

Trinity College

Trinity College Digital Repository

Senior Theses and Projects

Student Scholarship

Spring 2015

Jeune, Jolie, et Genrée : Adaptations de l'espace féminin dans les versions cinématographiques des contes de fées (La Belle et la Bête (Gans, 2014) et Barbe Bleue (Breillat, 2009))

Kiely S. MacMahon

Trinity College, kiely.macmahon@trincoll.edu

Follow this and additional works at: <https://digitalrepository.trincoll.edu/theses>



Part of the [Other Feminist, Gender, and Sexuality Studies Commons](#)

Recommended Citation

MacMahon, Kiely S., "Jeune, Jolie, et Genrée : Adaptations de l'espace féminin dans les versions cinématographiques des contes de fées (La Belle et la Bête (Gans, 2014) et Barbe Bleue (Breillat, 2009))". Senior Theses, Trinity College, Hartford, CT 2015.

Trinity College Digital Repository, <https://digitalrepository.trincoll.edu/theses/487>

Jeune, Jolie, et Genrée : Adaptations de l'espace féminin dans les versions
cinématographiques des contes de fées (*La Belle et la Bête* (Gans, 2014) et *Barbe Bleue*
(Breillat, 2009))

Kiely MacMahon

FREN 401
Karen L. Humphreys
8 May 2015

Chapitre I : L'histoire du conte de fée

Les contes de fées possèdent un aspect universel. Les contes et leurs protagonistes sont toujours réécrits et reracontés. Dans cet essai, nous étudierons des rites de passages des personnages féminins et pourquoi il est important que ces contes soient racontés par des narratrices. Les contes offrent un espace pour parler des événements des vies des personnages féminins qui peut exister hors du monde patriarcal. La représentation et la re-représentation des contes de fée parlent de l'universalité des narratives. Dans les deux contes, « La Belle et la Bête » de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont et « Barbe Bleue » de Charles Perrault, le regard masculin fonctionne comme la catalysant pour la maturation des jeunes filles, même si dans conte il s'agit des personnages féminins. Dans les versions cinématiques, *La Belle et la Bête* (2014) de Christophe Gans et *Barbe Bleue* (2009) de Catherine Breillat, le monde patriarcal existe encore. Même si le pouvoir de la transformation est accordé aux les hommes, les protagonistes peuvent utiliser leur sexualization pour leur autonomisation.

L'aspect universel dans beaucoup de contes de fées réside dans la répétition des événements et des expériences dans la condition humaine. Les contes ont lieu dans un domaine indéfini et souvent pas reconnu, mais les conditions et le milieu sociaux et politiques est de l'époque des narrateurs ou narratrices (Zipes, 236). En fait, les contes sont parfois difficiles à réinventer à nouveau parce que « [they] inevitably merge with the stream of tales heard before » (Burkert, 70). Ils deviennent un « variant » ou une adaptation des contes précédents (Burkert, 70).

Les contes s'évaluent ou se transforment lorsqu'ils sont recréés. Les contes de fées n'ont pas un texte original où on peut précisément tracer l'évolution de l'histoire ou du contexte. Il y a donc des versions qui apparaîtront et réapparaîtront dans la culture. De la même manière que le conte de « Barbe Bleue » ne « ressort entièrement pas formée de la tête de Charles Perrault », les adaptations cinématographiques ne réinventent pas la « forme des contes de fées »¹ (Hermansson, xi ; Moem, xiv). Alors, le médium se compose des « long-standing associations with transformations and metamorphosis » (Moem, xiv). Le film peut « transfigurer » et le changement est ni « diabolique » ni « divine » mais, tout simplement, une transformation (Moem, xv).

Dans le cas de la France, les contes qui ont survécus sont bien connus dans le canon littéraire. Ils ont survécu parce qu'il traitent de la vie quotidienne. Les contes avec des protagonistes féminins sont particulièrement rappelés, réinventés et réinterprétés². Les contes représentent des aspects de la vie des filles qui sont partagés parmi plusieurs cultures.

Les contes de fées représentent un espace féminin. Le nom même vient de la culture féerique et folklorique de la France et de Marie-Catherine d'Aulnoy, qui l'a créée (ou qui l'a publié pour la première fois) en 1697 avec sa première collection de contes (Zipes, 222). Le mot allemand pour les contes de fées est « Märchen » qui est

¹ Toutes les traductions sont de moi.

² « La Belle et la Bête » de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (1756) a des parallèles avec les contes d'autres cultures. Il y a « Le Serpent des Fées » de la Chine (1893), « La Rose Charmant » de l'Autriche (1852), « Le Serpent-Prince » de Grèce (1907), et « Zelinda et le Monstre » de l'Italie (1913). Au sujet de « Barbe Bleue » de Charles Perrault (1659), il y a « Don Firriulieddu » de l'Italie (1885), « La Fille Brahman qui a épousé un Tigre » de l'Inde (1890) et « Le Soupirant Choisi » de l'Antigua (1921) qui sont des intertextes (Alishman).

un diminutif du mot « Märli » ce qui signifiait « conte » mais qui n'est plus utilisé. La traduction anglaise, par contraste, « fairy tale » est devenue quotidienne par 1750 et vient du mot créé par d'Aulnoy (Zipes, 222). D'Aulnoy a promu ces contes dans les salons parisiens, où elle les a récités. Les cours des autres pays européens se sont amusées avec des histoires, des jeux de salon, des énigmes, et d'autres « divertissements » mais d'Aulnoy a encouragé l'emploi du sien pour les contes. D'Aulnoy vient de la Normandie, où il y a une tradition celtique forte en ce qui concerne les fées. Cette époque folklorique a créé plusieurs histoires dans laquelle il s'agit des fées qui étaient comme des « puissantes déesses » qui fonctionnent comme des « figures déterminantes » dans la plupart des intrigues des contes écrits par les femmes (Zipes, 224). Son emploi de l'expression « conte de fées » suggère qu'il y avait un accent sur l'importance des fées qui a « influé sur les contes qu'elle a écrits » et qui a aussi influé sur les contes des autres conteuses ou des écrivains masculins (Zipes, 239).

Ces salonnières ont partagées leurs contes avant qu'ils aient été publiés. Les salons ont établi une « prouesse unique » et ont créé une représentation de l'espace féminin qui était dans une vie des mœurs et comportement gouverné (Zipes, 224). Les salonnières n'avaient pas beaucoup de pouvoir dans la sphère publique, parce que la société était dominée par l'Église et le roi Louis XIV (Zipes, 224). Les salons étaient inséparables de la culture féminine des contes de fées. C'est ainsi que ce domaine est devenu celui des femmes. Les contes de fées constituaient alors un espace féminin dans un monde et un temps patriarcal. Ces écrivaines sont devenues aussi les narratrices de leurs propres contes. Les contes sont racontés aussi par des

« gouvernantes », et par des « grand-mères », qui a créé un genre plutôt populaire au 17^{ième} siècle, « éminemment » féminine (Zipes, 225). C'est à dire comme les « contes des bonne-femmes ». Les femmes écrivent les contes pour d'autres femmes, et pour communiquer des conseils et des leçons aux filles. Les contes sont créés pour et par des femmes.

L'activité des salons a stimulé les écrivains des contes de fées. Là, elles partageaient leur sagesse, échangeaient les idées, et ont commencé à « considérer elles-mêmes comme des fées (Zipes, 225). Ces contes ont développé un comportement nouveau qui a transformé le rapport entre les hommes et les femmes (Zipes, 225). Les figures païennes sont dépeintes dans la société séculaire et aussi dans le monde bourgeois de la mode (Zipes, 225). Les pouvoirs fantastiques des fées et des sorcières sont le contraire du monde chrétien.

