette lutte, elle sort victorieuse. Ce cheminement lui a permis de civiliser l'homme, mais il lui a aussi permis de se découvrir. Il est ainsi facile de comprendre que Disney et les autres cinéastes masculins anéantissent ce cheminement féminin lorsqu'ils mettent en scène un rival qui s'empare du château de la Bête pour conquérir la Belle.

Du consentement éclairé naît une authentique métamorphose

Tous les films s'achèvent sur la scène où la Bête devient prince. Chez Madame de Villeneuve, cette transformation est suivie d'un très long développement qui explique l'origine des jeunes gens, l'importance des fées et les conséquences du consentement mutuel.

D'abord, la nuit de noces n'intervient pas juste après que Belle accepte de coucher avec la Bête. L'humour de Madame de Villeneuve est réjouissant. Dans son esprit, l'homme est une bête au sens littéral : il s'allonge donc près de la jeune femme qui accepte de coucher avec lui, puis... s'endort et

1. Paris, Gallimard, 1983.

2. Madame de Villeneuve, *La Belle et la Bête*, op. cit., p. 79.

se met à ronfler ! Belle tente de le réveiller par des baisers, jusqu'à ce que les fées arrivent accompagnées de la mère du prince-Bête qui le réveille et désavoue son union avec une roturière. La mésalliance est criante. Belle est assez généreuse pour renoncer au prince mais ce dernier proteste. Le conte propose une réflexion sur une réalité historique de l'époque : comme je l'ai déjà dit, alors que les familles nobles privilégient les mariages d'alliance et les concluent sans l'accord de leurs enfants, l'Église, depuis le concile de Trente, encourage de plus en plus les mariages d'amour, qui permettent à ses yeux de former des unions plus solides et beaucoup plus chrétiennes. Par un ultime retournement (et par souci des bienséances), la jeune roturière est en réalité une princesse. Le conte montre ainsi que le consentement mutuel est un rempart contre l'adversité : aucun obstacle ne peut détruire le couple qui s'est mutuellement choisi. Le prince est sauvé parce qu'il a su prendre le risque de se laisser désirer en toute liberté ; Belle est heureuse parce qu'elle a librement consenti à une union qui aurait pu lui être imposée.

En revanche, le désir non partagé a des conséquences dramatiques qui expliquent l'apparence monstrueuse du prince. Contrairement aux justifications apportées par les différents films, cet homme n'a pas tué une femme (Gans) ni manqué de respect à une fée (Disney) qui, pour se venger, l'a transformé en Bête. L'apparence monstrueuse du prince est certes un châtiment, mais il s'agit d'une punition injuste imposée par une méchante fée. Le prince est victime d'avoir refusé les avances d'une fée « vieille, laide et d'un caractère hautain », qui, après l'avoir élevé et protégé pendant de nombreuses années, a voulu l'épouser. Apparaît ici un motif bien connu des contes folkloriques : la *peur de*

l'inceste, traitée par exemple dans le conte de *Peau d'Âne*. En transposant la métamorphose-punition du côté masculin, la conteuse invite les hommes à considérer un univers où les victimes d'abus sexuels sont punies tandis que les coupables tout-puissants continuent de jouir de leur liberté. Ce monde est encore là et c'est celui de #MeToo comme de #MeTooInceste. Il est facile de comprendre pourquoi une telle explication du monde a été laissée de côté par ceux qui ont voulu moderniser le conte. Ce qui demeure certain, c'est que le consentement de Belle permet de réparer les relations humaines, que ce soit du côté de la filiation (chacun retrouve ses parents) ou du côté de l'ordre social : le royaume retrouve un maître à visage humain, et gagne une dame dotée des plus belles qualités. Le consentement sexuel rétablit l'harmonie et la paix.

La fiction du consentement

Dans l'histoire amoureuse que vivent les deux jeunes gens, la fiction de l'égalité joue à plein. Pour se croire aimé, il faut se sentir pleinement voulu : il est impossible de forcer à aimer. On peut certes séquestrer, torturer, imposer des violences sexuelles pour s'appropriier le corps de l'autre : c'est ce que montrent les romans de Sade, qui dévoilent les hommes dans leur bestialité, faisant ainsi un pied de nez à Rousseau, selon lequel « l'homme est naturellement bon et c'est la société qui le corrompt ». Sade révèle au contraire que l'homme laissé à l'état de nature viole, tue, torture pour assouvir des pulsions sexuelles dont il n'est jamais maître. Conquérir le corps est plus simple que toucher le cœur.

La Belle et la Bête enseigne le cheminement qui mène à l'union volontaire des corps. Sans cet accord, les jeunes

gens risquent de tomber dans la violence et la bestialité. Le respect mutuel dans l'amour est un contrat implicite : chaque personne doit avoir la liberté de se donner comme de se refuser. Il s'agit aussi d'un consentement dans la durée : à tout moment il peut être interrompu, suspendu, retardé, ce qu'indique très précisément le traitement de la temporalité dans le conte. La jeune femme désire puis attend, s'absente puis revient. Les amants se couchent l'un près de l'autre sans se toucher, ils ne commencent que le lendemain à se caresser. Le mariage ne donne pas toute licence sur le corps de l'autre : il s'entretient par un désir régulé et respectueux. Ce conte de 1740 questionne ainsi les violences conjugales, soit un vide juridique qui mettra des siècles à se résorber – même si la loi sur le viol conjugal ne protège pas toujours toutes les femmes. La littérature ne se satisfait pas du droit en vigueur, elle en interroge les limites.

L'écart entre ce que défend cette littérature et la réalité de la société d'alors est criant. En offrant la fiction d'un consentement éclairé, Madame de Villeneuve, comme bien des conteuses avant elle, permet de rêver à une autre société. La littérature incarne souvent un contre-pouvoir au régime de croyances en place : elle représente un monde parallèle où hommes et femmes peuvent négocier d'autres rapports. C'est aussi parce que la littérature n'est pas un décalque de la société d'où elle émerge qu'elle nous aide à penser les aspirations des individus qui la composent.

Le fantasme de la femme éprise de son ravisseur est profondément ancré dans notre imaginaire collectif comme dans nos œuvres d'art. Mais réduire notre culture à cette seule facette est un geste appauvrissant, car il efface le regard que les femmes posèrent elles-mêmes sur leur société. Notre passé est bien plus complexe. Appréhender notre histoire par le prisme de cette vision masculine, c'est adopter le point de

vue des dominants. C'est perpétuer une mémoire sélective parce que misogynie. Il suffit pourtant de lire les textes selon le point de vue des femmes, ce que les grands écrivains ont toujours invité à faire. L'exemple d'*Andromaque* de Racine est probant : présentée comme une éternelle victime par beaucoup d'anthologies littéraires, celle qui fut séquestrée par son ravisseur fut une résistante dont la stratégie mérite d'être pleinement reconsidérée.