



Réception et reconfigurations du petit chaperon rouge en Espagne : du livre illustré à l'album moderne

Mathilde Jamin

► **To cite this version:**

Mathilde Jamin. Réception et reconfigurations du petit chaperon rouge en Espagne : du livre illustré à l'album moderne. Linguistique. Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand II, 2013. Français. <NNT : 2013CLF20008>. <tel-01129087>

HAL Id: tel-01129087

<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01129087>

Submitted on 4 May 2015

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

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

Université Blaise Pascal-Clermont-Ferrand II

THÈSE
pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE CLERMONT-FERRAND
Spécialité : études ibériques
Présentée par

Mathilde JAMIN

Réception et reconfigurations du
Petit Chaperon Rouge en Espagne :
du livre illustré à l'album moderne



Sous la direction de Madame la Professeure Viviane ALARY

Au sein du laboratoire Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique
(CELIS)
École Doctorale Lettres, Sciences Humaines et Sociales

Membres du jury :

Madame la Professeure Christine PÉRÈS-Université de Toulouse II
Madame la Professeure Marie FRANCO-Université Paris III
Madame la Professeure Pascale AURAIX-JONCHÈRE-Université de Clermont-Ferrand
Monsieur le Professeur JAIME GARCÍA PADRINO-Université de La Complutense, Madrid.
Monsieur le Professeur Bernard BESSIÈRE-Université d'Aix-Marseille I

Université Blaise Pascal-Clermont-Ferrand II

THÈSE
pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE CLERMONT-FERRAND
Spécialité : études ibériques
Présentée par

Mathilde JAMIN

Réception et reconfigurations du
Petit Chaperon Rouge en Espagne :
du livre illustré à l'album moderne



Sous la direction de Madame la Professeure Viviane ALARY

Au sein du laboratoire Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique
(CELIS)
École Doctorale Lettres, Sciences Humaines et Sociales

Membres du jury :

Madame la Professeure Christine PÉRÈS-Université de Toulouse II
Madame la Professeure Marie FRANCO-Université Paris III
Madame la Professeure Pascale AURAIX-JONCHÈRE-Université de Clermont-Ferrand
Monsieur le Professeur JAIME GARCÍA PADRINO-Université de La Complutense, Madrid.
Monsieur le Professeur Bernard BESSIÈRE-Université d'Aix-Marseille I

Remerciements

Je remercie les personnes qui m'ont accompagnée et soutenue pendant toutes ces années de travail.

Ma gratitude s'adresse tout d'abord à Madame la Professeure Viviane Alary, qui a accepté de diriger mes recherches depuis la maîtrise, et qui m'a continuellement encouragée et remotivée lorsqu'apparaissaient quelques signes de découragement. Sa très grande disponibilité, son écoute permanente, sa confiance, et ses précieux conseils m'ont permis de mener à terme ce projet.

Je remercie également Mesdames et Messieurs les Professeurs Marie Franco, Christine Pérès, Pascale Auraix-Jonchière, Bernard Bessière et Jaime García Padrino pour avoir accepté de siéger dans mon jury.

Mes remerciements vont aussi à mon laboratoire de recherche, le CELIS, à l'École Doctorale, ainsi qu'à mes anciens collègues du département d'espagnol de l'Université Blaise Pascal. Tous m'ont permis d'atteindre mon objectif dans les meilleures conditions.

Je suis également très reconnaissante envers Aurélia Périchon, ma collègue du collègue d'Ecouen, et Pierre Alric, pour leurs précieuses relectures, et leur bienveillance.

Mes remerciements vont aussi aux personnes qui ont contribué à la documentation de ma recherche :

Ángela Marcos et les documentalistas de la Fundación Germán Sánchez Ruipérez de Salamanca, pour leur aide extrêmement précieuse, et leur gentillesse,

María Cristina Antón Barrero, de l'Hémérothèque de Madrid,
Sarah Shoemaker, de l'Université de Brandeis, aux Etats-Unis, pour m'avoir
facilité l'accès au *Petit chaperon rouge* d'Antoniorrobes, si difficile à consulter,
Sebastien Rembert, des archives départementales des Vosges,
Jean François Botrel, Christine Velay Vallentin, spécialistes de la littérature de
colportage,
Antonio Martín, chercheur et collectionneur,
Antonio Rodríguez Almódovar, chercheur et folkloriste,
Manuel Barrero, collectionneur et directeur de la revue Tebeosfera,
Miguel Angel Pacheco, auteur et illustrateur,
Les libraires de *La Mar de letras* (Madrid), et de *Carletes* (Salamanque).

Enfin, je remercie mes parents, ma famille, mes amis et collègues, pour leur
soutien inconditionnel et leur patience. Ils ont partagé avec moi mes plus grands
moments de doutes et de désespoir. Merci à Pedrito et à Agathe pour leurs conseils
techniques, Tatiana, pour son soutien sans faille et sa bonne humeur permanente,
Marilyne, Anabelle, Carolina, Karina, Cécile, Myriam, Cristina, Emilie, Paul, Camille
et tous les autres, qui m'ont permis de compenser les longs moments de solitude passés
devant mon ordinateur.

Sommaire

INTRODUCTION	9
---------------------------	---

PREMIERE PARTIE : LE PETIT CHAPERON ROUGE : ETAT DE LA QUESTION

CHAPITRE 1 DES <i>PETITS CHAPERONS ROUGES</i> AUX MULTIPLES APPROCHES.....	21
I. Les versions paysannes issues de la tradition orale.....	23
II. La version de Perrault.....	23
III. La version des frères Grimm	29
IV. Approches principalement centrées sur les aspects structurels du conte	36
V. Approches centrées sur l'interprétation du conte.....	54

CHAPITRE 2 <i>LE PETIT CHAPERON ROUGE</i> ET L'ILLUSTRATION : UNE LONGUE HISTOIRE D'AMOUR	77
I. Perrault et l'illustration	80
II. L'époque romantique ou la rencontre de l'illustration, du conte et de l'enfance dans le livre..	114
III. Le Petit chaperon rouge au cœur des transcriptions.	140

DEUXIEME PARTIE: RECEPTION DU PETIT CHAPERON ROUGE EN ESPAGNE JUSQU'A L'ALBUM MODERNE (FIN DU XIXEME SIECLE-ANNEES 1970)

CHAPITRE 1 TRADUCTION ET RECEPTION DU <i>PETIT CHAPERON ROUGE</i>	155
I. Premières traductions en espagnol du Petit chaperon rouge de Perrault : les belles infidèles ...	157
II. Les premières traductions espagnoles de la version des Grimm.....	180

CHAPITRE 2 CALLEJA : UN TOURNANT DANS LA DIFFUSION DU <i>PETIT CHAPERON ROUGE</i>	189
I. La maison d'édition Calleja : un tremplin pour le conte.....	191
II. Les albums et revues comme supports novateurs à des adaptations relativement fidèles aux versions littéraires du conte.....	201

CHAPITRE 3 <i>LE PETIT CHAPERON ROUGE</i> : UNE SOURCE D'INSPIRATION INTERTEXTUELLE ET HYPERTEXTUELLE AU CROISEMENT DE DIFFERENTS MEDIAS.....	225
I. Reconfigurations du Petit chaperon rouge chez Calleja.	228
II. Interférences du monde audiovisuel dans la réception du Petit chaperon rouge en Espagne : le cas Disney.	265

CHAPITRE 4 <i>LE PETIT CHAPERON ROUGE</i> AU SERVICE DE LA POLITIQUE	271
I. Le Petit chaperon rouge comme instrument de propagande.....	273
II. Le Petit chaperon rouge dans des revues plus neutres mais influencées par le contexte	293

III. Les années 1960-1970.....	299
CHAPITRE 5 PETIT CHAPERON ROUGE ET INNOVATIONS DES ANNEES 1940 AUX ANNEES 1970	
.....	307
I. Mercedes Llimona et Le Petit chaperon rouge : une paradoxale innovation.....	309
II. Le Petit chaperon rouge dans la culture populaire des années 1940 à 1970.....	328
TROISIEME PARTIE : LE PETIT CHAPERON ROUGE DANS L'ALBUM MODERNE	
CHAPITRE 1 LES LIEUX DE REFORMULATION.....	367
I. Reformulations iconographiques	372
II. Reformulation de l'intratexte	417
III. Le post-texte	482
IV. L'intertexte	493
CHAPITRE 2 QUELLES VALEURS DANS L'ALBUM MODERNE ?	497
I. Valeurs démocratiques	504
II. Liens intergénérationnels et représentations génériques dans les réécritures du Petit chaperon rouge.....	513
III. Les albums modernes sont-ils toujours aussi édulcorés ?	529
LE PETIT CHAPERON ROUGE EN ESPAGNE : SYNTHESE PARTIELLE.....	547
CONCLUSION	555
CORPUS DES ŒUVRES	561
BIBLIOGRAPHIE	575
INDEX	593
TABLE DES MATIERES.....	602
ANNEXES	

Introduction

Au XXI^{ème} siècle, le *Petit chaperon rouge* retient plus que jamais l'attention de la recherche, et l'on ne compte plus le nombre de thèses ou d'articles d'universitaires le prenant pour objet. Sorte d'emblème universel¹, il arrive en tête des contes ayant suscité le plus grand nombre d'études, et la « petitchaperonrougeologie »², comme la nomme Pierre Erny, suscite de l'intérêt dans des domaines aussi variés que le folklore, la linguistique, la littérature, la sociologie et la psychanalyse, pour n'en citer que quelques-uns. L'intérêt pour ce conte ignore les frontières : études françaises, allemandes, américaines et anglaises abondent sur le sujet. Il faut dire que *Le Petit chaperon rouge* est multiple, ce qui élargit les possibilités d'études. Versions orales et versions littéraires, tout particulièrement celles de Perrault et de Grimm, constituent un terrain fertile pour des *Petits chaperons rouges* modernes, susceptibles de devenir à leur tour des objets d'études intéressants.

Si la recherche, jusqu'à une époque récente, s'est surtout penchée sur les versions littéraires et orales du conte, le nombre infini d'adaptations et de reconfigurations auxquelles elles ont donné lieu dans le courant du XX^{ème} siècle, et en ce début de XXI^{ème} siècle, constitue une nouvelle invitation à l'exploration. Nombreux sont en effet les créateurs puisant leur inspiration dans les textes pionniers, pour en faire naître d'originales créations qui, à l'instar de la recherche, ne connaissent pas, elles non plus, de frontières. Sandra Lee Beckett est l'une des premières à s'être intéressée à ces reconfigurations. *Recycling Red Riding Hood*³, constitue un apport fondamental, puisqu'il y est question de *Petits chaperons* contemporains (la plupart illustrés) de nationalités diverses. Cependant, si son ouvrage a ouvert des portes dans certains pays,

¹ C. DE LA GENARDIÈRE, *Encore un conte ? Le Petit chaperon rouge à l'usage des adultes*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1993, p. 6.

² P. ERNY, *Sur les traces du Petit chaperon rouge. Un itinéraire dans la forêt des contes*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 11.

³ S. LEE BECKETT, *Recycling Red Riding Hood*, New York, Routledge, 2002.

et a constitué le point de départ d'études approfondies sur le sujet⁴, l'Espagne, fait figure d'exception : malgré l'abondance des reprises, peu de chercheurs semblent s'être passionnés pour le sujet.

Si ce premier constat nous a mise sur la piste du *Petit chaperon rouge* en Espagne, il nous paraît important, d'emblée, de retracer à grands traits la genèse de notre travail, afin de faire état d'un cheminement plus personnel.

Notre projet d'étude avait au départ pour objectif l'étude de l'intertextualité et de l'hypertextualité dans l'album moderne destiné aux enfants, de 1975 à nos jours. L'existence de travaux approfondis mais somme toute ponctuels sur le sujet, creusait un sillon dont le prolongement impliquait un travail de « déchiffrement » préalable. Il impliquait également une réflexion méthodologique et théorique sur les notions d'intertextes et d'hypertextes adaptés à ce support spécifique que constitue l'album jeunesse. Cette étape était incontournable pour acquérir une vision d'ensemble sur un corpus d'albums modernes. Mais progressivement, un premier élément de méthode s'est imposé à nous : il était nécessaire d'établir une zone de démarcation entre ce qui relevait du conte et ce qui n'en relevait pas. Nous nous sommes en effet rendu compte que les deux phénomènes de l'intertextualité et de l'hypertextualité n'agissaient pas de la même façon dans les contes -que le caractère codé expose particulièrement à la transformation-, et le reste de la production. Nous avons donc choisi de nous centrer sur le conte qui présente de nombreux cas d'intertextualité et d'hypertextualité particuliers, selon les réappropriations dont il fait l'objet, ou dont font l'objet ses motifs ou ses thèmes. Et le cas du *Petit chaperon rouge* nous a paru particulièrement intéressant dans la mesure où, ne relevant pas *a priori* d'une tradition nationale, ce conte, en tant qu'objet textuel et culturel nomade, était néanmoins très présent dans l'album moderne espagnol.