Les contes qui concernent surtout les femmes sont écrits et réécrits. Ils sont représentés au théâtre (les « féeries » de la tradition de l'Opère), dans la littérature, à la télévision, et au cinéma. Ils évoquent la maturation des filles et comment elles deviennent femmes, et ils suggèrent que cette maturation est universelle. Les jeunes filles vont continuer à devenir femmes. La maturation et la progression de la vie sont inéluctables. De plus, les femmes ont des rôles importants dans la vie des autres femmes. Les accouchements, les nounous, et les sages-femmes ont un rôle considérable dans la vie des écrivaines, et leurs contes évoquent les « pratiques quotidiennes » ou les « rituelles » (Monjaret, 127). Ces rôles féminins sont « plus ou moins désignés pour les fées » (Zipes, 227). Même dans « La Belle et la Bête », le marchand père de Belle remercie « madame la fée » pour son dîner et le chocolat du

petit déjouer chez la bête (de Beaumont, 12). Il sait qu'il y a des fées dans les contes qui peut-être s'occupent des humains et que c'est important de ne pas les mettre en colère. À la fin du conte, une fée réelle, avec « un coup de baguette » transforme Belle à une princesse (de Beaumont, 32). Une fée accorde une transformation sur une autre figure féminine. Elle s'occupe de Belle comme une femme qui partage les contes avec d'autres femmes.

D'Aulnoy n'a rien dit sur son choix de l'expression « conte de fée » mais pour certaines raisons elle a préférée un terme qui évoque des « fées ». Il y a eu une tradition des fées particulièrement féminine. Les fées sont concernées avec le corps féminin, la vie des femmes, et comment la vie progresse et change pendant le passage de la jeunesse au monde adulte. Les fées orchestrent chaque partie de la reproduction. Si elles sont malheureuses, elles peuvent prévoir l'infertilité. Si elles sont heureuses, elles peuvent faciliter la conception. Elles sont aussi liées directement à l'éducation est à la formation des enfants. Elles répondent aux besoins des enfants, et après, les nounous s'occupent des petits. Ces sages-femmes qui aident avec la naissance et l'éducation, fonctionnent comme les fées et les protectrices.

La féminité dans les contes s'attribue à d'Aulnoy qui a imbue ses contes avec un esprit « proto-féministe » (Zipes, 234). Ces femmes-fées sont autonomisées. Ces contes offrent une articulation, même si par les riches, des femmes qui sont contre les manières déshabituées et les codes sociaux de « l'ancien-régime » (234). Les contes de fées sont un moyen d'évoquer ces critiques. Les fées modernes peuvent introduire de nouvelles coutumes. D'Aulnoy offre aussi une tradition où il existe un

dialogue critique, ou une « méditation » sur la conduite et les « responsabilités » qui sont nécessaires pour parler de l'amour et comment se conduire (Zipes, 235).

Le cycle de la vie des femmes est marqué par des rites de passage. Chaque partie de la vie correspond à une place et une « fonction » que les femmes doivent acquérir et tenir (Monjaret, 119). C'est une manière d'exprimer l'ordre social. Cette « socialisation féminine » reproduit la distribution des rôles sexués (Monjaret, 119). L'éducation féminine des rôles sexuels commence dès l'enfance. Cette transmission se fait « oralement, entre femmes, et [passe] de génération [à génération] » pour la société paysanne traditionnelle en France (Monjaret, 119). Les rites et aussi les « contes », l'acte de partager des rites, participent à ce processus : la petite enfant apprend de sa mère, et de sa grand-mère (Monjaret, 119). Les petites filles apprennent les codes de savoir-faire, et les femmes établissent des « liens » entre elles pour aider au « grand [rite de] passage » (Monjaret, 119). Les femmes sont présentes dans une société où elles partagent leur sagesse et leur savoir. Elles aident les plus jeunes avec leurs rites de passage, leurs expériences de la vie. Le rôle du conte, donc, est de narrer ces changements. Le conte peut traduire et « préparer » pour un avenir adulte qui est plein « [d'incertitudes] » pour les filles (Monjaret, 120).

Tandis que les filles développent physiquement dans la vie réelle sans les hommes, dans les contes de fées ce sont les hommes qui ont le pouvoir de changer les filles. Les narratrices créent dans un monde patriarcal, où elles peuvent changer le récit mais pas le monde. La socialisation existe encore, et les filles sont genrées. Tandis que le destin des filles est « [lié] à celui des garçons », les filles doivent

apprendre avec l'assistance des contes leur « préparation à la sexualité ... et de la sexualité » (Monjaret, 141-3) (accentuation le mien).

Les contes évoquent des rites de passage, la maturation, mais dans les contes ce ne sont pas les filles qui sont responsables de leur passage au monde adulte. La maturation des filles dans les contes est stimulée par l'objectification dans les yeux des hommes. Les contes illustrent un « discours sexué contextualisé qui pose la question du privilège des pouvoirs masculins dans [la] société » (Monjaret, 143). Quand un homme désire une fille, elle devient une femme. Dans les yeux de l'homme, les femmes ont du valeur seulement quand elles sont sexualisées. Sans les hommes, les femmes n'ont pas de pouvoir. Elles restent filles. Leur pouvoir le plus fort est simplement qu'elles incitent le désir. Elles doivent être belles et jeunes et dévouées. C'est à dire dévouées à leurs pères. Quand un homme l'exige, une fille devient dévouée à son mari (ou prétendant). Les femmes sont les objets pour les hommes à admirer. Les hommes ont l'autonomisation. Le regard masculin change les filles en femmes. Leur maturation n'est pas leur domaine, mais plutôt celui des hommes.

La vie des femmes de l'époque des contes littéraire est coupée en trois ; elles commencent comme des petites filles, deviennent des jeunes filles à marier, et finalement des femmes mariées. De l'enfance à « l'état [conjugal] » les filles des vie différentes, des « compagnes et des villes, riches ou pauvres », devront acquérir une langage qui « leur est dévolu » et les contes traduisent cette langage pour que les filles puissent l'apprendre (Monjaret, 126). Il y a un langage dans les contes qui facilite la communication des conseils aux jeunes filles. L'espace féminin des contes

donne l'opportunité aux femmes d'aider les filles dans leur éducation sur la féminité dans leur société.

Du moment de leur baptême, les jeunes filles peuvent recevoir de la part de leur « marraine » qui est souvent la sœur de la mère, des boucles d'oreille qui les lient « d'emblée aux objets piquants » (Monjaret, 122). La marraine est une autre femme qui aide dans l'éducation de la fille. Dès l'enfance, elles s'occupent des activités comme la couture et le tricot, et devant cette ensemble des compétences domestiques, il y a une leçon de « [conduite] et de docilité » (Monjaret, 122). La communion « au mois de mai » à l'âge de douze ou treize ans, fonctionne comme une autre changement dans la vie (Monjaret, 123). Elle signale la fin de l'enfance, qui mène au statut de « fille à marier » (Monjaret, 123). Lors de la communion, souvent elles reçoivent des boucle d'oreilles et il faut percer les oreilles si ce n'est pas encore fait (Monjaret, 123). Suggestif des couturières de jadis qui ont utilisés leur aiguille pour « percer le lobe des oreilles des fillettes » l'aiguille évoque avec sa « [pointe] », le rôle domestique des femmes dans un monde patriarcal (Monjaret, 123). La notion de la pointe des boucles d'oreilles comme symbole de la maturation pour les filles apparaît dans « La Belle et la Bête » quand Belle demande à son père un rose, qui a des épines. Même ses perçages et ses boucles d'oreilles évoquent l'espace domestique et féminin. La pointe devient une marque sur le corps comme « avertissement » de la « formation physiologique » qui est symbolisée par les couleurs emblématiques de blanc et de rouge (Monjaret, 123).

Le trousseau que les filles préparent pour leur mariage est parfois « marqué au fil rouge » et aussi « brodé de fil blanche » (Monjaret, 123). Cela dépend des

articles : par exemple les draps de « dessous souillés par les [relations] sexuels ou le sang des naissances » sont travaillés au point de croix rouge ; les draps du dessus sont « brodées de fil blanche » ; la lingerie peut être « ornée de dentelle » (Monjaret, 123). La préparation matérielle du mariage, c'est à dire, le trousseau, indique le rôle des femmes selon les hommes. L'utilisation du fil rouge et blanc fonctionne comme symbole du sang des menstrues que transforment les filles à des femmes physiquement, et aussi comme symbole de leur maturation sexuelle : les filles deviennent les possessions de leur maris avec la consommation de leur mariage, et le sang produit de ses événements. Les contes représentent un espace pour les « filles à marier » qui passent de l'enfance à adolescence et vite au mariage.

Dans le monde des contes de fées, le mariage est un événement important. C'est une nouvelle partie de la vie pour les filles. Lorsqu'une fille a un mari, elle est adulte. C'est une manière de mûrir, peu importe l'apport de l'homme. Alors, c'est un processus de la maturation où les hommes ont le pouvoir de la transformation. Dans le conte « Barbe Bleue », la femme de Barbe Bleue n'est pas connue par son nom, mais comme une fille « parfaitement belle » et après le mariage, elle est connue comme la femme de Barbe Bleue (Perrault, 113). Dans « La Belle et la Bête » de Beaumont, la bête fournit pour Belle et il est un bon mari du moins en théorie. Elle a tout ce qu'elle peut vouloir : la nourriture, l'abri, et les activités amusantes. Elle a son propre « appartement » avec son nom sur la porte (de Beaumont, 18). Physiquement, Belle existe dans un autre espace que la bête. Dans son espace à lui, il y a une « grande bibliothèque, un clavecin, et plusieurs livres de musique » (de Beaumont, 18). Il y a tout ce qu'elle pourrait vouloir dans le mariage, mais son mari

n'est pas beau ou drôle. À la fois, Belle n'est pas appelée par son nom propre ou chrétien. Son surnom vient de son apparence, et on apprend qu'elle n'est pas seulement plus attirantes que ses deux sœurs, mais aussi la « meilleure » parmi elles (de Beaumont, 2). Elle est « si douce, si honnête » et elle parle aux « pauvres avec tant de bonté » mais ces qualités ne viennent pas de son visage ou son corps. Elle est connue surtout parce qu'elle est belle, et ses traits moraux sont secondaires. La bête est bonne parce qu'elle est toujours gentille environs Belle, donc son visage ou son corps sont moins importants : elle l'aime toujours. Pour Belle d'épouser le prince, elle doit être une « belle fille » pour se marier (de Beaumont, 28). Elle n'est pas une femme mais une « fille » jeune et vierge. Elle peut apprendre comment aimer la bête comme mari, parce que c'est un bonhomme et il ne l'a pas négligée. Tandis que les maris des sœurs de Belle ne sont pas gentils envers leurs femmes, pourtant la bête est bonne à Belle. Un mari de sa sœur est beau, courtois, et par conséquent, il « [méprise] la beauté de sa femme » (de Beaumont, 25). Le mari de son autre sœur a beaucoup « d'esprit » mais ne met pas sa femme « toute la première » (de Beaumont, 25). La bête, le mari hypothétique, peut être un monstre physiquement, mais elle va l'aimer « de tout son cœur » (de Beaumont, 28). Belle, en revanche, doit être vertueuse d'être digne de son amour. Le bonheur de Belle est fondé sur « la vertu », c'est ainsi qu'elle est digne du royaume de son prince-bête (de Beaumont, 32).

La fée qui agite sa baguette magique et qui transforme la bête en prince est féminine. Pour lever la malédiction de la fée méchante, Belle doit seulement devenir vertueuse. Belle peut apprendre comment aimer la bête, mais elle doit être vertueuse d'être digne de son amour.

Les hommes peuvent arriver à la maturité sans une femme, mais les femmes des contes doivent être jugées par les hommes, c'est à dire, perçues comme les objets. Les hommes peuvent désirer les filles (qui deviennent ensuite femmes dans leurs yeux), mais les femmes ne peuvent pas désirer les hommes. Elles doivent être belles et jeunes pour être désirées, mais elles ne peuvent pas avoir leurs propres désirs et convoitises.

Selon Kristian Moem, un critique de la fantaisie et le genre de film, les versions cinématographiques des contes de fées ne sont pas seulement pour les enfants. Les contes sont « au moins en partie adressés aux adultes » et ne sont pas uniquement dans le domaine des enfants (Moem, 77). Ils sont pour les deux, parce que les contes sont emblématiques de l'enfance. Il y a un sens de la nostalgie pour le passé pour les adultes. Il y a aussi une sorte de « cultural pedophilia that looked to the innocent child-woman to personify nostalgic ideals of femininity » (Moem, 114). Il y a une prise de conscience de l'innocence de son propre passé, et l'influence de la maturation sexuelle quand un conte est revisité. La jeunesse pour les adultes ne peut pas être reprise ou vécue encore une fois. Pourtant, quand les contes de fées sont revisités, l'innocence peut être revisité aussi.

Les enfants aiment les contes parce qu'ils sont fantastiques et mondains à la fois. Les enfants éprouvent une « figuration enchantée » dans leur vie quotidienne (Moem, 103). Dans les versions filmiques, l'élément du fantastique est transmis par un médium visuel déjà imaginé dans la réalité. La fantaisie a une « manifestation [spécifique] » dans les films (Moem, xvi). Les réalisateurs créent des effets qui sont

exagérés grâce à l'aspect visuel du genre de film. Les couleurs sont plus brillantes, les animaux peuvent être plus magiques et l'entier du film devient plus imaginaire.

Les deux films *La Belle et la Bête* (2014) et *Barbe Bleue* (2009) sont des adaptations modernes des contes. Ce sont des versions cinématographiques des contes de fées, mais les réalisateurs les changent et les transforment en d'autres histoires, séparées et relatives à la version littéraire. Ils font face au rôle de la fille et de la femme dans l'espace du conte, mais aussi à l'époque moderne.

Dans les deux contes et les films, les protagonistes sont le point focal de l'intrigue. Chaque fille est la plus jeune de sa famille. Elles sont protégées, vierges, et recherchées. Dans « La Belle et la Bête », il n'y a pas de mère, et le rapport entre Belle et son père est celui d'une fille dévouée, l'enfant favorite. Le seul pouvoir vient du père, des frères, et des maris potentiels. Dans « Barbe Bleue », c'est la mère qui vient chez Barbe Bleue avec ses deux filles. Ses frères, les frères de la femme de Barbe Bleue, peuvent finalement la sauver. La mère existe dans « Barbe Bleue » mais elle est mentionnée seulement une fois- elle laisse tomber sa fille chez Barbe Bleue, et on ne sait pas ce qui se passe avec elle après. Le seul pouvoir vient des pères et des maris. Les deux filles sont soumises aux hommes dans leur vie.

Chapitre II : Barbe Bleue

Barbe Bleue, de Catherine Breillat, établit aussi l'espace des contes de fées comme particulièrement féminin. Il existe l'intrigue du film, qui se passe comme le conte de Perrault qui s'appelle aussi « Barbe Bleue » mais il y a une autre narrative

qui s'étend. Cette deuxième narrative parallèle se passe dans les 1950's, le temps de la « propre enfance » de la réalisatrice, Catherine Breillat (Garcia, 61). Là, les attitudes des deux sœurs sont reflétées dans leurs « fairy tale alter egos » (Garcia, 61). Les deux jeunes sœurs de l'époque se trouvent dans une grange, où elles ne sont pas censées d'être. Les deux trouvent le livre « Contes des Fées par Charles Perrault » (16 :19). Le récit du conte se passe au dix-septième siècle, à l'époque de Perrault. Elles sont en train de décider entre « La Petite Sirène » et « Barbe Bleue » (16 :23). On apprend que les contes ont du pouvoir, parce que c'est interdit pour elles d'être dans la grange. Il y a des livres importantes, et c'est dangereux pour elles d'avoir ces connaissances.