Voilà donc le cheminement qui nous a permis de circonscrire un sujet. Pour être complet, il convient d'ajouter à cette genèse ainsi dressée, que les travaux de recherche qui se menaient à Clermont-Ferrand, dans le cadre de notre laboratoire de recherche du CELIS (Centre de recherche sur les Littératures et la Sociopoétique) -réflexion autour

⁴ La thèse de doctorat de Christiane Pintado sur les Contes de Perrault à l'épreuve du détournement en constitue un bon exemple. Les reconfigurations du *Petit chaperon rouge* y sont largement évoquées.

de la littérature de jeunesse, de l'album et des reconfigurations des contes des frères Grimm-, ainsi que les travaux du groupe *Infantina* de Toulouse⁵ sur le conte, ont constitué un environnement de recherche déterminant. C'est d'ailleurs cet environnement qui nous a permis d'aller plus loin dans notre réflexion : pour saisir certains phénomènes dans toute leur complexité, il était important de comprendre comment s'était introduit ce conte en Espagne. Son émergence dans la Péninsule pouvait nous apporter des éclairages sur son traitement dans l'album moderne. Nous nous sommes donc attachée à étudier la coloration particulière que prenait son « nomadisme » en Espagne, et de quelle façon ce conte s'était greffé sur la culture espagnole. Il s'agissait bien de comprendre la réception de ses premières occurrences aux toutes dernières. Nos investigations ont alors quitté momentanément les pages de l'album moderne, et nous avons dû orienter nos recherches du côté des publications illustrées destinées aux enfants, en accord avec le destinataire de l'album moderne, afin de repérer les tendances s'esquissant. Cet élargissement, qui impliquait d'entreprendre une enquête au long cours, s'imposait à nous comme une exigence. Nous ne pouvions construire nos hypothèses de travail, et entreprendre de comprendre les reconfigurations actuelles sans élaborer, au prix d'un travail lent et minutieux, un second corpus, assez différent du premier, -composé de publications antérieures aux albums pour enfants -, qu'aucun chercheur n'avait entrepris auparavant.

C'est donc ainsi que s'est construit notre projet de recherche, à partir d'un double corpus, l'un assez disparate (une soixantaine d'occurrences), le second, plutôt homogène (une cinquantaine d'albums) permettant de suivre les reconfigurations du *Petit chaperon rouge* en Espagne, dans le but de mieux interpréter sa présence dans l'album moderne.

Mais face à cette nouvelle matière, il nous a fallu diversifier et compléter nos outils théoriques, adopter une démarche cohérente, et élaborer une méthodologie à même d'analyser le processus de transformation du conte, et de le saisir dans toute sa complexité. Le fait de faire coopérer plusieurs disciplines en évitant un compartimentage stérile, pouvait ici s'avérer fructueux, permettre de faire progresser l'analyse et de l'enrichir. Littérature, histoire culturelle, folklore, sont autant de

⁵ Voir : M. MONER, C. PÉRÈS, *Savoirs, pouvoirs et apprentissages dans la littérature de jeunesse en langue espagnole*, Infantina, Paris, L'Harmattan, 2007.

disciplines dans lesquelles nous avons puisé, mais c'est principalement une perspective socio-discursive qui a guidé nos pas. La nécessité de mettre en relation le conte avec son contexte historique de réception s'est imposée comme une évidence.

Pour étudier les adaptations et reconfigurations du conte, une connaissance pointue et détaillée des hypotextes s'est avérée tout d'abord fondamentale. Il a été nécessaire non seulement de remonter aux versions patrimoniales, mais également de voir quel retentissement elles avaient eu auprès de tous ceux qui les avaient prises pour objet d'étude, car nous avons constaté, au fil de nos analyses, combien les divers apports des champs de recherche s'étant penchés sur la question, avaient pu, à leur tour, inspirer ces reconfigurations.

Notre thèse a donc également comme ambition, de mesurer, à travers le relevé des reconfigurations et l'étude des hypotextes, de quelque nature qu'ils soient, l'ampleur des transformations du conte aux XX^{ème} et XXI^{ème} siècle en Espagne, tant au plan de la forme que des valeurs véhiculées, ceci permettant de déterminer l'existence d'une éventuelle tradition de *Petits chaperons rouges* en Espagne.

Tout au long de l'avancée de nos travaux, nous n'avons jamais perdu de vue le problème de la réception, même s'il n'a pas constitué l'objet premier de notre étude, et n'est présent qu'en filigrane. En revanche, compte tenu de notre perspective finale -les reconfigurations du *Petit chaperon rouge* dans l'album moderne- il est évident que l'analyse du texte dans son rapport à l'image est une question centrale. Il est vrai que nombre de reconfigurations, dans le champ hispanique, à l'instar de celles qui apparaissent et se développent dans le reste de l'Europe, donnent à l'image un rôle déterminant. Toute une imagerie est associée aux textes-sources dès leur publication, et c'est donc sur ce type de productions que nous insisterons, afin de mieux comprendre les mécanismes présents dans l'album. Il faut dire que la figure du Petit chaperon rouge est particulièrement plastique, et bien que, comme le souligne Antoniorrobles, « ningún artista acertaría a hacer un dibujo tan gráfico como lo son estas dos palabras juntas, que tienen línea, gracia, color y estampa⁶ », nombreux sont les créateurs s'étant essayé à l'illustrer.

Nous exposerons dans notre thèse, les éléments déterminants liés à la tradition

⁶ Traduction : « Aucun artiste ne réussirait à faire un dessin aussi graphique que ne le sont ces deux mots associés (NDR : Chaperon rouge) qui possèdent ligne, élégance, couleur et allure ».

imagée du *Petit chaperon rouge*, et aux supports qui lui sont associés, afin de mieux les mettre en perspective avec l'objet de notre étude : voir dans quelle mesure les livres illustrés, albums et autres supports espagnols hébergeant le conte, s'inscrivent à l'intérieur d'une tradition iconographique que nous pourrions qualifier d'européenne, ou en quoi, au contraire, ils rompent avec cette tradition.

La recherche de livres illustrés et d'albums n'a pas été une entreprise facile. Il s'agissait non seulement de répertorier les adaptations du conte, c'est-à-dire des ouvrages conservant la structure des textes-sources, et ne procédant qu'à des modifications de surface, mais aussi ses reconfigurations, c'est-à-dire les ouvrages reprenant la figure du Petit chaperon rouge ou certains éléments présents dans les textes-sources, pour les transformer, et s'en servir pour créer des histoires nouvelles. Fort heureusement, la consultation des différentes bases de données informatisées des bibliothèques et des centres de documentation possédant un fonds d'ouvrages assez conséquent, nous a facilité la tâche. En revanche, les recherches d'occurrences du conte dans les revues pour enfants se sont avérées plus compliquées et plus empiriques. En effet, nombre de revues n'ont pas fait l'objet d'une conservation systématique, ceci étant dû à la faible valeur culturelle conférée. L'ampleur de la tâche était telle qu'elle s'annonçait d'emblée aléatoire, et comportait irrémédiablement le risque d'être incomplète. S'est donc posé à nous le problème de l'impossible exhaustivité.

Puisqu'il est difficile d'apporter la preuve que nous avons répertorié tous les *Petits chaperons rouges* existants, nous avons pris le parti de constituer malgré tout un corpus significatif, le plus ample possible, afin qu'il soit suffisamment riche et représentatif.

Comment avons-nous procédé pour constituer ce corpus ? Les revues numérisées, les sites de la Bibliothèque Nationale de France, de la Bibliothèque Nationale d'Espagne, des revues spécialisées comme *Tebeosfera*⁷, l'Hémérothèque de Madrid, la Fundación Germán Sánchez Ruipérez, et le réseau des bibliothèques municipales de Madrid ont constitué une base féconde pour nos recherches. Cependant, la presse et les publications pour enfants sont très abondantes, et pas forcément numérisées dans leur intégralité. Nous avons donc procédé à une sélection à

⁷ URL: <http://www.tebeosfera.com/portada.php>

[Dernière consultation le 10/12/2012].

partir d'un échantillonnage de revues pour enfants parmi les plus populaires, tout en veillant, pour la période de guerre civile puis de dictature franquiste, à consulter des revues d'orientation politique différente. Même si l'examen pourtant minutieux de ces revues ne peut prétendre à une totale exhaustivité, c'est en procédant ainsi, de manière méthodique et rigoureuse, que nous avons pu construire notre corpus, que les échanges avec les collectionneurs sont venus enrichir progressivement. Nous jugeons ce corpus assez représentatif, du moins pour permettre de dégager les grands axes et les grandes tendances, que nous exposerons dans le corps de la thèse.

La difficulté de notre démarche tient à son caractère inductif. Penser la recherche comme une immense collecte est une entreprise sans fin qui peut paraître illusoire. La démarche inductive a d'ailleurs bien souvent été critiquée pour son caractère réfutable. Une collecte ne peut en soi constituer un objectif de la recherche, mais si ce type de raisonnement présente ses limites, comme l'a bien montré Karl Popper⁸ – à la suite des sceptiques grecs et du philosophe Hume – en la critiquant d'une façon que Verdan « qualifie d'outrancière et systématique », nous fallait-il pour autant y renoncer ? Pouvions-nous envisager les choses autrement ? Cela nous semble presque impossible, et malgré son manque d'exhaustivité prévisible, cette façon de procéder nous a néanmoins permis d'avancer et de bâtir des hypothèses de recherche. Il est bien clair que le résultat de nos investigations doit être considéré comme une première base, que d'autres recherches viendront compléter et éventuellement rectifier.

Nous avons choisi d'exposer le résultat de nos recherches sous la forme d'un tryptique dont chaque pan doit s'envisager en regard des deux autres : dans une première partie, nous avons jugé nécessaire d'apporter notre grille de lecture aux textes-sources du *Petit chaperon rouge*, et de dresser un état de la recherche, en ciblant plus spécifiquement certains travaux menés sur le sujet. Dans un même esprit, nos recherches étant orientées vers l'association du texte et de l'image, nous analyserons l'iconographie se rattachant au conte. La deuxième partie de notre thèse est totalement consacrée à l'exposition de nos résultats concernant la destinée du *Petit chaperon rouge* en Espagne avant l'avènement de l'album moderne (1975). Partant des

⁸ A. VERDAN, *Karl Popper ou la connaissance sans certitude*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 1991, p. 4.

premières traductions en espagnol du conte, nous dégagerons les différentes tendances s'esquissant à partir des occurrences et des premières reconfigurations dans les productions pour enfants. Nous verrons comment nous nous acheminons vers l'album moderne, mais également comment certains phénomènes sont déjà présents dans des productions anciennes, antérieures à l'album, relativisant ainsi la vision d'une évolution vers une modernité toujours plus grande. A l'étude diachronique de la deuxième partie, succède une analyse synchronique d'un corpus d'albums (1975-2011). Le dernier volet de ce volume est pleinement consacré à l'album moderne et aux changements qu'a subi le *Petit chaperon rouge*, tant au plan de la forme que des valeurs. Nous mettrons en perspective les grandes constantes avec les productions évoquées dans la deuxième partie.

Enfin, une synthèse finale dressera le bilan sur les grandes tendances, thèmes et valeurs du *Petit chaperon rouge* espagnol : la façon dont s'est greffé le conte du *Petit chaperon rouge* dans la culture espagnole, et son implantation dans le paysage de la littérature de jeunesse espagnole, la singularité des manifestations textuelles et iconiques du *Petit chaperon rouge* dans la littérature de jeunesse en Espagne, et l'influence des contextes artistique, social et politique, sur la forme et les valeurs véhiculées à travers le *Petit chaperon rouge*.

PREMIÈRE PARTIE

Le Petit chaperon rouge : état de la
question

La question de la réception du *Petit chaperon rouge* en Espagne, et de ses différentes reconfigurations tout au long des XX^{ème} et XXI^{ème} siècle, ne pouvait être abordée sans avoir posé, au préalable, un certain nombre de préliminaires théoriques. Nous avons donc jugé nécessaire, dans cette première partie, de rappeler et d'éclaircir un certain nombre de points.

Le premier semble relever de l'évidence : l'évocation du *Petit chaperon rouge* donne effectivement l'impression de savoir inmanquablement à quelle histoire on se réfère. Pourtant, rien n'est moins sûr. De quels textes parle-t-on, au juste ? S'agit-il de textes littéraires écrits ou de récits issus de l'oralité ? Les deux, répondrons-nous, car il faut dire que si les études sur le *Petit chaperon rouge* abondent, c'est qu'elles ne portent pas sur un seul et unique conte, mais sur des contes, ayant tour à tour suscité différentes lectures et études, dans les champs de recherche les plus variés des Sciences Humaines. Trois textes se distinguent particulièrement : deux versions littéraires -de Perrault et des frères Grimm- et une version issue de l'oralité, et retranscrite par écrit par le folkloriste Achille Millien, à la fin du XIX^{ème} siècle. Tous constituent les textes-sources des reconfigurations actuelles ; c'est pourquoi les rappeler et en redonner les principaux traits, nous a semblé fondamental, dans l'optique d'une confrontation postérieure avec les reconfigurations actuelles. Bien sûr, notre étude ne s'est pas limitée à la seule comparaison avec les hypotextes, puisqu'il s'est évidemment agi d'étudier les enjeux des changements opérés.

En outre, ces différentes versions du conte ont suscité un certain nombre d'approches théoriques que nous ne saurions négliger. C'est parce que ces études ont pu, pour nous, constituer des outils efficaces pour l'étude des reconfigurations, que nous les mentionnons dans cette première partie, tout en ayant le souci de déterminer, à chaque fois, en quoi elles peuvent s'avérer ou non opérationnelles pour nos analyses, et dans quelle mesure les albums contemporains s'en inspirent.

Mais si les trois textes-sources cités précédemment constituent bien les hypotextes de nos reconfigurations, il nous faut insister également sur la dimension iconographique qui s'y rattache. En effet, dès qu'apparaît le conte sous sa forme littéraire, l'image ne manque pas de l'accompagner, pour connaître ensuite une destinée oscillant entre publications savantes et publications populaires, et un

acheminement vers un lectorat de plus en plus jeune -la question du destinataire, nous avons pu le constater à différentes reprises, est loin d'être aussi simple qu'il n'y paraît.

Au XXIème siècle, l'image semble ne pas avoir délaissé le conte ; au contraire, elle s'est enrichie de nouvelles interprétations, de nouvelles influences, au fur et à mesure que nous avançons dans une ère lui accordant une place toujours plus privilégiée. Aussi, sans un rappel de la tradition iconographique du conte, il nous aurait été difficile de distinguer ce qui tient de la modernité dans le traitement iconographique actuel, de ce qui relève d'un héritage plus ancien. Avec l'avènement de l'image, ce sont non seulement plusieurs systèmes sémiotiques qui sont associés au sein d'une même œuvre, mais l'on n'hésite pas non plus à faire se croiser et communiquer, les arts et les médias les plus divers.

Cette première partie aura donc pour objet de se centrer sur les principaux hypotextes des reconfigurations, et d'en rappeler les caractéristiques essentielles. Ensuite, les différentes approches seront abordées comme autant d'outils d'analyse possibles et potentiellement efficaces. Nous nous intéresserons enfin à la tradition iconographique du *Petit chaperon rouge*, en essayant de montrer comment se mettent en place, très tôt, les bases des productions actuelles. Cela nous permettra ensuite d'en cerner la modernité ou au contraire de la relativiser.

CHAPITRE 1

Des *Petits chaperons rouges* aux multiples approches



Création littéraire d'auteurs reconnus, ou de conteurs anonymes dont il subsiste parfois une trace écrite, *Le Petit chaperon rouge* est multiple, et c'est parce que certains de ces textes vont constituer les hypotextes de créations contemporaines, qu'il importe d'analyser leur contenu et leur structure. Nous allons donc tout d'abord nous immerger dans ces textes, en nous attardant sur trois versions que nous considérons fondamentales pour notre étude : une version retranscrite au XIX^{ème} siècle par Achille Millien, à partir d'un texte issu de la tradition orale, et deux versions littéraires, que près d'un siècle et demi séparent : celles de Perrault et des frères Grimm. Ces versions constituent les principaux hypotextes des reconfigurations aux XX^{ème} et XXI^{ème} siècles, dans la littérature de jeunesse en Espagne. Chaque version tissant les fils d'un vaste réseau intertextuel et hypertextuel, la lecture et la connaissance de chacune d'elles nous semblent fondamentales, et nous ne manquerons pas de rappeler qu'il s'agit de textes destinés à être lus à voix haute, ou à être racontés. Ils se trouvent reproduits *in extenso* en annexe, afin que le lecteur puisse s'y reporter, à chaque fois qu'il le jugera nécessaire. Nous établirons également un tableau synthétique mettant en valeur leurs différences, et leurs points communs.

I. Les versions paysannes issues de la tradition orale

Les versions du conte les plus nombreuses sont incontestablement les versions orales, bien que leur caractère éphémère nous empêche d'en mesurer réellement l'étendue. Elles ont constitué un vaste objet d'étude dans le domaine du folklore. Si ces versions ne font -dans leur grande majorité- à aucun moment, mention du motif du chaperon rouge (celui-ci apparaît avec Perrault, même si certains chercheurs y voient les réminiscences d'un texte médiéval⁹), elles sont à rapprocher des textes de Perrault ou de Grimm par leur thématique. Il convient de bien tenir compte du fait que leur collecte s'est faite tardivement et postérieurement à la publication des contes de

⁹ Voir J. BERLIOZ, « Un Petit chaperon rouge médiéval ? », *Merveilles et contes*, 5, 2, p. 246-263. L'auteur se réfère au poème d'Egbert de Liège, « De puella a lupellis servata », issu de son ouvrage *Facunda Ratis*. Il établit un lien entre le Petit chaperon rouge de Perrault et le vêtement rouge de baptême que porte la fillette de l'histoire, recueillie par des loups.

Perrault et de Grimm, c'est pourquoi, il est possible que se soient produites des interférences avec les versions lettrées. Cependant, comme nous allons le voir, certains motifs, absents des versions littéraires, se retrouvent bel et bien dans plusieurs versions orales, ce qui nous laisse supposer leur permanence.

Achille Millien, folkloriste français originaire de la Nièvre, fut le premier à retranscrire, aux alentours de 1870, *Le conte de la mère-grand*, à partir des récits de Louis et François Briffault à Montigny-aux-Amognes, dans sa région d'origine¹⁰. Quelques décennies plus tard, en 1951, Paul Delarue publia une étude sur ce conte¹¹ et, au cours de ses recherches, découvrit plus de vingt versions provenant de la tradition orale. Il les intégra en 1957 à son ouvrage *Le conte populaire français*¹², secondé dans sa tâche par Marie-Louise Tenèze. Sur une trentaine de versions recueillies par les collecteurs français, Paul Delarue recense « vingt versions orales qui ne doivent rien à l'imprimé¹³ », « deux versions qui doivent tout à la version de Perrault retournée à la tradition¹⁴ » et « une douzaine de versions mixtes qui contiennent en proportion variable, des éléments venus de l'imprimé et des éléments indépendants¹⁵ ». Selon le folkloriste, les versions indépendantes ou mixtes se localiseraient toutes, dans une zone ouest-est correspondant au bassin de la Loire et à la moitié nord des Alpes, mais on en trouverait de semblables en Italie du Nord et au Tyrol¹⁶. Il existerait donc de nombreuses versions issues de la tradition orale. Pierre Erny, dans la première partie de son ouvrage *Sur les traces du Petit chaperon rouge : un itinéraire dans la forêt des contes*¹⁷, en a retranscrit quelques-unes, dont la comparaison nous permet de faire

¹⁰ Des fragments de ce conte, retranscrits à partir du manuscrit d'Achille Millien, apparurent pour la première fois dans la revue de folklore *Méhusine* 3 (1886-1887), p. 428-429.

¹¹ « Les contes merveilleux de Perrault et la tradition populaire. I. Le Petit chaperon rouge », *Bulletin folklorique d'Ile-de-France*, 1951.

¹² P. DELARUE et M. L. TENÈZE, *Le conte populaire français*, Erasme, Paris, 1957.

¹³ *Ibid.* p. 381.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ P. ERNY, *Op. Cit.*

L'auteur retranscrit deux versions de Haute-Loire (recueillies par Victor Smith en 1870 et 1874), une version ardéchoise (recueillie par Victor Smith en 1874), une version nivernaise (recueillie par Achille Millien vers 1885), une version tourangelle (recueillie par M. Légot vers

ressortir plusieurs points.

Tout d'abord, soulignons que dans la plupart des versions, la fillette n'est pas nommée. Il s'agit d'une « petite fille », d'une « petite » etc. Le loup dont il est question, peut parfois être un vrai loup, un *drac*, un *dzou* ou un *bzou* (loup-garou), et dans tous les cas, il représente un vrai danger. De plus, certains motifs apparaissent exclusivement dans les versions orales, mais disparaîtront par la suite dans les versions littéraires. C'est le cas notamment d'un élément récurrent : l'alternative proposée par le loup entre le chemin des aiguilles et celui des épingles, que l'on peut également trouver sous cette forme : « le chemin des pierrettes et des épinettes », en langue d'oc, « le chemin des ronces » et celui des « pierres » dans le Tyrol¹⁸. D'autres motifs se distinguent par leur caractère transgressif. Le repas cannibale en constitue un premier exemple : en effet, lorsque la fillette arrive chez la grand-mère, le *bzou*, qui a pris la place de l'aïeule dans le lit, l'invite à consommer de la viande et du vin, qui s'avèrent être la viande et le sang de la grand-mère. Le *bzou* invite également la fillette à se déshabiller, et lui suggère alors de jeter ses vêtements au feu, l'avertissant qu'elle n'en aura plus besoin. L'histoire comporte également un certain nombre d'éléments scatologiques : la fillette fait part au loup d'une envie pressante d'uriner pour s'échapper de la maison. De plus, il est souvent question d'un animal familier - un chat, une chatte ou un oiseau -, voire une voix mystérieuse renseignant la fillette sur ce qu'elle est en train de manger. Enfin, différence fondamentale avec la version de Perrault : dans de nombreuses versions orales, le conte comporte un dénouement heureux. La fillette, d'une indéniable clairvoyance, parvient à s'échapper. Lorsqu'elle se rend compte qu'elle est en danger, elle invoque, comme nous l'avons dit, un besoin urgent, et demande au *bzou* à sortir de la pièce. Celui-ci l'y autorise, tout en lui attachant une corde autour du pied. Une fois dehors, la fillette la détache, la fixe à un arbre, et lorsque le *bzou* part à sa recherche, il est déjà trop tard.

1898) une version de Haute-Bretagne, une version champenoise, une version de Guyenne, la version d'Henri Pourrat et plusieurs variantes européennes recueillies en Italie et plus particulièrement dans le Tyrol italien et en Grèce. Il mentionne également des contes proches du *Petit chaperon rouge* par leur structure ou certains passages et qui proviennent de France, de Suède, du Portugal, de Transylvanie. Il mentionne également une version en provenance d'Afrique de l'Est et, à la suite de Paul Delarue, plusieurs versions d'Extrême Orient (de Chine, de Corée et du Japon), témoignant de l'universalité du conte.

¹⁸ *Ibid.* p. 382.

Nous reproduisons en annexe, la version d'Achille Millien¹⁹, la plus connue de la critique et, dans une moindre mesure, du grand public. On la retrouve parfois, étant donnée la provenance de sa collecte, sous le nom de « version nivernaise ». La lecture de cette version met en évidence quatre grandes étapes, d'extension variable et inégale. La rencontre avec le *bzou* constitue la première d'entre elles, assez longue, et nous est rapportée au discours direct. Le parcours effectué par la fillette jusqu'à la maison de son aïeule constitue la deuxième étape, et n'est évoqué qu'à travers un très bref sommaire. La partie la plus importante de l'histoire est sans nul doute le dialogue entre le *bzou* et l'enfant, ce qui semble assez logique étant donné que le conte était davantage destiné à être raconté qu'à être lu. Assez longue, cette troisième étape joue sur l'effet de répétition, puisqu'elle reprend de façon insistante, au début de chaque réplique de la fillette, l'expression « ma grand ». L'histoire s'achève sur une chute évoquée de façon assez resserrée, et mettant en valeur la ruse de la fillette.

Les versions orales vont connaître une large diffusion auprès des adultes comme des enfants, dans les milieux ruraux, jusqu'à ce que l'écrit s'impose, et avec lui, les versions littéraires du conte. Les versions orales resteront consignées dans les études folkloristes, et ne connaîtront par la suite qu'une très faible diffusion, tant à l'écrit qu'à l'oral. Il semblerait cependant que depuis une époque très récente, elles fassent leur retour dans des éditions pour la jeunesse²⁰, touchant un public tout de même moindre que celui des versions littéraires.