La femme de Barbe Bleue (Dominique Thomas) dans le film s'appelle « Marie-Catherine » (Lola Créton), la plus jeune fille d'une famille qui vient juste de perdre leur père. Parce qu'elle est tellement jeune, elle n'est pas à l'âge où elle peut coucher avec son mari : ils doivent dormir séparément. Quand Marie-Catherine entre dans son nouveau château, Barbe Bleue l'emmène dans sa chambre. Il a placé aux marchepieds un petit lit pour sa petite femme. Il essaye de situer l'espace féminin au pied de son lit, où il peut le contrôler. Mais, sa femme ne l'accepte pas. Marie-Catherine va dormir avec lui quand elle aura l'âge, mais elle n'est pas un « chien qui [dort] à [ses] pieds » (46 :42). Elle demande, par contraste, une très petite chambre, essentiellement un placard à balais, « aussi petite [qu'elle] », et cela doit être « sa place » (47 :11). En fait, cet espace féminin est trop petit que Barbe Bleue ne peut pas littéralement avoir accès par la porte- il est trop grand. Quand Marie-Catherine vient plus tard de sa première nuit de château et cherche la chambre de son mari,

elle sait qu'il est entrain de déshabiller. Donc, son regard devient un acte de « sexual curiosity » mais aussi un acte qui « demystifies the beast » (Garcia, 62). Marie-Catherine peut se conduire et se comporter dans l'espace masculin- du château de Barbe Bleue, et de sa propre chambre- mais, il ne peut pas exister dans l'espace de Marie-Catherine. L'espace sexuel de Barbe Bleue est un endroit curieux pour Marie-Catherine ; elle apprendra comment se conduire dans cet espace, aussi.

Les rites de passage dans *Barbe Bleu* sont présents, mais pas explicites. Chez Barbe Bleu pour la soirée, les mères parlent l'une avec l'autre. Toutes les filles « s'amuse » (32 :06). Il n'y a pas de « dommage » dans leur activités ou leur plaisir (32 :10). Puisqu'elles sont « à l'âge », elles peuvent présenter devant les hommes (32 :10). Les hommes les trouvent attirantes, donc elles peuvent danser avec eux. « L'âge » clef est l'instant où les hommes les trouvent sexuelle. À ce moment là, les filles peuvent participer dans les interactions entourant le sexe, parce que c'est basé autour du mariage. Le mariage est nécessaire dans la vie des femmes, il fait du patriarcat et c'est présent dans les deux narratives. Breillat , montre « the unbroken chain of patriarchy, from legend to real life and from past to present » avec l'utilisation des deux récits (Garcia, 62). N'importe quel temps, il y a un écho de la patriarchie.

Pour les femmes dans le conte, le mariage les transforme. Quand Marie-Catherine frime sa robe de mariage à sa sœur et son amie, elle demande si la robe la change « vraiment » (37 :27). C'est rouge, avec un chaperon. C'est sa première robe faite seulement pour elle, mais c'est la sexualization de Marie-Catherine par Barbe Bleue qui la change, pas la robe. Même si Marie-Catherine est la « plus petite, » elle

doit être mariée (37 :51). Elle devient « soudainement... belle » parce qu'elle est devenue plus féminine avec le regard d'un homme (37 :47). Elle est « trop transfigurée » par son statut mariable, et cela la change est la transfigurer de plus femme (38 :03). Elle devient avec son sexualization plus féminine, mais moins autonomisée. Quand Marie-Catherine dit au revoir à sa sœur et part pour son château, Anne (Daphné Baiwir) est seule, en gros plan (40 :38). Mais, Marie-Catherine partage l'écran avec Barbe Bleue, les deux sont à cheval (40 :43). Marie-Catherine devient partie du couple, mais Anne a le pouvoir d'être sa propre femme. Elle est déjà souhaitée par les hommes, donc jolie, et maintenant elle est célibataire et seule. Donc, elle a plus de pouvoir que Marie-Catherine même si elle a le mari riche et a sauvée sa famille de la pauvreté. Anne peut encore tenter et séduire.

Le changement du mariage est différent pendant la narrative parallèle. « C'est quoi la mariage ? » les petite sœurs demandent l'une à l'autre (41 :44). Marie-Anne dit à Catherine que le mariage est « quand deux personnes s'aiment et s'embrassent devant tout le monde, et quand elle porte une belle bague » (41 :56). Marie-Anne « clings... to romantic notions of love » lorsque Catherine, malgré sa jeunesse, « perceives it in sexual terms » (Garcia, 63). Même dans la narrative du passé plus proche, Catherine est « pluckish » et Marie-Anne est « conventional » (Garcia, 61). Le mariage pour Marie-Anne est quand la « jeune femme » a une « grande robe blanche » (42 :01). La fille qui est capable de se marier devient « jeune femme ». Elle n'est plus fille, mais fille mariable. Quand Catherine dit que Barbe Bleue « dévore tout », cela évoque de l'appétit sexuelle (42 :12). L'assouvissement de la nourriture,

l'utilisation du mot « dévore », est emblématique de l'assouvissement sexuel des hommes. Elle connaît cette nature des hommes, et leurs appétits sexuels.

Le film *Barbe Bleue* est dépeint comme un « remaniement féministe » (Taubin, 43). Mais les filles et les femmes sont toujours soumises à l'ordre patriarcal. Comme fille sans père et sans argent, l'héroïne Marie-Catherine doit être « mariée » ou, avec sa sœur Anne, iront au convent. Sa mère ne peut pas s'occuper d'elles. Pour Anne, la vie de deuil de son père, et d'être pauvre ce qu'elle n'a pas choisi, sera comme « être brûlée vive » (15 :40). Anne chante et joue du clavier rouge quand les biens de la famille sont repris. Le père est mort, mais encore il influe toujours sur la vie de sa femme (et les filles) avec ses dettes. Le chant d'Anne évoque une belle « fille » qui a beaucoup d'amours (17 :15). Pour Anne, le choix de mari semble uniforme d'autonomie. Elle ne peut pas choisir ses amours- elle doit être pratique. Elle n'a pas de dot. Elle est dépend des autres.

En revanche, Barbe Bleue est « très riche et très dangereux » (9 :49). Comme la grange de l'autre narrative, la « citadelle » de Barbe Bleue est aussi « remote, suspended, and removed from worldly influence » (Garcia, 62). Quand un messager visite la maison d'Anne et de Marie-Catherine, il explique que Barbe Bleue a invité « chaque fille mariable » pour des festivités pour déterminer une épouse, et Marie-Catherine écoute à la porte (27 :23). Bien qu'elle soit trop petite, elle veut visiter le château. Marie-Catherine n'est jamais « en conflit » ; elle est toujours « confident and courageous » (Garcia, 62). Chez Barbe Bleue, Anne parle avec des hommes et dansent. Selon Marie-Catherine, Anne est plus grande et « plus jolie » (15 :50). Anne est plus désirée parce qu'elle parle avec les hommes, parce qu'ils veulent danser

avec elle et la regardent. Jalouse de sa sœur, Marie-Catherine ne danse pas et reste plutôt sur la pelouse d'une forêt. Là, elle rencontre Barbe Bleue et il lui demande pourquoi elle ne danse pas. Elle dit que « personne » ne lui a demandé, et c'est comme si elle « n'existe pas » (33 :25). À ce moment, Marie-Catherine va être digne de danser. Quand les hommes la trouvent attirante sexuellement, ils vont demander à Marie-Catherine de danser. Mais, Marie-Catherine est naïve encore, trop jeune. C'est cette naïveté que Barbe Bleue aime bien. Elle n'a pas peur de Barbe Bleue, mais seulement a le « mal caché » (34 :08). Elle ne pense pas que sa barbe soit dangereuse, mais elle pense que les qualités invisibles sont plus. Elle ne peut pas encore voir le mal, mais se méfie de son existence éventuelle.