Mais plus encore que ces versions orales, deux versions littéraires du conte vont l'amener sur le devant de la scène, et marqueront à jamais la postérité : les versions de Perrault et des frères Grimm. Apparues à presque deux siècles d'intervalle, elles vont contribuer à faire de la petite fille vêtue de rouge une icône mondialement connue.

¹⁹ Annexe I.

²⁰ Voir A. RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, M. TAEGER (ill.), *La verdadera historia de Caperucita*, Pontevedra, Kaládraka, 2004; P. DELARUE, C. CARRER (ill.), *Le Petit chaperon rouge*, Paris, La joie de lire, 2005; J. J. FDIDA, R. LEJONC (ill.), *Le Petit chaperon rouge ou la petite fille aux habits de fer*, Paris, Didier jeunesse, 2010; J. CHAUSSON, *Le petit chaperon rouge*, 2011 (livre d'artiste).

II. La version de Perrault

Le Petit chaperon rouge, né sous la plume de Charles Perrault, et publié pour la première fois en 1697, soit deux ans après sa version manuscrite, n'apparaît pas de façon isolée, mais au sein d'un recueil de contes. L'histoire met en scène une très jolie petite fille vêtue d'un chaperon rouge et, de ce fait, surnommée le Petit chaperon rouge. On connaît la suite : sa mère l'envoie un jour porter à sa grand-mère malade, une galette et un petit pot de beurre. La fillette rencontre en chemin le loup qui se retient de la manger car des bûcherons se trouvent dans la forêt toute proche. Il lui demande où elle se rend, et grâce aux renseignements qu'elle lui fournit, il arrive avant elle chez la grand-mère, la dévore et prend sa place dans le lit. Le petit chaperon rouge, après s'être attardé dans la forêt pour y cueillir des fleurs, arrive chez l'aïeule. Le loup, couché dans le lit de la vieille femme, l'invite à se coucher près de lui. S'ensuit une série de questions de la fillette au loup, au sujet de certains détails physiques l'intriguant. Le loup finit par se jeter sur l'enfant qui n'y survivra pas. L'histoire est suivie d'une morale en vers dont le sens allégorique invite les jeunes filles à se méfier des hommes, même les plus doux en apparence. Une première lecture du conte que nous reproduisons le texte en annexe²¹, met en évidence une structure reposant sur deux épisodes symétriques, et formant une histoire bien plus brève que la version orale collectée par Achille Millien. La situation initiale, assez fournie et qui donne un certain nombre de précisions sur le titre du conte -le motif de la cape rouge apparaît, nous l'avons dit, avec Perrault-, de même que la présence plus importante de la narration au détriment du discours direct (inséré dans celle-ci), témoignent de l'imposition progressive d'un narrateur hétérodiégétique et omniscient, relativement effacé dans la version orale.

L'analyse littéraire que livre Marc Soriano du conte, et qui fait autorité au sein de la recherche sur l'œuvre de Perrault²², rend compte à la fois des ressemblances et des changements opérés par l'auteur, par rapport aux versions issues de la tradition orale. Ainsi le chercheur constate-t-il tout d'abord qu'il s'agit, tout comme dans la

²¹ Annexe II.

²² M. SORIANO, *Les contes de Perrault, étude critique*, Paris, Gallimard, 1968.

tradition orale, d'un conte de mise en garde se rapprochant d'un cycle destiné à l'enfance. Sa moralité unique en est la preuve, de même que la simplicité de sa structure, sa

[...] progression dramatique qui culmine dans le dialogue haletant de la fin, le vocabulaire à la fois très dépouillé et riche en formulettes, les harmonies imitatives (« toc, toc » répété deux fois) et les mots ou expressions pittoresques destinés à devenir des jeux à prendre dans l'esprit de l'enfant une sorte d'indépendance, comme dans les comptines [...]²³.

Dans le dialogue entre le loup et la fillette, Perrault reprend en l'intensifiant le système anaphorique typique des comptines et des jeux pour enfants :

Ma mère-grand, que vous avez de grands bras ? C'est pour mieux t'embrasser, ma fille. Ma mère-grand, que vous avez de grandes jambes ? C'est pour mieux courir, mon enfant. Ma mère-grand, que vous avez de grandes oreilles ? C'est pour mieux écouter, mon enfant. Ma mère-grand, que vous avez de grands yeux ? C'est pour mieux voir, mon enfant. Ma mère-grand, que vous avez de grandes dents²⁴.

C'est d'ailleurs cet élément qui subsistera dans la plupart des reprises et des reconfigurations postérieures, tout comme la formulette étrange que prononce la grand-mère à l'arrivée du loup : « Tire la chevillette et la bobinette cherra ». Celle-ci marquera les mémoires, et sera inlassablement reprise dans les récritures françaises du conte. Cependant, son caractère intraduisible constituera l'une des difficultés principales de la traduction du conte, car il s'agira de conserver ses sonorités expressives et son caractère énigmatique.

En outre, si dans les versions orales, le loup et autres *bzous* incarnent un danger matériel, chez Perrault, comme le suggère la moralité finale en vers, c'est au sens figuré qu'il faut percevoir l'animal. Jouant sur l'ambiguïté, l'auteur propose une double lecture permettant à l'adulte d'en déceler la portée érotique. De plus, il donne à son récit une progression dramatique qu'il obtient grâce à la reprise du dialogue entre la fillette et le loup. Enfin, dans un souci de bienséance inhérent au contexte d'écriture,

²³ *Ibid.* p. 153-154.

²⁴ C. PERRAULT, *Contes*, textes établis et présentés par Marc Soriano, Paris, Flammarion, 1989, p. 254.

Perrault expurge son texte de tout motif pouvant choquer le public de son temps : effeuillage et motifs du sang et de la chair de la grand-mère disparaissent, de même que la présence d'un petit animal renseignant l'enfant sur ce qu'elle est en train de manger.

C'est donc dans le sillage de la tradition orale que s'inscrit le conte de Perrault, tout s'en éloignant malgré tout du folklore. L'histoire prend en effet les traits d'un conte moral, proposant une perspective nouvelle, en adéquation avec le public mondain des salons (la cour, la noblesse et la haute bourgeoisie) auquel il s'adresse. Perrault insiste sur la passivité de l'héroïne, et sa responsabilité dans la transgression des règles sociales, en la punissant d'une mort irrémédiable. L'auteur prétend ainsi fixer un certain code de conduite, en insistant sur le contrôle de sa propre sexualité, puisqu'il s'agit en effet d'instruire les jeunes filles de la bourgeoisie, sur l'attitude à adopter dans leurs relations avec la gente masculine.

Mais le *Petit chaperon rouge* n'arrête pas là son cheminement. Au XIX^{ème} siècle, la version de Perrault nourrit à son tour une nouvelle version du conte : celle des frères Grimm, qui témoigne des stratifications successives qu'a subi le conte, et d'une évolution du destinataire visé.

III. La version des frères Grimm

La première version littéraire des Grimm, publiée en 1812, dans le recueil de contes *Kinder-und Hausmärchen (Contes de l'enfance et du foyer)*, reprend en partie de nombreux éléments de la version de Perrault. Certains chercheurs ont bien souligné que les auteurs tiendraient le texte d'une conteuse d'origine française, Dorothea Viehmann, ce qui pourrait expliquer que des interférences se soient produites avec la version de l'écrivain français. Le texte aurait ensuite fusionné avec un autre conte de tradition populaire au dénouement heureux : « La chèvre et les sept chevreaux²⁵ ». Lorsque les frères Grimm publient leurs premiers volumes de contes, dont le titre indique qu'ils s'adressent bien en partie aux enfants, ceux-ci suscitent de telles

²⁵ Voir Annexe III.

critiques qu'ils sont remaniés et édulcorés. D'ailleurs, dans la préface de l'édition de 1815, les auteurs précisent bien que leurs contes se veulent avant tout éducatifs. Il s'agit en effet d'écrire pour la moyenne bourgeoisie, dont sont eux-mêmes originaires les auteurs, et d'en défendre le modèle social patriarcal. Dans la version augmentée publiée en 1819, le *Petit chaperon rouge* s'adresse désormais plus que jamais aux enfants, le message éducatif de l'histoire reposant sur l'obéissance. Nous reproduisons en annexe le conte issu de la traduction en français la plus récente de l'ouvrage des Grimm reprenant l'intégrale de leurs contes²⁶.

A l'instar de l'héroïne de Perrault, le Petit chaperon rouge des Grimm est envoyé chez sa grand-mère pour lui remettre une part de galette et une bouteille de vin. Après moult recommandations, la fillette prend le chemin de la forêt, dans laquelle elle rencontre le loup avec lequel elle s'entretient un moment. Après l'avoir informé de sa destination, et sur ses conseils, elle commence une cueillette de fleurs qui laisse le temps à l'animal de se rendre chez l'aïeule, de la dévorer et de se mettre dans son lit. Lorsque la fillette arrive ensuite chez sa grand-mère, elle se fait dévorer à son tour. Rassasié, le loup s'endort sur le champ, et se met à ronfler de plus en plus fort, ce qui intrigue un chasseur passant par-là. Celui-ci ouvre alors le ventre du loup dont sortent la grand-mère et sa petite-fille, qui ont miraculeusement échappé au processus de digestion. La fillette court chercher des pierres afin d'en remplir le ventre de l'animal, et dès que ce dernier se réveille, il bondit et meurt aussitôt. La fillette se rend alors chez elle, bien décidée à ne plus s'éloigner du chemin. Quelques temps plus tard, un second loup tente de distraire le Petit chaperon rouge qui, fort de sa première expérience, ne cède pas à la tentation. Arrivé chez la grand-mère, le loup ne tarde pas à faire son apparition, mais tombe dans le piège que la grand-mère et sa petite fille lui tendent. Une seconde version ajoute un épisode montrant une héroïne capable de tirer les leçons de son expérience, et de venir à bout du loup sans aide extérieure. Cette version est plus longue que les versions précédentes, et les frères Grimm ne sont pas avares de détails. Dialogue et narration alternent, mais contrairement à la version de Perrault, nous observons une différenciation bien nette de la narration et des dialogues, ceux-ci étant introduits par des guillemets, et se détachant ainsi, de façon très visuelle, du reste du texte. A l'instar de la version d'Achille Millien, nous pouvons également

²⁶ Voir Annexe IV.

remarquer que l'histoire comporte un dénouement heureux. Un personnage nouveau s'invite dans l'histoire et contribue à l'édulcoration du dénouement : le chasseur, figure paternelle par excellence, qui permet le sauvetage de l'héroïne et de sa grand-mère. De même, la dimension érotique perceptible dans les deux autres versions a été évacuée, et nous permet d'en déduire que le destinataire de l'histoire a rajeuni. Un autre détail nous semble également important, dans la mesure où il n'est pas présent dans les versions d'Achille Millien et de Perrault : la peur du noir, dont fait état la fillette lorsqu'elle s'exclame, en sortant du ventre du loup : « Ah, comme j'ai eu peur : il faisait si noir dans le ventre du loup²⁷ ». Peur enfantine des plus courantes, celle-ci semble nécessaire à la maturation psychologique de la fillette. Son passage dans le ventre sombre du loup, survient en effet comme une seconde gestation aboutissant à sa renaissance. Elle ressort visiblement plus forte de cette étape initiatique, puisqu'elle ne se laisse pas duper une seconde fois par l'animal. Une deuxième partie évoquant la présence d'un deuxième loup permet d'insister sur les enseignements tirés de la leçon, puisque la fillette ne se laisse pas duper une seconde fois.

Enfin, nous observons la présence de nombreux détails réalistes lorsqu'il est fait mention de la matière du chaperon (« un chaperon de velours rouge »), lorsqu'il est question des avertissements de la mère ou bien encore du déguisement du loup.

Etoffant la version de Perrault, beaucoup plus elliptique, l'édulcorant et la dotant d'une morale bien différente de celle de l'écrivain français, les frères Grimm ne sont-ils pas finalement les premiers à avoir détourné le conte de Perrault ?

Le tableau ci-dessous, organisé en partie selon le schéma quinaire de Paul Larivaille, sur lequel nous reviendrons plus longuement par la suite lorsqu'il sera question des apports structuralistes, permet de récapituler rapidement la structure des trois versions que nous venons d'évoquer, et de mettre en évidence leurs ressemblances et leurs différences.