Marie-Catherine flirte avec Barbe Bleue, même si elle est toujours une fille. Elle est une « fledgling version » d'une héroïne adulte qui est « earthly, pragmatic, and sexually charged » presque une femme fatale (Garcia, 62). Anne est l'inverse ; elle est belle, mais « virginale » (Garcia, 62). Marie-Catherine représente Perséphone qui est « freed from the panoply of patriarchy : aware of her allure, she invites the attention of Bluebeard/Hades, the dark figure of her individuation » (Garcia, 62). Dans le conte moderne, on apprend que « intrepid young Catherine » va toujours dépasser sa « more lovely but orthodox older sister » (Garcia, 62). Lorsque Anne est plus belle, Marie-Catherine évoque une coquette, même si elle est vierge. En se rendant sexuelle, elle gagne du pouvoir.

À la table familiale du château, il y a des images qui évoquent des rites de passage féminins. Marie-Catherine et Barbe Bleue partagent leurs repas. À leur dîner, il y a des tasses rouges et le chandelier a des colliers rouges (1 :01 :54). De

plus sur la table, il y a les cerises et une carafe de liquide rouge. La carafe devient symbolique du sang- celui des femmes mortes dans le film, et du sang menstruel qui rend Marie-Catherine assez femme de consommer le mariage. Les cerises représentent Marie-Catherine comme toujours vierge. Le plan montre la demie-table de Marie-Catherine première, et après ça de Barbe Bleue. Là, le seul objet rouge est le liquide de la carafe. Sur le demi-table de Marie-Catherine, même le bois est teinté rose : il y a les ombres rouges mêmes dans la lumière qui l'entoure. Marie-Catherine devient de plus en plus proche à la féminité. Après Marie-Catherine découvre la chambre des femmes mortes, elle mange une dernière fois avec son mari. Barbe Bleue l'appelle « Madame » et lui dit qu'elle est « pâle » (1 :10 :12). Au lieu de l'étreindre, elle dit qu'elle était trop triste de manger dans son absence, donc Barbe Bleue est d'accord est dit qu'il a « aussi un grand faim » (1 :10 :29). À la table, il y a une nappe rouge, la liquide rouge de la carafe, la viande rouge, et aussi les grenades. L'assouvissement de la nourriture reflète l'assouvissement sexuel. Marie-Catherine a aussi gagné le mot « madame » comme titre qui n'appartient pas aux filles, mais pour les femmes. Quand elle arrive dans la chambre des femmes mortes, elle est comme « Eve plucking the forbidden fruit » et sa prix est « the seeds of consciousness » (Garcia, 63). La clé sanglante d'or est le « telltale object that spells the bride's doom »- cela représente la « bestiality » et aussi la « connaissance charnelle » (Garcia, 63).

D'être une femme au de château de Barbe Bleue et d'être un objet. Quand Marie-Catherine parle de son ancienne vie, avec Anne, Barbe Bleue soupire et roule des yeux (1 :02 :46). Il ne s'intéresse pas à son passé, seulement à son existence

présente- son corps et son visage l'intéresse le plus. Quand Marie-Catherine chante, Barbe Bleue lui dit que sa voix lui fait plaisir parce qu'elle est « sympathique et simple » (54 :39). Quand elle pense et parle, il reste indifférent. Il préfère qu'elle soit « simple » et belle. Il voit Marie-Catherine comme objet- comme les filles en pierre statiques de sa cheminée. Quand Marie-Catherine s'assied sur le chaise de Barbe Bleue, elle est si petite que ses pieds ne touchent pas le sol (1 :03 :27). Elle est le milieu de la cheminée, où il y a des femmes sculptées de chaque côté (1 :04 :28 ; 1 :05 :34). Marie-Catherine s'habille dans l'or, et les filles statiques sont dorées. Marie-Catherine devient comme objet dans la cheminée quand elle parle avec son mari- elle est là parce qu'il pense qu'elle est assez jolie. Elle est un objet comme les figures, mais vivante et sexualisée. Juste après le moment où Marie-Catherine ouvre la chambre des femmes mortes, elle tient une torche (1 :09 :25). Elle est encore entre ses filles des cheminée, mais elle n'est pas statique- elle bouge, elle tient le fou. Elle est devenue plus active est moins comme un objet avec Barbe Bleue dans son absence.

Barbe Bleue lui-même fait allusion aux rites des femmes. Quand Marie-Catherine est avec Barbe Bleue dans son bureau, il explique l'éclipse. Il lui dit ce que va se passer le « jour d'une nouvelle lune » (1 :03 :49). La lune évoque la notion des menstrues, les cycles ; les femmes sont liées au cycle de la lune. Le corps de Marie-Catherine va mûrir avec ses cycles physiques, et ces de la lune, et elle changera, mais Barbe Bleue aide le procès socialement. Le mari est là pour assurer qu'elle devient physiquement une femme. Marie-Catherine demande à Barbe Bleue de « [l'apprendre tout ce qu'il sait] » (1 :04 :14). Elle suggère qu'elle est « ignorante »

par rapport à lui (1 :04 :18). Barbe Bleue dit qu'il va apprendre ce qu' « [il peut] » (1 :04 :24). Mais, c'est aussi important qu'elle apprenne avec les « livres ». Donc, cette éducation de la femme, l'éducation sexuelle de la maturation, n'est pas seulement à lui de contrôler. Les autres doivent aussi partager leur sagesse, et on peut lire pour comprendre plus- comme dans les contes de fées.

Marie-Catherine est la plus jeune de sa famille, mais pas la plus innocente. Avant qu'elle se marie, elle est seulement la plus jeune. Elle est « trop petite » de voire son père mort, et aussi « trop petite » de comprendre Barbe Bleue quand le conducteur de chariot parle de lui et son château (13 :06). Quand elle arrive au château comme femme, il lui éclipse encore (43 :19). Dans un plan d'ensemble, elle est très petite sur le cheval, et le château est énorme. Barbe Bleue demande à sa nouvelle femme si sa barbe va « aussi [la faire] peur » mais elle dit non (44 :38). Il lui dit à elle qu'elle est « bien une étrange petite personne » (45 :01). Il est important qu'il sache qu'elle est petite. Il préfère d'être plus grand, avec plus de pouvoir. En parlant à Marie-Catherine, il dit aussi qu'elle a « l'innocence d'un colombe » mais à ce moment là, Marie-Catherine n'existe pas seule sur l'écran (45 :07). Elle est derrière l'ombre de Barbe Bleue. Elle ne peut pas parler sans lui. La camera vise sur Barbe Bleue à partir du sol, mais il regarde Marie-Catherine d'un angle plus haut (45 :25). La position de la camera présente Marie-Catherine d'une place avec moins de pouvoir- quand elle est à l'écran toute seule, elle est vue d'en haut.

Marie-Catherine est représentée comme vierge, mais elle a une connaissance de la sexualization parce qu'elle l'utilise pour sauver sa vie. Quand Marie-Catherine marche sur la plage avec Barbe Bleue, elle est encore en blanc, encore vierge et pure

(52 :08). Quand elle joue du clavier rouge (le même clavier qu'Anne a joué) dans une chambre avec les murs rouges, Barbe Bleue s'approche (53 :50). Ses doigts couvrent les doigts de Marie-Catherine (54 :26). Les mains de Marie-Catherine sont blanches comme sa robe, et les clés du clavier sont blanches aussi. L'image suggère le meurtre de Marie-Catherine, mais aussi l'image représente une dynamique sexuelle du pouvoir. Barbe Bleue a contrôle sur sa femme. Elle va être, un jour, le sien, mais elle est trop jeune encore. Après sa première absence, où il trouve Marie-Catherine parlant à un jeune homme, il dit qu'il est un « vieux loup déçu » (56 :36). L'image de loup le ramène au conte « Le Petit Chaperon Rouge » et la sexualité du loup, qui représente la sexualization des filles par les hommes. Marie-Catherine dit à Barbe Bleue qu'elle était « assez triste » de son absence, et il lui enveloppe dans son manteau (59 :56). Encore, Barbe Bleue domine le plan, et Marie-Catherine est secondaire.