²⁷ *Ibid.*

	<i>Version orale « Conte de la Mère - grand »</i>	<i>Version de Perrault</i>	<i>Versions des frères Grimm</i>
Situation initiale	<p>Pas de description de la fillette.</p> <p>Une mère envoie sa fille porter une bouteille de lait et une époigne à sa mère-grand.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Description de la fillette : insistance sur sa beauté et sur l'amour que lui portent sa mère et sa mère-grand - Description du chaperon - Une mère envoie la fillette porter une galette et un petit pot de beurre à sa grand mère qui est malade. - Aucun avertissement . 	<ul style="list-style-type: none"> - Description de la fillette : insistance sur l'amour que lui porte sa mère-grand - Explication de l'origine du chaperon - Une mère envoie sa fille porter un gâteau et une bouteille de vin à sa mère-grand qui est malade. - Plusieurs avertissements donnés : être sage en chemin, ne pas

			casser la bouteille, être polie chez la grand-mère, ne pas fureter partout.
Elément perturbateur: rencontre de la fillette avec le bzou/loup.	Le loup demande à la fillette où elle va. Il lui donne le choix entre le chemin des aiguilles et celui des épingles.	Le loup demande à la fillette où elle va et lui propose une course. La fillette indique où se trouve la maison de son aïeule.	Le loup demande à la fillette où elle va et lui suggère de cueillir des fleurs. La fillette indique où se trouve la maison de son aïeule.
Péripéties		La fillette s'attarde en chemin.	La fillette s'attarde en chemin sur invitation du loup qui lui a suggéré d'apporter des fleurs à sa mère-grand.
Arrivée du loup chez la mère-grand et dévoration.	Le loup arrive chez la mère-grand et met la viande de celle-ci dans l'arche et la bouteille de sang sur la bassie.	Le loup se fait passer pour la fillette. « Tire la chevillette et la bobinette cherra ». Il mange la mère-grand puis « il ferma	« Tu n'as qu'à tirer le loquet ». Le loup mange la mère-grand et enfile ses vêtements : « Il mit ensuite sa

		la porte et s'alla coucher dans le lit de la mère grand ».	chemise, s'enfouit la tête sous son bonnet de dentelle et se coucha dans son lit, puis tira les rideaux de l'alcôve ».
Arrivée de la fillette chez la mère-grand.	<ul style="list-style-type: none"> - le loup lui propose à manger et à boire - mise en garde d'une petite chatte - déshabillage - dialogue entre le loup et la fillette 	<ul style="list-style-type: none"> - Le loup invite la fillette à venir se coucher près de lui - Dialogue entre le loup et la fillette : il porte sur les bras, les jambes, les oreilles, les yeux et les dents. - « c'est pour te manger » 	<ul style="list-style-type: none"> - dialogue entre le loup et la fillette. Il porte sur les oreilles, yeux, mains, bouche et dents. - « C'est pour mieux te manger ».
Elément de résolution et situation finale	- la fillette prétexte une envie d'uriner et parvient à s'enfuir en détachant la ficelle que lui avait attachée	Le loup mange la fillette	<ul style="list-style-type: none"> - Le loup mange la fillette - Intervention d'un chasseur qui entend les

	le bzou à la jambe.		ronflements du loup, ouvre son ventre, en sort la mère-grand et la fillette et le remplit de pierres. - Le loup meurt : version de 1812 - présence d'un deuxième épisode final
Moralité	Absente	Explicite (moralité en vers)	Explicite (conte d'avertissement)

Nous venons de voir les trois versions les plus répandues, les plus reprises et qui se sont propagées en Europe, et tout particulièrement en Espagne. Ces textes constituent pour nous des textes inauguraux et fondamentaux que nous aurons à présent toujours en tête. Ces trois versions, articulées aux différentes approches qu'elles ont suscitées, ont constitué de fait une source d'inspiration pour les adaptations contemporaines. Par ailleurs, dès le XIXème siècle, les contes vont être l'objet d'études, et les approches sont variées selon le contexte et les courants (artistiques, intellectuels, philosophiques etc.). Nous essaierons de voir en quoi certaines d'entre elles peuvent nous aider à analyser les productions actuelles, et comment elles peuvent constituer des outils d'analyse utiles pour l'objet principal de

notre étude : les reconfigurations du *Petit chaperon rouge* en Espagne. C'est dans cette perspective que nous aborderons les différentes approches du conte. Les outils d'étude sont parfois différents, et plus ou moins efficaces en fonction du type de conte étudié : certains se prêtent davantage à l'étude du conte issu de la tradition orale, d'autres, du conte littéraire. A cette visée épistémologique et méthodologique, s'ajoute un autre objectif, dans la mesure où non seulement les trois versions -orale, Perraultienne et Grimmienne-, ont constitué une source d'inspiration pour les adaptations contemporaines, mais également les approches théoriques que critiques, intellectuels et chercheurs ont développées. Les pages suivantes ont donc comme deuxième objet d'étudier les approches privilégiées par les albums contemporains, leurs enjeux, mais aussi de voir celles qui ont été écartées.

IV. Approches principalement centrées sur les aspects structurels du conte

L'approche folkloriste constitue une approche fondamentale à partir de laquelle vont se positionner toutes les autres, c'est pourquoi nous l'aborderons en premier. Le *dictionnaire des Sciences Humaines* donne la définition suivante du mot folkloriste :

Sous le nom folkloriste, on désigne celui qui étudie les usages, les traditions, les croyances, la littérature orale et l'art populaire des sociétés à écriture. Il se distingue de l'« ethnologue rural » par les méthodes employées, mais surtout par la perspective envisagée : il attache plus d'importance à la collecte, au classement et à l'étude comparée des faits culturels qu'à leur interprétation, et il est souvent tourné vers le passé et vers la recherche des survivances²⁸.

La démarche des folkloristes consiste, comme le rappelle Pierre Erny²⁹, à collecter les textes populaires, soit par le biais d'une enquête directe auprès des

²⁸ F. GRESLE, M. PERRIN, M. PANOFF, P. TRIPIER, *Dictionnaire des sciences humaines*, Paris, Nathan, 1990, p. 124.

²⁹ P. ERNY, *Op. Cit.* p. 80.

conteurs, soit à travers les sources écrites existantes, afin d'en établir le classement, la comparaison, l'analyse des thèmes et des motifs, et la publication. Comme le souligne la définition précédemment citée, la démarche folkloriste attache davantage d'importance aux tâches matérielles que sont la collecte et le classement, qu'à la recherche de sens, prise en charge, comme nous le verrons, par d'autres domaines de recherche.

La naissance du mouvement folkloriste remonte à la première moitié du XIX^{ème} siècle. Face à la dégénérescence des contes oraux, nombreux sont les chercheurs qui décident d'entreprendre, dans la plupart des pays d'Europe et dans le sillage des frères Grimm, un travail de collecte des textes populaires (contes, légendes), afin de sauver de l'oubli un patrimoine voué à disparaître. Selon Jaime García Padrino dans *Libros y literatura para niños en la España contemporánea*³⁰, c'est en effet sous l'impulsion du mouvement romantique en Europe, et comme manifestation de l'exaltation nationaliste dans l'Europe de la première moitié du XIX^{ème} siècle, que les formes narratives d'origine traditionnelle reçoivent pour la première fois un traitement spécial, et que chaque nation commence à s'intéresser à ses racines culturelles. L'approche folkloriste du conte est née, et elle connaîtra son heure de gloire dans l'entre-deux siècles, grâce notamment, au travail mené par l'école finnoise. Ses apports sont fondamentaux, et sa démarche peut être ainsi résumée : rassembler le plus de matériaux possibles dans une aire géographique la plus vaste possible, afin d'en dégager les traits les plus pertinents.

L'école finnoise est la première à distinguer les notions de « conte-type », « variante » et « version » à travers la classification établie par les folkloristes Antti Aarne et Stith Thompson au début du XX^{ème} siècle. Ceux-ci proposent en effet une classification internationale des contes traditionnels. La notion de « conte-type » se réfère aux récits dont les ressemblances l'emportent sur les différences. Les versions écrites attestées, constituent des textes dont les épisodes particuliers peuvent être considérés comme des variantes par rapport au conte-type. Les contes seraient donc à rattacher à un « conte-type », c'est-à-dire au squelette d'une intrigue dont ils ne seraient que les variantes.

³⁰ J. GARCÍA PADRINO, *Libros y literatura para niños en la España contemporánea*, Madrid, FGSR, 1992.

L'école finnoise postule également l'existence pour chaque « conte-type », d'un archétype, c'est-à-dire d'une forme originelle du conte d'où dériveraient toutes les versions attestées, et celles qui se sont perdues en cours de route. Cet archétype posséderait une existence historique car les folkloristes estiment que chaque conte serait né dans un endroit précis, à partir duquel il se serait diffusé. Ils supposent que le conte se serait transmis de nombreuses années sans d'importantes modifications, dans une même aire géographique, puis, qu'il se serait modifié pour s'adapter à un nouveau contexte culturel.

En 1910 paraît l'ouvrage d'Antti Aarne qui sera augmenté et actualisé par Stith Thompson en 1928, puis en 1961. Cette typologie des contes, le *Aarne-Thompson Index*, deviendra alors la référence absolue auprès des folkloristes et universitaires du monde entier. Même si cette classification a souvent été critiquée en raison de son manque de fiabilité et de l'influence des frères Grimm (finalement peu représentatifs comme nous le verrons de la tradition populaire) sur les contes recensés, il n'en demeure pas moins qu'elle constitue encore de nos jours une base pour une majorité de chercheurs intéressés par le conte.

La classification établie par l'école finlandaise fut le détonateur de recherches nationales destinées à combler certains manques. En France, elle servit de point de départ, dès les années 1950, à l'étude précédemment mentionnée de Paul Delarue : le *Catalogue raisonné du conte populaire français*, qui reprend la typologie des chercheurs finlandais pour classer les 10 000 contes recensés en France et dans les pays francophones. Avant la mise au point de la classification internationale de Aarne-Thompson, les contes étaient ordonnés selon des critères thématiques propres à chaque collecteur. L'ouvrage mis au point par Paul Delarue, secondé dans sa tâche par Marie-Louise Tenèze, qui continua son travail après sa mort, reprend la structure et la numérotation de l'index de Aarne et Thompson, mais remplace la structure du conte-type par un texte désigné comme le conte populaire prototypique.

En Allemagne, les travaux des folkloristes Johannes Bolte et Georg Polivka sont importants, car ils amplifient les annotations des contes des frères Grimm, et font connaître de nombreuses versions parallèles et variantes. Marianne Rumpf et Gottfried Henßen sont eux aussi à mentionner dans le cadre de l'étude du *Petit chaperon rouge*, dans la mesure où ils interprètent l'histoire comme un conte d'avertissement destiné à

mettre en garde les enfants contre les dangers de la forêt. Soulignons qu'aucun des deux cependant, ne s'intéresse aux raisons socio-discursives de cette mise en garde.

En Espagne, un travail de collecte a également lieu, bien que plus tardivement que dans le reste de l'Europe. Cependant, on observe une tendance davantage tournée, dans un premier temps, vers une littérisation des contes, que vers un travail scientifique rigoureux consistant à récupérer et fixer par écrit le plus fidèlement possible ces éléments traditionnels. Fernán Caballero³¹ est la plus importante représentante de cette tendance, qu'Antonio Rodríguez Almodóvar, spécialiste du folklore en Espagne, désigne sous le nom d'étape *Folklórico-costumbrista*³², et qui trouve son origine dans le milieu du XIX^{ème} siècle. Son travail s'organise selon deux grandes collections : *Cuentos y poesías populares andaluces* (1859) et *Cuentos, adivinas y refranes populares infantiles* (1877). D'autres auteurs s'inscrivent également à l'intérieur de cette tendance : Ariza, Antonio Trueba ou le Père Coloma. Leur travail se caractérise par une modification des contes collectés, dans une intention moralisatrice, littéraire, voire politique.

D'autres essaient au contraire, dans le sillage des frères Grimm, de rester le plus fidèles possibles à la tradition orale, cependant leur travail n'atteindra jamais l'ampleur de celui des Grimm en Allemagne. Antonio Rodríguez Almodóvar explique cela par l'existence d'obstacles de nature idéologique : en effet, un tel travail aurait révélé de trop grandes similitudes entre les contes collectés en Espagne, et dans d'autres parties d'Europe, réduisant à néant leur spécificité nationale. Or, cela était contraire à l'idéologie du moment, davantage propice à la défense et à la revendication d'une souveraineté nationale, qu'à la reconnaissance de caractéristiques supranationales.

Il faudra attendre l'étape suivante, dénommée *folklórico positivista*, avec à sa tête Machado Álvarez, pour qu'une autre perspective soit adoptée, davantage tournée vers la recherche d'une transcription fidèle, bien que celle-ci, comme le fait remarquer Antonio Rodríguez Almodóvar, soit toute relative, et n'ait rien à voir avec la notion de

³¹ Fernán Caballero, pseudonyme de l'écrivaine Cecilia Böhl de Faber y Larrea (1796-1877) : d'origine allemande, elle joua un rôle-clé dans la rénovation du roman espagnol, et plus particulièrement, du roman *costumbrista*. Son roman le plus connu, *La gaviota* (1849), s'inscrit au carrefour du réalisme et du romantisme. Son intérêt pour les récits et traditions populaires en fait l'une des premières folkloristes en Espagne.