Dans la narrative parallèle, Catherine dit à Anne que la « tentation était trop forte, et elle ne pouvait pas résister » en parlant de la clé interdite et la chambre interdite chez Barbe Bleue (1 :06 :39). C'est la petite Catherine qui porte la robe de Marie-Catherine, donc, et cette petite fille est à la porte interdite (1 :06 :41). Elle se trouve dans une mare de sang (1 :07 :07). Cette petite vient alors d'entre les jambes d'une femme morte et monté sur la mur (1 :07 :39). Par 1 :08 :17, Catherine est encore Marie-Catherine, et pas la petite fille d'autre narrative. Catherine doit passer par les jambes d'une femme, couverte de sang, afin de devenir s'appelle « Madame » par son mari (1 :10 :12). Le sang est sexuelle et de menstrues, mais c'est le sang qui fait Marie-Catherine une femme physiquement. Après, sa sexualization lui mette une

femme socialement. Le grand lit de la chambre de Barbe Bleue, avec les quatre baldaquins, est physiquement entre Barbe Bleue et Marie-Catherine (46 :00-46 :05). Le lit est entre le couple une autre fois, et les tentures dévident le plan (50 :37). Si Barbe Bleue n'accepte pas son petite chambre féminine jusqu'à elle vient de l'âge, elle ne va pas dormir avec lui jusqu'à elle a vingt ans. Elle utilise sa sexualité comme le pouvoir contre son mari, ce qui les sépare.

Marie-Catherine utilise sa sexualization, mais aussi la tentation. Dans la narrative parallèle, Catherine dit à Anne que la « tentation [d'ouvrir la chambre] était trop forte et elle [la femme du conte] ne peut pas résister » (1 :06 :39). En fait, Marie-Anne tombe à la fin du film. Dans un sens il s'agit aussi de la chute biblique, parce qu'elle a appris de la sexualization dans sa monde patriarcale- que vite elle tombe physiquement de la grange. Catherine parle de la tentation de la clé interdite et la chambre interdite, et que la femme ne peut pas résister, mais Marie-Catherine représente tentation sexuelle pour son mari. Quand Barbe Bleue pense que Marie-Catherine a fait des choses mauvais dans son absence, elle lui demande de « [la regarder dans les yeux] » (58 :11). Il a le plan, pas elle, mais il la regarde. Il est plus grand et plus central mais Marie-Catherine peut utiliser son influence, ses regards, pour convaincre son mari. Elle utilise son propre corps comme tentation, comme un pouvoir particulièrement féminin.

Marie-Catherine sauve sa propre vie parce qu'elle fait appel à sa sexualité. Quand elle est découverte, elle dit à son mari qu'il veut dire ses prières avant qu'elle « [doive mourir] » (1 :15 :57). Mais, dans le milieu du plan est l'épée- symbole phallique qui sépare les deux épouses. Marie-Catherine rend l'image de l'épée plus

sexuelle quand elle demande qu'il utilise une autre arme pour la tuer : elle veut qu'il « [colle son poignard joyaux dans son cœur] » parce que c'est plus intime (1 :16 :26). Elle a une sorte de pouvoir tentant. Il descend les escaliers et remonte parce qu'il veut Marie-Catherine et n'a pas de problème avec la chasse. Il écoute à ses demandes finales parce que la situation est sexuelle.

Barbe Bleue fait glisser la pointe du poignard dans le cou (1 :17 :37). Finalement, elle saigne et elle devient un objet sexuel qu'il peut posséder. Elle est devenue une femme parce que son mari la voit sexuellement, et essaie d'assouvir leur mariage. Le sang devient symbolique. À la fin du film, Marie-Catherine est au centre de l'écran, avec la tête de Barbe Bleue sur une serviette (1 :19 :18). Elle a utilisé sa tentation, son pouvoir sexuel, d'échapper Barbe Bleue. Elle a eu assez de temps pour appeler Anne, ou des chevaliers, pour la sauver. Elle est finalement au centre de l'écran, dans une place de pouvoir. Mais, elle n'est pas devenue femme sans sa sexualisation aux mains de Barbe-Bleue. Elle a survécu parce qu'elle a utilisé sa féminité sexuelle, mais elle n'a pas radicalement changé l'ordre patriarcal. La maturation des filles est complète quand les hommes les sexualisent.

Chapitre III : La Belle et la Bête

Les contes de fées sont inévitablement « formés par l'époque historique d'où ils sortent et sont vus ou lus selon une optique sociopolitique » (Talairach-Vielmas, 272). Chaque version nouvelle d'un conte « évoque des nouvelles variations de la culture et de la création littéraire et artistique » (Talairach-Vielmas,

272). Les contes révisés ont « des implications pour le comportement social et sexuel » selon « inhibiting forms of socialization » (Talairach-Vielmas, 272). La version du conte « La Belle et la Bête » est une adaptation de cela de Gabrielle Suzanne de Gallon de Villeneuve (1740). En 1756, de Beaumont a fait le conte d'une leçon morale pour « des jeunes lectrices féminines » (Talairach-Vielmas, 274). Dans sa version, elle « encourage les jeunes filles de se conformer au modèle de la femme qui se sacrifie pour les autres » (Talairach-Vielmas, 274). C'est un conte, écrit par une femme, et refait par de Beaumont, qui peint la bête comme la « violence » ou la sauvagerie de la sexualité masculine, et qui peint l'héroïne comme quelqu'une qui « doit apprendre à apprivoiser et accepter » cette bestialité, parce que sa connaissance « montre son passage au monde adulte entant que femme » (Talairach-Vielmas, 274). Le conte réécrit par de Beaumont vient des « Contes moraux pour l'instructions de la jeunesse » et offre donc une morale. Les bêtes fonctionnent psychologiquement comme « veiled symbols representing sexuality that children must initially experience as disgusting before they reach maturity and discover its beauty » (Talairach-Vielmas, 272). Les femmes vont apprendre comment apprivoiser leurs hommes, et comment les aimer. Le genre du conte de fée est « parsemé » avec des mortalité, et désigné de « former les jeunes filles en modèles de féminité » (Talairach-Vielmas, 278). Mais, le transformation du conte come leçon de comportement « montre » et « renforce... le discoures de la socialisation » du conte de fée lui-même (Talairach-Vielmas, 280). L'acte de l'adaptation rend les écrivaines (et les écrivains) courant de la féminité latente des contes.

En ce qui concerne les « remakes » des contes dans le genre du cinéma, il y a aussi une prise de conscience de la part des protagonistes. Les réalisateurs et le public sont familiers avec l'histoire du conte, donc il y a une connaissance des intérêts patriarcaux qui « maîtrise » les contes, et qui « renforce la domination mâle et la soumission féminine » (Talairach-Vielmas, 273). En regardant le conte comme film, on est conscient de la latence du patriarcat passé. Donc, la patriarchie est reconnue, même si ce n'est pas renversé par les personnages féminins ou par le film lui-même. L'adaptation la plus récente de « La Belle et la Bête » au cinéma est la version par Christophe Gans de 2014, *La Belle et la Bête*. Le film se passe dans un passé nébuleux et vague, qui est évoqué par « il était une fois ». Même si le film s'adapte d'un conte de fée, hors du temps et de l'espace, le public n'ignore pas l'importance socio-politique. Ainsi, il est possible de remarquer le patriarcat dans l'histoire et comment les personnages se comportent dans l'espace féminin des contes, et dans l'espace encore dominé par le patriarcat.

L'espace du conte pour *La Belle et la Bête* existe dans le récit du conte lui-même, et aussi dans le fait que Belle est une mère qui lit l'histoire, l'intrigue du film, à ses enfants. Le film commence avec le livre énorme de « La Belle et la Bête » (1 :04). Une femme lit, et on la voit en profile. Ses lèvres sont au centre, très rouge, et on voit sa bouche prononcer les mots (1 :43). On apprend du début que le conte a lieu dans un espace féminin ; un espace qui est narré et expliqué par une mère à ses enfants.

Pourtant, l'espace féminin du conte est un endroit pour une sorte particulière de femme. Cette femme utilise sa sexualité pour des gains dans le monde patriarcal.

Les sœurs Anne et Clotilde, sont préoccupées par les hommes, et « se précipitent comme [des folles] » pour leur attention, mais Belle ne se soucie pas de ses prétendants (10 :35). Elle ne veut pas les parfums ou les robes que son père cherche en ville, mais plutôt une rose. Elle ne reste pas à l'intérieur à pleurer sur la perte de son style de vie luxueux, mais elle se noue les cheveux et va au jardin (7 :53). Ses sœurs sont prêtes à « plutôt mourir » que travailler dans le jardin (7 :47). Mais, Belle passe le temps à travailler et même fait la linge (8 :14). Belle est non seulement belle, mais elle est pratique et travailleuse. Anne et Clotilde portent des chapeaux absurdes- avec les plumes, et s'habillent en robes à volants et des colliers élevés (3 :56). Par contraste, Belle est simplement habillée en blanc, sauf que quand la bête lui choisit des vêtements plus fantaisistes. Elle a des mœurs convenables, et le look approprié, pour être digne d'un prince.

Belle est la favorite de son père parce qu'elle est emblématiques des qualités d'une bonne fille et, donc, une bonne femme. Son dévouement sera transfert de son père à son mari. Au début de film, le livre ouvre avec une illustration du marchand du conte, avec sa famille. Les autres sœurs et frères ne font pas face à leur père, sauf Belle (1 :15). Elle est dans une robe simple et blanche, lui faisant attention. Elle est vierge est pure et attentive, les qualités préférées pour les filles. Quand quelqu'un devient femme, les qualités se déplacent et il y a plus de division entre la femme et la fille. La femme est sexualisée, et peut aussi utiliser sa sexualité, mais la fille n'a rien de sexualité ou du désir.

La dichotomie de la vie des femmes est vue quand le marchand cherche Belle dans le jardin de leur maison en ville : elle est littéralement dans l'espace de fille et

de femme. Elle parle du buste de sa mère morte dans leur jardin (5 :57). La première fois où elle est visible dans l'image, Belle partage le plan avec le visage de pierre de sa mère- c'est divisé en demi (6 :01). On voit le pale visage de Belle avec ses lèvres rouges et ses joues roses, mais elle partage l'écran avec le visage de sa mère- ce qui est emblématique de son avenir comme femme et mère. De plus, le marchand demande à Belle qu'elle « [porte] cette famille avec fierté » (6 :18). Il y a une responsabilité pour les femmes de protéger la sphère domestique des femmes, celle de la famille.

L'espace des femmes est en outre renforcé par le fait que Belle lit l'histoire à ses enfants. Elle partage l'histoire du conte avec ses fils et sa fille, et elle peut renforcer les rôles des genres avec les contes parce qu'ils expliquent comment on devrait comporter dans la vie. Les contes sont des outils anthropologiques, et fréquemment ce sont les femmes qui fonctionnent comme les narratrices. Belle enseigne la conduite subtilement avec son histoire au coucher.

Belle enseigne aussi le rôle des femmes à ses enfants. On voit que Belle est subordonnée aux hommes dans sa vie. Son père l'embrasse sur le front même si elle n'est plus petite (6 :31). Son père la traite comme une enfant. Lorsque Belle travaille dans le jardin, son frère Maxim reste dans le chariot à écrire des lettres (8 :14). Quand la camera fait un zoom arrière, Belle est vue dans les tranchées des fleurs, physiquement à part de la terre et le travail domestique (10 :14).

Le récit magique qui résume dans le conte est l'histoire du passé de la bête, ce qui suggère aussi la place élevée des hommes. Le prince veut un fils, et demande à sa femme un enfant masculin pour qu'elle arrête sa quête pour la biche d'or (43 :58).

On ne sait encore que la biche est aussi sa femme, mais le prince l'appel « [son] trophée » la plus précieux (41 :51). La partie de chasse poursuit la biche, et veut la regarder « secouer ses hanches » comme si elle est un objet à courir après (1 :11 :24). Il veut la chasser lui-même, donc « c'est à [lui], compris ? » (1 :11 :32). La biche, c'est à dire, sa femme, est sa possession. Le point de la flèche phallique est en gros plan, emblématique du rapport sexuel de la possession (1 :12 :47).

Le rapport sexuel entre la bête, dans sa forme de bête, et Belle est représenté par l'utilisation de la couleur rouge, et les propriétés de la transformation qui vient du regard masculin. Au début de film, dans sa figure illustrée, Belle s'habille en blanc. Mais, quand on la voit à la fin, elle a une cape rouge (5 :57). Elle est plus âgée à ce point, mais pas encore femme parce que son père lui dit qu' « un jour » elle doit « grandir » et « devenir une femme » (10 :50). Elle est encore son enfant préférée et pas la femme d'un homme, mais il y a l'imagerie qui suggère son processus de la transformation. Sa chambre à la compagne a des draps blancs, les couvertures blanches, et les couvre-fenêtres blancs. Elle porte aussi le blanc. Mais, ses tentures de lit sont rouges (29 :20). Elle est en transition, entre fille vierge et une femme sexuelle et saignante.

Belle est associée avec le rouge parce que c'est la couleur du sang, et cela représente donc sa vie adulte et sa sexualité. À la maison en ville, le marchand cherche sa fille. En route, il y a un drap rouge dans la chambre qu'il passe (5 :49). À la buste de sa mère, Belle porte une cape rouge (5 :57). De nouveau, elle porte une cape rouge quand elle part pour échanger sa vie pour « une rose » (29 :57). Certains aspects de ses vêtements sont rouges avant qu'elle parte pour le château de la bête,

mais quand elle arrive, il n'y a plus de rouge. La sexualisation de Belle par la bête rend plus rouge la représentation visuelle du monde de Belle. À la domaine de la bête, même les portes énormes sont rouges (32 :29). La sexualisation par la bête est transformative. Lorsque Belle reste après un certain temps dans le château, ses sœurs demandent « c'est quoi, cette robe ? » parce qu'elle est différente de celle qu'elle portent quand elle est partie (1 :08 :56). Elle est sexualisée, donc plus adulte. Anne et Clotilde pensent qu'elle est une fantôme retournée « tout en rouge, baigné dans le sang » (1 :08 :27). Elle a quitté leur maison dans une robe blanche et d'une cape rouge, et revient dans la même cape, mais avec une robe vermillon. La bête l'a changée.

Le château de la bête est un espace masculin qui transforme Belle en adulte. Quand le marchand arrive dans la nuit, sur la table il y a de la nourriture rouge sur la table (22 :49). Des raisins, des baies, du porc cru, et des saucisses sont tous sur le chemin rouge de la table. Il y a des pamplemousses, des pommes, du vin, du porc avec des pommes dans les dents, et du homard (23 :20). Le château est un espace sexuel. Quand la bête attrape le marchand, ses griffes frottent sensuellement contre ses joues (26 :51). Belle se réveille au château sur un lit, recouvert de fourrures dans lesquelles elle enfonce ses mains (33 :48). La bête a dominé l'espace tellement qu'il choisit, même les vêtements pour Belle. Sur le mannequin dans sa chambre, il y a une robe pour le jour (34 :06). Belle touche le corsage de perles, et réalise que ses mains sont déchirés et rayés, rouges et saignants (34 :10). Bien que l'eau magique guérisse ses blessures, le voyage au château de la bête a ses conséquences, et elle commence à saigner (34 :55).