³² A. RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, *Los cuentos populares o la tentativa de un texto infinito*, Murcia, Universidad de Murcia, 1989, p. 29.

fidélité telle que nous l'entendons actuellement. Les travaux des chercheurs de cette école sont consignés principalement dans la *Biblioteca de Tradiciones populares españolas*³³.

L'étape *folklórico-filológica*³⁴ qui lui fait suite dans les années 1880, s'inscrit dans le sillage de l'école finnoise, mais ce n'est que dans les années 1920-1930, qu'elle se développe en Espagne, grâce aux apports fondamentaux d'Aurelio M. Espinosa (père et fils)³⁵.

Si ces ouvrages vont faire avancer la recherche folklorique de façon significative, ils n'auront que peu de retentissement auprès du grand public qui privilégiera, comme le souligne Antonio Rodríguez Almodóvar, les ouvrages pour la jeunesse d'inspiration folklorique : contes de la maison d'édition Calleja, contes publiés dans des revues telles qu'*Estampa, Gente Menuda, El Imparcial, Macaco* etc., contes d'auteurs tels qu'Elena Fortún ou Antoniorrobles. Le traitement que subissent les contes n'a rien ici d'une retranscription fidèle ; il s'agit au contraire pour ces artistes, comme nous le verrons plus loin, de s'approprier les contes et de les faire correspondre à leur univers particulier, dans le contexte espagnol de la littérature de jeunesse du moment.

La Guerre Civile et l'avènement du régime franquiste vont occasionner, dans la recherche folklorique, un vide que déplore Antonio Rodríguez Almodóvar. Cela ne veut pas dire que des contes ne seront pas publiés : des revues telles que *Maravillas, Chicos, Mis Chicas, Bazar* etc. s'emploieront à le faire, dans la même intention que précédemment. Les contes de Calleja seront imités et publiés massivement par des maisons d'édition comme Bruguera, FHER, Sopena, Susaeta etc. Puis Anaya, SM, Alfaguara, Espasa-Calpe à partir des années 1970, s'emploieront elles-aussi à publier

³³ *Biblioteca de Tradiciones populares españolas*, dirigida por Antonio Machado y Álvarez, Sevilla-Madrid, 1883-1886, 11 tomos.

³⁴ *Ibid.*

Pour plus de précisions, voir également : A. RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, *El texto infinito. Ensayos sobre el cuento popular*, Madrid, FGSR, 2004, p. 176.

³⁵ M. AURELIO ESPINOSA (père), *Cuentos populares españoles, recogidos de la tradición oral de España*, Stanford University, 1923-1926, 3 Vols. Edition espagnole : Madrid, 1946-1947, 3 vols.

M. AURELIO ESPINOSA (fils), *Cuentos populares de Castilla y de León*, Madrid, CSIC, 1987-1988.

des contes³⁶ en les transformant à leur guise.

Il va falloir attendre la fin des années 1970 pour qu'un travail rigoureux de collecte folklorique soit repris, afin de palier les manques inhérents à l'époque franquiste. Le travail d'Antonio Rodríguez Almodóvar marque une étape fondamentale. A la fois chercheur, auteur et collecteur de contes, il est l'une des figures contemporaines les plus reconnues dans le domaine du folklore. Lui-même s'inscrit à l'intérieur d'une quatrième étape qu'il nomme *semiótico-antropológica*, et prend pour base les travaux de Propp. Parallèlement à ce travail de recherche, des ouvrages destinés à un vaste public, résultats de ces collectes, sont publiés et permettent de diffuser et de faire connaître le folklore national³⁷.

Les apports des folkloristes sont fondamentaux pour l'étude du *Petit chaperon rouge*, notamment ceux de l'école finnoise. La classification d'Antti Aarne répertorie différents thèmes. Le numéro 333 correspond au titre suivant : *The Glutton. (Red Riding hood)* : « The wolf or other monsters devours human beings until all of them are rescued alive from his belly »³⁸ (un monstre (qui peut être un loup) dévore des hommes et des animaux, mais ceux-ci sont libérés et reviennent vivants à la lumière du jour). Comme l'a souligné Pierre Erny à la suite d'Aarne, Thompson et Delarue, trois contes différents se trouvent réunis sous ce numéro :

- Un conte d'animaux se trouvant sous le numéro 123 : *Le loup, la chèvre et les chevreaux*.

- Un conte merveilleux : *Le Petit chaperon rouge* même si, comme le souligne Pierre Erny, le sauvetage des victimes est plus caractéristique de la version des Grimm que de celle de Perrault, et que dans la plupart des versions orales, la fillette parvient à s'échapper et ne se fait donc pas dévorer.

- Un conte de randonnée (voir les numéros 2027-2028) mettant en avant le thème de la dévoration : un être vorace avale successivement des aliments, des objets,

³⁶ A. RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, *Op. Cit.* p. 178.

³⁷ La série la plus populaire d'ouvrages destinés à récupérer le patrimoine folklorique national, et à le diffuser auprès des enfants, est celle d'Antonio Rodríguez Almodóvar, *Los cuentos de la Media Lunita*, publiés à partir de 1985.

³⁸ A. AARNE, S. THOMPSON, *The types of the folktale*, Helsinki, Academia scientiarum fennica, 1961, p. 125.

des animaux, des gens, le soleil et la lune. Il finit par éclater en libérant toutes les personnes avalées.

Il est intéressant de souligner qu'en Espagne, les folkloristes font état de versions proches du conte d'animaux et du conte de randonnée précédemment évoquées. Le conte merveilleux en revanche n'affleure pas dans les collectes, ce qui pourrait *a priori* signifier qu'il ne doit sa présence dans la Péninsule, que grâce aux adaptations de la version des Grimm. Nous reviendrons en détail sur ces aspects un peu plus loin.

Les folkloristes se sont également posés la question du destinataire. Comme nous l'avons dit, ils considèrent que le conte, lorsqu'il faisait partie du domaine oral, n'était pas destiné à être raconté exclusivement à des enfants, l'enfance ne faisant d'ailleurs pas l'objet pendant longtemps, d'une distinction avec l'âge adulte³⁹. S'il est passé dans le domaine de l'enfance, c'est surtout en raison de la publication des *Contes* de Perrault et de ceux des frères Grimm. Comme l'attestent la préface et l'illustration du frontispice des *Histoires ou contes du temps passé*⁴⁰, l'œuvre était bien destinée aux enfants, en plus du public adulte mondain des salons, même si, comme le souligne Nicole Belmont, ce n'est que lors de son passage dans la littérature de colportage, qu'elle atteindra le public le plus large. Les contes de Grimm et les versions illustrées qui en dériveront, contribueront à populariser les contes auprès des enfants. Mais certains chercheurs insistent bien sur le fait que le lien entre l'enfance et le conte ne tient pas uniquement à l'appropriation du conte par les Grimm et l'édition destinée aux enfants. En effet, Nicole Belmont, dans le sillage de Paul Sébillot, défend l'idée de l'existence « dans la société traditionnelle (de) quelques contes merveilleux destinés aux enfants⁴¹ ». Charles Joisten, après avoir analysé le répertoire des conteurs et des conteuses, mentionne également l'existence de contes destinés aux enfants, qu'il range ensuite selon six contes-types parmi lesquels on trouve :

Le petit Poucet avalé par la vache (T 700), *Le petit chaperon rouge* (T

³⁹ Voir P. ARIÈS, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Seuil, 1975.

⁴⁰ C. PERRAULT, *Op. Cit.*

⁴¹ N. BELMONT, *Op. Cit.* p. 133.

333), *Ma mère m'a tué, mon père m'a mangé* (T 720), *Le loup et les chevreux* (T 123), *Rends-moi ma jambe* (T 366)⁴².

Nicole Belmont parle d'eux comme des contes transmis principalement par les femmes, les mères ou les grand-mères, des récits « que les conteurs conscients de leur art semblaient déprécier et négliger⁴³ ». *Le conte de la mère-grand*, de même que les *Petits chaperons rouges* de Perrault et des frères Grimm, ne seraient, pour les folkloristes, que des variantes du conte de type 333, qui fait partie de ce répertoire spécifiquement destiné aux enfants, même si nous savons que la notion d'enfance est historiquement datée. Cette réflexion des folkloristes autour du type de destinataire sera particulièrement utile pour notre étude portant sur la réappropriation du *Petit chaperon rouge* pour les enfants.

Les folkloristes nous donnent également des indications sur les thèmes et les variantes d'un même conte. Certains motifs de la tradition orale, comme nous l'avons vu au début, leur semblent propres et disparaîtront des versions littéraires. Comme l'a montré Paul Delarue, suite à l'étude de versions populaires orales, françaises, tyroliennes et italiennes du *Petit chaperon rouge* : sur 19 récits, 13 suivent le schéma de Perrault (dans la mesure où le conte s'achève sur la dévoration de la fillette). En revanche, aucune ne reprend la fin de la version des Grimm (caractérisée par le sauvetage des deux personnages féminins) et 6 s'achèvent sur la fuite de l'héroïne.

Pierre Erny⁴⁴ a établi un canevas à partir du travail de Paul Delarue qui nous permet d'avoir une idée des différentes variantes du conte oral en France, puisqu'il fait ressortir la multiplicité des versions orales et des combinaisons possibles⁴⁵.

Enfin, les folkloristes nous apportent des renseignements utiles concernant le repérage géographique des contes. Leur classification selon leur aire géographique, nous permet d'évaluer leur fréquence dans une zone donnée. Cependant, il faut souligner, comme le fait Pierre Erny, l'aspect aléatoire d'un tel procédé. En effet, certains vides peuvent être dus, certes, à l'absence de contes dans une aire donnée, mais ils peuvent aussi provenir de lacunes inhérentes à l'enquête. C'est pourquoi, c'est

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ P. ERNY, *Op. Cit.* p. 89.

⁴⁵ Voir Annexe V.

avec quelques réserves que nous devons aborder les résultats des recherches folkloristes sur le *Petit chaperon rouge*.

D'après les enquêtes dont nous disposons, certaines zones seraient plus fertiles que d'autres, en matière de *Petits chaperons rouges*. Michèle Simonsens insiste sur le fait qu'avant Perrault, le *Petit chaperon rouge* n'aurait existé dans la tradition orale que « sur un territoire étroit allant du bassin de la Loire au nord des Alpes ⁴⁶ ». Selon elle, sa propagation ultérieure à l'étranger, en Allemagne notamment serait uniquement due au succès du récit de Perrault et à celui des frères Grimm. La classification d'Aarne et Thompson met en évidence une forte présence du conte de type 333 dans les pays nordiques (Suède, Finlande, Danemark, Irlande) et en France, évoquant 32 versions de ce conte dans ce pays⁴⁷. Paul Delarue fait quant à lui état de la France comme d'un foyer de *Petits chaperons rouges*. Il en recense 35 versions, situées plus particulièrement dans les zones du bassin de la Loire ou les zones proches des Alpes, confirmant ainsi les conclusions de Simonsens, et note l'existence de quelques versions éparses dans les pays voisins, l'Italie, l'Allemagne ou les Pays-Bas, peut-être inspirées des versions françaises. Marie-Louise Tenèze quant à elle a parlé d'une zone centrale suivant la vallée de la Loire.

Si toutes ces études mettent en évidence l'abondance de *Petits chaperons rouges* en France, en Italie et dans certains pays du Nord, elles font également ressortir la faible présence du conte en Espagne, corroborant la thèse de Michèle Simonsens, et nous permettant d'émettre l'hypothèse que l'Espagne n'est pas un foyer de *Petits chaperons rouges*.

Parmi les chercheurs qui se sont intéressés au cas de l'Espagne, nous devons mentionner Aarne et Thompson, qui s'appuient sur les recherches de l'hispaniste nord-américain Boggs, auteur du premier catalogue typologique du conte espagnol⁴⁸, et de l'espagnol Espinosa⁴⁹. Ceux-ci ne font état que de deux versions orales du conte dans

⁴⁶ M. SIMONSENS, *Op. Cit* p. 59.

⁴⁷ A. AARNE et S. THOMPSON 1964 [1928], *The Types of the Folktales. A Classification and Bibliography*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica (FFC n°184), p. 125.

⁴⁸ R. S. BOGGS, *Index of Spanish folktales*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, 1930.