L'idée de piquêre concerne la répétition de roses dans le film. Belle échange sa vie « pour une rose » (27 :33). Sur le frontispice, Belle est illustrée avec une grande rose rouge au centre (1 :04). Sous les chandeliers de la table du dîner du marchand, il y a encore plus (24 :13). En route de la porte de la forêt, il y a des rosiers (20 :41). Au domaine de la bête, les roses roses et rouges couvrent tout l'escalier de la salle (32 :44). Les roses évoquent une transition nette et épineuses à sa féminité, mais qui est toujours aussi belle.

La biche d'or n'est pas toujours dissocié de son passé royal, plutôt, elle se concerne également avec les aspects idéals de la féminité. Quand la biche veut que Belle la suive, on voit ses maigres jambes blanches et ses jupons blancs quand elle soulève ses jupes de courir après la biche (45 :19). L'autre princesse (la nymphe du bois) du passé de la bête, demande dans le miroir que Belle la regarde, si elle est « belle, » mais son amie répond qu'elle est « belle, intelligent, gentille... la plus désirable » (40 :36). La princesse est belle et a de bonnes qualités, mais la chose la plus importante est qu'elle est considérée comme souhaitable, « désirable ». La plus grande puissance de la femme est le fait que les hommes la veulent. Leur désir sexuel est le catalyseur de leur maturation, donc ils transforment les filles.

La bête a le pouvoir de transformer sa femme en femme à travers sa sexualisation d'elle, mais elle est consciente de sa sexualité et l'utilise. La bête s'appelle Belle « une enfant » qui est « audacieuse et coquine » (47 :47). Il dit que « tout ici » est à lui, y compris Belle aussi (48 :11). La bête est puissante, et si elle l'épouse, elle va « [coupler] tout ses désirs » (48 :44). Alors, Belle sait qu'il joue avec elle comme « chat et souris » (48 :41). Elle sait qu'il y a du pouvoir dans la chasse, et

en étant « une femme comme [elle] » (48 :47). En fait, la bête le veut tellement qu'elle saute sur la table pour lui parler plus proche (48 :55). Toute la conversation rend tous les deux étrangement à bout de souffle (49 :08). La bête demande si Belle aime « ses cadeaux », mais avec ses mains dans ses cheveux d'elle (56 :30). Elle sait qu'il la veut, et elle présente sa sexualité comme un pouvoir de négociation. Elle veut rentrer à sa maison, donc elle danse avec lui. Quand la caméra les suit pendant leur danse, on voit ses chaussures, ses chevilles, et un peu sous sa jupe (57 :37). Elle sait qu'il est attiré par elle quand il place ses mains sur sa taille fine (58 :15). Elle met sa tête contre sa poitrine (59 :44). Lorsque Belle le fuit, la chasse redevient sexuelle. Il court après elle, sous l'Aurora (1 :03 :21). La caméra est sur la glace, suivant l'ombre de Belle et les mains de la bête sur elle, et son ombre l'engloutissent (1 :03 :25). Le poids de la bête sur elle brise la glace (1 :03 :47). Les yeux de Belle s'élargissent, comme si elle a peur de ce que la bête lui a fait (1 :03 :29). La bête la tire par sa robe, pattes sur sa poitrine, comme s'il la domine sexuellement (1 :03 :56).

La bête transforme Belle dans un être sexuel, mais il l'introduit également au mariage. Lorsqu'il lui donne une fiole de l'eau magique pour son voyage chez son père, il demande une de ses mains. Mais, Belle dit « laquelle » et si c'est pour « une bague » (1 :05 :36). Elle est désirée par la bête, mais elle sait aussi qu'elle est recherchée pour le mariage. À la fin du film, le marchand regarde par la fenêtre, souriant à sa fille, et son mari qui s'embrassent dans le jardin (1 :45 :09). Il est heureux qu'elle soit une femme, enfin mariée.

Le marchand est heureux, car dans le monde des contes de fées, l'objectif final pour les filles est le mariage. Il pourrait ne pas être heureux que sa fille soit

sexualisée, mais le désir pour elle la rend précieuse, comme les roses de la bête- elle est la chose « la plus sacrée », quelque chose à partager (26 :38).

Pour Belle et Marie-Catherine de comporter dans leur monde de conte de fée, elles soient être consciente de leur sexualisation. La bête et Barbe Bleue sont « deux faces de la même médaille » (Talairach-Vielmas, 284). Où un homme est « une bête dans tout sauf la sens littérale de la terme, » l'autre est un bête « dans tout sauf la sens figurative » (Talairach-Vielmas, 284). Mais, chaque homme, et chaque bête, va sexualiser parce que les bêtes, les hommes, sont les créatures sexuelles et masculines. La sexualisation des filles acte comme une catalysant pour leur maturation dans la féminité. Mais, pour avoir l'autonomie eux-mêmes, les femmes doivent être consciente de leur sexualisation, et donc elles peuvent utiliser leur sexualisation pour leur puissance propre.

Works Cited

- Alishman, D. L. "Beauty and the Beast." : *Folktales of Type 425C*. University of Pittsburgh, n. d. Web. 04 May 2015.
- Alishman, D. L. "Bluebeard." : *Folktales of Types 312 and 312A*. University of Pittsburgh, n. d. Web. 04 May 2015.
- Bacchilega, Cristina. *Fairy Tales Transformed?: Twenty-First-Century Adaptations and the Politics of Wonder*. Detroit. Wayne State UP, 2013. Print.
- Barbe Bleue*. Dir. Catherine Breillat. Perf. Lola Créton et Dominique Thomas. Arte, 2009. DVD.
- Beaumont, Jeanne-Marie Leprince De, Jean-Nicolas Baraba. *Contes Moraux Pour L'instruction de la Jeunesse*. S.I. :S.n. 1806. Print.

- Burkert, Walter. *Creation of the Sacred: Tracks of Biology in Early Religions*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1996. Print.
- Garcia, Maria. "Review: Bluebeard." *Cinéaste* 35.2 (2010): 61-63. *JSTOR*. Web. 04 May 2015.
- Garcia, Maria. "Rewriting Fairy Tales, Revisiting Female Identity : An Interview with Catherine Breillat." *Cinéaste*. 36.3 (2011) : 32-35. *JSTOR*. Web. 04 May 2015.
- Hermansson, Casie. *Bluebeard: A Reader's Guide to the English Tradition*. Jackson: U of Mississippi, 2009. Print.
- La Belle et la Bête*. Dir. Christophe Gans. Perf. Vincent Cassel et Léa Seydoux. Pathé, 2014. DVD.
- Malarte, Claire-Lise. "La Nouvelle Tyrannie des Fées, ou la Réécriture des Contes de Fées Classiques." *The French Review* 63.5 (1990): 827-37. *JSTOR*. Web. 04 May 2015.
- Moen, Kristian. *Film and Fairy Tales : the Birth of Modern Fantasy* . London : I.B. Tauris, 2012. Print.
- Monjaret, Anne. « De L'épingle à L'aiguille : L'éducation Des Jeunes Filles Auf Fil Des Contes, » *L'Homme* 173 (2005) : 119-47. *JSTOR*. Web. 18 Feb. 2015.
- Perrault, Charles. "La Barbe Bleue." *Neuf Contes*. Paris: Ministère de L'éducation Nationale, de la Jeunesse et et de la Vie Associative, 2011. 113-22. Print.
- Talairach-Vielmas, Laurence. "Beautiful Maidens, Hideous Suitors: Victorian Fary Tales and the Process of Civilization." *Marvels & Tales* 24:2 (2010): 272-96. *JSTOR*. Web. 04 May 2015.
- Taubin, Amy. "Blood Sisters." *Film Comment* March-April (2010): 41-44. EBSCO. Web. 04 May 2015.
- Zipes, Jack. « The Meaning of Fairy Tale within the Evolution of Culture, » *Marvels & Tales* 25.2, In Honor of Jacques Barchilon (2011) : 221-43. *JSTOR*. Web. 18 Feb. 2015.