⁴⁹ M. AURELIO ESPINOSA, *Cuentos populares españoles*, Madrid, 1946.

la Péninsule. Boggs évoque en effet deux variantes du conte de type 333 en Espagne. La première est mentionnée ainsi : *Three girls, grandmother, carter go to pantry or cave and are eaten by wolf or glutton* (trois fillettes, une grand-mère et un charretier se rendent dans un garde-manger ou une cave et sont mangés par un loup ou un glouton). La seconde, de cette manière : *Wasp or ant stings or bites monster, forcing it to give up its victims, and chases it away* (une guêpe ou une fourmi, pique ou mord un monstre, le forçant à abandonner ses victimes, et le chasse). Ces contes rappellent les variantes déjà mentionnées plus haut et se réfèrent aux contes n° 2027 et 2028. Boggs les localise dans plusieurs ouvrages de Fernán Caballero regroupant des histoires issues du folklore andalous⁵⁰. Il fait état également deux contes issus du travail de collecte qu'entreprit Espinosa en Espagne dans les années 1920 : *El Tragaldabas*⁵¹ (n° 251 selon la classification d'Espinosa) collecté à Astorga, dans la région de Leon, et *El lobo y la hormigueta* (n° 252 selon la même classification que précédemment.) collecté à Yebra, Guadalajara⁵². Dans le premier conte, il est question d'une grand-mère vivant avec ses trois petites filles. Pour les récompenser, la grand-mère les autorise à se rendre à la cave pour y manger du pain et du miel. Là-bas, un monstre glouton les y attend, et les dévore les unes après les autres. Le charretier qui tente de venir en aide à la grand-mère est lui aussi dévoré. Finalement, une guêpe promet à la grand-mère de lui ramener les disparus. Elle pique alors le monstre glouton qui, sous l'effet de la piqûre, régurgite les personnes avalées. Nous reproduisons en annexe le texte du *Tragaldabas* tel qu'Espinosa⁵³ le retranscrit.

Ce conte n'a en commun avec le *Petit chaperon rouge* et ses différentes variantes orales, que la présence de certains personnages (des fillettes, une grand-mère

⁵⁰ F. CABALLERO, *Cuentos, oraciones, adivinas y refranes populares e infantiles*, Leipzig, Brockhaus, 1878, p. 50

F. CABALLERO, *Cuadros de costumbres populares andaluces*, Leipzig, Brockhaus, 1882, p. 281.

F. CABALLERO, *Spanish fairy tales*, transl. By J. H. Ingram, New York, Burt, 1920, p. 198.

⁵¹ Le *Tragaldabas* est un personnage caractéristique de la mythologie castillane. Il est également connu sous le nom de *zamparrón* ou *zarrampla*. Il s'agit d'une sorte de monstre ou d'ogre doté d'une très grande bouche et qui possède une voracité insatiable. Il est utilisé pour effrayer les enfants refusant de s'endormir.

⁵² Voir Annexe VI.

⁵³ Voir Annexe VII.

et un loup, assimilable à un monstre) et l'acte de la dévoration par le monstre, caractéristique, nous l'avons vu, des contes de type 333, et comme le souligne Nicole Belmont, des contes d'avertissement en général⁵⁴. Dans le second conte, la trame est à peu près la même, sauf qu'une fourmi a remplacé la guêpe.

Nous avons vu que dans le catalogue d'Aarne et Thompson, l'entrée n° 333, renvoie au conte de type 123 appartenant à la catégorie des contes d'animaux sauvages et domestiques. Les folkloristes finnois en mentionnent la présence en Catalogne (4 versions) et dans le reste de l'Espagne (une version provenant d'un *exemplum*). Boggs, à l'entrée du conte de type 123, renvoie lui-aussi à l'entrée du conte de type 333, preuve de la proximité des deux contes. Ce conte-type est proche de la version des Grimm, dont on sait que les chercheurs ont vu, pour la plupart, une fusion avec le conte du « loup et des sept chevreux⁵⁵ ».

Espinosa fait état de ce conte intitulé « Las tres cabritas y el lobo⁵⁶ » (n°212) - reproduit en annexe⁵⁷ -, collecté dans la région de Soria, en Castille. Le plus récent catalogue informatisé de folklore catalan, *Rondcat*⁵⁸, compte plus de 23 variantes de ce conte dans cette partie de l'Espagne. De même, le conte *El Carlanco*⁵⁹, collecté par Fernán Caballero dans son ouvrage *Cuentos, oraciones, adivinas y refranes populares e infantiles*, fait également écho à ce même conte. Le lien entre ces versions espagnoles et le conte des Grimm *Le loup et les sept chevreux* est incontestable, lui-même n'étant pas sans rapport avec l'histoire du *loup et des trois petits cochons*, qui s'en inspire, et fut popularisée et adaptée par Walt Disney. En effet, toutes ont en commun le travestissement du loup (ou du croquemitaine) en chèvre dans l'intention de franchir le seuil de la maison des chèvres afin de les manger. Ce travestissement

⁵⁴ N. BELMONT, *Comment fait-on peur aux enfants ?*, Paris, Mercure de France, 1999, p. 67.

⁵⁵ Entre autres les chercheurs américains Jack Zipes et Catherine Orenstein.

Voir la version des Grimm : annexe III.

⁵⁶ M. AURELIO ESPINOSA, *Op. Cit.*

⁵⁷ Voir Annexe VIII.

⁵⁸ *Rondcat* est un projet d'inventaire et de classement des contes catalans. Il propose un catalogue consultable en ligne :

URL : <http://www.sre.urv.cat/rondcat/> [Dernière consultation le 10/09/2012]

⁵⁹ Fernán Caballero fait état du *Carlanco* comme d'un personnage à rapprocher des monstres destinés à faire peur aux enfants : *el Cancón, el Bú et el Coco*. Voir annexe IX.

n'est bien souvent que vocal, mais il suffit à duper les victimes. Ces contes ont également en commun leur fin : le loup finit toujours par se faire piéger.

Ces versions, malgré leur peu de similitudes avec le *Petit chaperon rouge* de Perrault ou le *Conte de la mère-grand*, ont néanmoins laissé des traces dans les versions qui se rapprochent de près ou de loin du *Petit chaperon rouge* dans la littérature de jeunesse actuelle en Espagne. Nous verrons, dans la troisième partie de ce travail, dans quelle mesure ils l'ont influencée.

Une consultation du *Catálogo tipológico del cuento folklórico español*⁶⁰ de Julio Camarena Laucirica et Maxime Chevalier, plus récent que les études précédemment citées et recensant les contes merveilleux espagnols, confirme l'absence de conte de type 333 en Espagne, puisqu'il passe du conte 332 au conte 335. Doit-on conclure à une absence de ce conte, ou à des lacunes inhérentes aux collectes des folkloristes ?

Deux constats s'imposent. Le folklore espagnol, même s'il comporte certains contes présentant des similitudes avec le conte de type 333, ne présente pas de conte ressemblant aux différentes versions du *Conte de la mère-grand* telles qu'elles ont été recensées en France, et dans lesquelles les hommes de lettres auraient puisé leur inspiration. Rodríguez Almodóvar évoque, certes, des restes de cannibalisme inhérents aux versions orales collectées en France, lorsque dans son article sur le *Petit chaperon rouge*⁶¹, il mentionne le conte *Mariquilla jura, jura*. L'influence du folklore français sur le folklore espagnol est donc perceptible à travers cet élément. Dans ce conte, une petite fille est envoyée par sa mère pour y acheter de la viande. S'étant entretenue en chemin, la fillette arrive trop tard et la boucherie est fermée. Elle décide donc d'aller au cimetière voisin pour y déterrer un mort récemment décédé, et en récupérer la viande afin de la rapporter chez elle. Les éléments cannibalesques y sont tout aussi présents que dans les versions orales françaises du *Petit chaperon rouge*, de même que la désobéissance de la fillette, mais l'histoire en est suffisamment éloignée pour qu'on ne puisse assimiler les deux contes. Aucun conte ne semble donc s'apparenter aux

⁶⁰ M. CHEVALIER, J. CAMAREÑA LAUCIRICA, *Catálogo tipológico del cuento folklórico español*, Madrid, Gredos, 1995.

⁶¹ A. RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, « Caperucita, el más enigmático de los cuentos », consultable en ligne dans la revue *Cuatro Gatos* : <http://www.cuatrogatos.org/articulocaperucitarodriguezalmodovar.html>

versions orales du *Petit chaperon rouge*.

On constate en revanche la présence proportionnellement plus nombreuse en Espagne de contes pouvant s'apparenter au conte de la *Chèvre et les 7 chevreaux*⁶², qui sera, pour de nombreux chercheurs, la version à partir de laquelle les Grimm auraient rajouté une fin heureuse à la version de Perrault, mais les collectes étant tardives, nous ne pouvons exclure le fait que le conte soit arrivé et se soit propagé en Espagne, par le biais de la diffusion des contes de Grimm.

Appréhender le *Petit chaperon rouge* en Espagne à travers le prisme folkloriste, c'est tout d'abord constater que si ce conte devient, dans ce pays, une référence incontournable, ce n'est *a priori* pas parce qu'il appartient à une tradition ou à un folklore nationaux. L'Espagne ne semble pas être un foyer de *Petits chaperons rouges* au même titre que la France ou l'Italie, et l'on ne retrouve pas dans les collectes folkloristes, de versions similaires au *Conte de la mère-grand*. Néanmoins, les études folkloristes font tout de même ressortir l'existence d'histoires pouvant être rattachées de près ou de loin au *Petit chaperon rouge*. C'est le cas par exemple de versions très similaires au conte du *Loup et des sept chevreaux* (proches de la version des Grimm qui s'en inspira) et à d'autres versions (*El Tragaldabas, el Carlanco*) pouvant se rattacher aux contes de type 333, et qui sont marquées par l'épisode de la dévoration. Le conte ne se trouverait donc pas en tant que tel, dans la tradition populaire espagnole, et s'il s'impose dans la Péninsule, c'est probablement parce qu'il y pénètre par le biais des versions étrangères de Grimm et de Perrault. On peut postuler en effet, en accord avec Simonsens, que c'est grâce à l'influence des pays voisins tels que la France et l'Allemagne, et des ouvrages qui en émanent, et plus particulièrement des versions littéraires de Grimm et de Perrault, et à la diversité des versions, des formules et des motifs existants que le conte du *Petit chaperon rouge* va s'implanter en Espagne pour s'y diffuser tout au long des XXème et XXIème siècles. La présence de versions entretenant avec le *Petit chaperon rouge* des liens plus ou moins lointains, peut expliquer l'accueil favorable et le succès que vont rencontrer les versions de Perrault puis de Grimm en Espagne. Les résonances qu'y trouve plus particulièrement la version des seconds, expliquent peut-être que le public espagnol l'adopte plus

⁶² Voir Annexe III.

volontiers que les autres. Plusieurs temps sont également à distinguer dans ce processus : l'adoption, tout d'abord, dans les productions écrites, des versions littéraires étrangères de Perrault et de Grimm, qui tendent à supplanter toutes les autres ; mais également, plus récemment, la résurgence des versions orales dans l'album contemporain et la récupération d'un folklore plus national.

Une deuxième approche concernant la structure du conte nous semble d'une grande utilité, et vient compléter l'approche précédente qui présente, nous l'avons vu, certaines limites. Si l'approche folkloriste, parce qu'elle étudie leur trame, constitue une ébauche d'analyse structurale des contes, elle sera complétée par les travaux des formalistes et structuralistes dont Vladimir Propp et Claude Brémond constituent les figures de proue.

A la suite de Veselovsky et de Joseph Bédier⁶³, Propp propose d'envisager les contes, non pas au niveau de leur trame comme le font les folkloristes de l'école finnoise, mais au niveau des composantes primordiales, c'est-à-dire du noyau irréductible du conte. Ses apports restent valables et nécessitent que nous en rappelions les principes essentiels, car leur divulgation a entraîné une banalisation et des applications partielles, trop normatives et vides de sens. Dans *Morphologie du conte*, publié en russe pour la première fois en 1928, puis traduit en anglais seulement en 1958, l'objectif de Propp est de démontrer que les contes issus du folklore sont construits selon un schéma comportant des éléments constants, dans un ensemble plus ou moins variable : ainsi, si les noms et les attributs des personnages - aussi appelés motifs -peuvent être soumis, selon les contes, à des changements, les « fonctions » c'est-à-dire les actions accomplies par les personnages -quels que soient ces personnages et quelle que soit la manière dont ces fonctions sont remplies- demeurent immuables. Propp en recense 31⁶⁴, qui se présentent toujours, selon lui, dans le même

⁶³ J. BÉDIER, *Les légendes épiques, recherches sur la formation des chansons de geste*, Champion, 1911.

⁶⁴ Pour rappel :

- F1 : éloignement
- F2 : interdiction
- F3 : transgression
- F4 : interrogation
- F5 : information

ordre chronologique. Il élabore à partir d'un corpus d'une centaine de contes russes, ce qu'il appelle « le schéma canonique du conte merveilleux russe », ajustable au conte merveilleux en général. Propp a également déterminé cinq grands types de personnages dans le conte merveilleux : l'agresseur (ou opposant), le généreux donateur, l'auxiliaire, le héros, le faux héros, auxquels il faut ajouter le mandateur et le mandataire.

Initialement élaboré à partir d'un corpus de contes russes, le schéma élaboré par

F6 : tromperie

F7 : complicité

F8 : méfait

F9 : appel du héros

F10 : début de l'action réparatrice

F11 : départ

F12 : héros mis à l'épreuve

F13 : réaction du héros

F14 : réception de l'objet magique

F15 : déplacement, voyage

F16 : combat

F17 : le héros reçoit une marque

F18 : victoire

F19 : réparation, comblement du manque

F20 : retour

F21 : poursuite

F22 : secours

F23 : arrivée incognito

F24 : imposture, prétention mensongère d'un faux héros

F25 : tâche difficile

F26 : tâche difficile accomplie

F27 : reconnaissance du héros

F28 : découverte, faux héros démasqué

F29 : transfiguration, changement d'apparence du héros

F30 : châtement

F31 : mariage

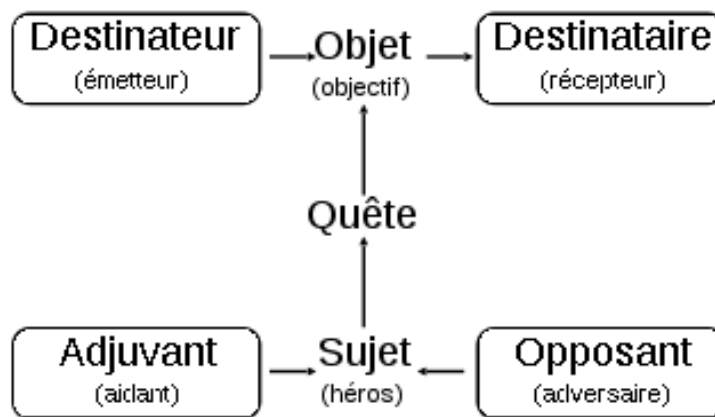
Propp n'est pas applicable tel quel à tous les contes. De plus, il présente l'inconvénient de constituer une sorte de carcan. Propp ne prévoit pas, par exemple, que certains contes puissent mal finir, or certaines versions de contes ne s'achèvent pas forcément sur la réparation du méfait. Nous l'avons déjà constaté, le *Petit chaperon rouge* ne comporte pas toujours une fin heureuse. Certaines variantes dotent le conte d'un dénouement tragique. C'est le cas de la version de Perrault, et d'autres versions collectées par les folkloristes parmi les versions orales. Cependant, il faut souligner que la première est le résultat d'un remaniement littéraire, et que les autres versions s'en sont peut-être inspirées. Cela reviendrait donc à aller dans le même sens que Propp et à distinguer, dans le cas du *Petit chaperon rouge*, des versions au dénouement heureux, et que nous retrouvons parmi les versions issues de l'oralité, ou qui sont le fruit d'une reconstruction littéraire à partir de deux contes traditionnels (Grimm), et d'autre part, des versions terminant par un méfait mais qui sont le fruit d'un travail littéraire (Perrault) ou furent influencées par cette version. Malgré ses faiblesses, le schéma de Propp présente de grandes articulations repérables dans tous les contes. Aussi peut-il, à condition de l'utiliser sans dogmatisme, constituer un précieux outil pour le chercheur.

Par ailleurs, le fait que ce dernier distingue la forme et le contenu, de telle sorte que seule la forme semble susceptible d'analyse et de compréhension, fut dénoncé par Levi-Strauss⁶⁵. Propp s'en défendit, arguant que l'étude formelle du conte n'était que la condition pour une recherche sur l'origine et l'histoire du développement des contes. Pourtant, le succès de sa théorie ne tient pas à cela. Il a été utilisé pour une analyse narrative sans souci d'historicité. En ce qui nous concerne, il nous offre une aide pour l'analyse de la structure narrative des *Petits chaperons rouges* que nous avons rencontrés, et nous permet de cerner l'évolution et le développement de la structure du conte en Espagne, du XIX^{ème} siècle au XXI^{ème} siècle.

On le sait aussi, Greimas reprend par la suite les apports de Propp concernant la structure de l'intrigue et les rôles des personnages. Il réduit les trente et une fonctions à des fonctions de base, et distingue trois couples d'actants : sujet-objet, destinataire-destinataire, adjutant-opposant. Il propose en effet la récurrence d'un certain nombre d'actants types : le sujet qui est le héros de l'histoire, le personnage principal qui a une

⁶⁵ C. LEVI-STRAUSS, « La structure et la forme », 1960.

mission à accomplir, c'est-à-dire un but à atteindre. Ce que le héros cherche à obtenir constitue l'objet de sa quête. Les opposants sont les obstacles rencontrés par le héros pour la réalisation de sa mission. Les adjuvants, ou auxiliaires, sont les aides que trouve le héros pour la réalisation de sa mission. Il résuma cela dans le schéma actantiel largement diffusé et adapté à tout type de récit, constituant à son tour un carcan formel dans bien des cas :



Claude Brémond, à son tour, établit trois temps marquant le développement d'un processus : la « virtualité, le passage à l'acte et l'achèvement ⁶⁶ ». Ce schéma se présente comme susceptible de s'appliquer avec succès à tout matériel narratif.

Faisant suite à Propp et à Greimas, c'est Paul Larivaille qui, en 1974, propose, afin de rendre compte de la séquence narrative élémentaire des contes, le modèle suivant : le schéma quinaire. Selon cette thèse, toute histoire se résume à une suite logique de cinq étapes :

- un état initial, renvoyant à une situation stable marquant l'équilibre dans lequel se trouvent les personnages ;
- une perturbation, déclenchée par un élément détonateur qui introduit une instabilité et provoque une transformation ;
- une action, généralement menée par une force contraire à celle de

⁶⁶ C. BREMOND, *La logique du récit*, Paris, Seuil, 1973, p. 131.

l'équilibre initial ;

- une sanction ou conséquence, permettant de réparer le déséquilibre ;
- un état final, marquant la construction d'un nouvel équilibre ou le retour à l'équilibre initial.

Les apports des structuralistes et sémioticiens constituent des outils utiles concernant l'approche de l'intrigue et des personnages du conte. En effet, ils nous permettent une décomposition de l'intrigue du conte facilitant une approche comparative de celui-ci. Lorsque l'on passe les textes-sources du *Petit chaperon rouge*, au filtre des différentes fonctions de Propp, comme a pu le faire par exemple Antoine Faivre⁶⁷ avec la version des Grimm, on observe la conservation ou la suppression de certaines fonctions selon les versions. Une telle décomposition formelle du conte nous facilite donc la comparaison entre les contes-sources et les contes reconfigurés. On peut ainsi déterminer plus facilement, à partir d'un conte reconfiguré, quel en est, ou quels en sont les contes-sources, et quelles sont les fonctions ayant été supprimées, déplacées ou inversées. De plus, les apports de Propp et de Greimas concernant les personnages, et la façon dont ils se définissent par leurs actes, nous seront utiles pour étudier les changements opérés dans le passage d'un conte-source à sa reconfiguration. Cette première étape de décomposition de la structure du conte est indispensable avant d'en dégager une interprétation. Ainsi nous permet-elle de voir comment les contes ont été reconfigurés au plan de leur forme. Cela nous amène à interroger leur nature et à nous demander si les contes reconfigurés peuvent toujours être considérés comme des contes ou davantage comme des anti-contes.

Les approches folkloristes et structuralistes, nous venons de le voir, sont davantage centrées sur les composantes matérielles du conte, et ont tendance à laisser de côté l'analyse du sens. Si l'approche folkloriste présente l'avantage de nous aider à identifier les zones de diffusion de *Petit chaperon rouge* et à en déduire ou non l'existence ou non d'une zone de diffusion du conte, en l'occurrence en Espagne, elle n'est pas totalement satisfaisante dans la mesure où elle n'est pas toujours très fiables. Enfin, une telle approche, comme le lui reprochent les philologues, a tendance à couper les textes de leur contexte. Pour Ute Heidmann :

⁶⁷ A. FAIVRE, *Les contes de Grimm, Mythe et initiation*, Paris, Lettre modernes, 1979.

La référence systématique aux contes-types déconnecte le conte particulier de l'entourage co-textuel d'un recueil et du contexte socio-historique, discursif et intertextuel dans lequel il s'inscrit, comme tout énoncé, de façon significative.⁶⁸

L'approche structuraliste quant à elle, si elle ne peut être ignorée, et nous donne incontestablement des outils permettant de décomposer le texte, et d'en cerner la spécificité et celle de ses reconfigurations, n'est pas, à elle seule, donatrice de sens.

Ces deux approches, malgré l'aide qu'elles peuvent apporter, présentent donc l'inconvénient de ne rester centrées que sur des aspects formels ou figuratifs. C'est pourquoi, outre l'étude de la forme du conte, nous devons nous tourner vers d'autres types de recherches davantage orientées vers l'interprétation du conte, afin d'emprunter les outils qui nous permettront le mieux de saisir les subtilités des reconfigurations du conte.

V. Approches centrées sur l'interprétation du conte

Si les approches que nous venons de voir se centrent sur l'aspect formel des contes en les coupant de leur contexte, d'autres les abordent et leur donnent du sens en fonction du contexte dans lequel ils s'inscrivent. L'approche ethnologique, par exemple, présente des similitudes avec l'approche folkloriste, mais s'en distingue du fait que les objets de la collecte sont reconnectés avec leur contexte.

Comme la définit Pierre Erny, l'approche ethnologique consiste à dégager les structures, les thèmes récurrents et les caractéristiques propres au conte dans un cadre géographique défini, une aire culturelle donnée. Cela permet de suivre certains récits « dans leur diffusion et leur migration d'une région, d'un pays, parfois d'un continent à l'autre »⁶⁹.

Arnold Van Gennep, Yvonne Verdier, Andrew Lang, Maria Pankritius, Pierre-

⁶⁸ U. HEIDMANN, J. M. ADAM, *Textualité et intertextualité des contes*, Paris, Garnier, 2010.

⁶⁹ P. ERNY, *Op. Cit.* p. 146.

Yves Jacopin et Bernadette Bricout, sont quelques-uns des grands noms ayant consacré une partie de leurs recherches au *Petit chaperon rouge*, et plus particulièrement aux versions orales du conte.

Les apports d'Yvonne Verdier⁷⁰ se distinguent tout particulièrement. Celle-ci part du constat que certains thèmes sont absents des versions de Perrault et de Grimm : le motif des deux chemins, celui du repas cannibale, la fuite finale de la fillette. En ce qui concerne le motif des deux chemins, Yvonne Verdier évoque le fait qu'il est très présent dans différentes variantes et que, bien que laissés de côté par certains chercheurs qui les considèrent comme des motifs sans importance, ils sont en fait éminemment symboliques. Ce n'est pas, comme chez Perrault, une course qui est proposée à la fillette par le loup à la croisée des chemins, mais une devinette qui l'invite à choisir entre deux chemins faisant référence à des objets piquants, égratignants ou écorchants. S'il peut parfois s'agir de ronces, de pierres pointues ou d'épines, la plupart du temps, comme le souligne Paul Delarue, il s'agit d'aiguilles et d'épingles. Paul Delarue ne semble n'y avoir vu qu'un détail puéril, et Marc Soriano pense qu'il ne s'agirait-là que d'un jeu. Yvonne Verdier au contraire, considère qu'il ne s'agit pas d'un détail absurde, mais d'un élément qu'il convient de replacer dans le contexte ethnographique de la société paysanne de la fin du XIX^{ème} siècle. À cette époque, les ustensiles de couture jouent un rôle fondamental dans l'éducation des jeunes filles ce qu'Yvonne Verdier analyse dans un article qui fait désormais autorité : « Grands-mères si vous saviez... : le Petit chaperon rouge dans la tradition orale⁷¹ ».

Yvonne Verdier rappelle que dans la version nivernaise, on trouve l'invitation suivante : « Quel chemin prends-tu ? dit le loup à la petite fille. Celui des Épingles ou celui des Aiguilles ? ». Parfois, la fillette explique les raisons de son choix : elle choisit les aiguilles pour travailler ou les donner à sa grand-mère et les épingles pour s'attifer ou également les porter à sa grand-mère. Ce passage-là du conte tourne donc autour de la couture, c'est pourquoi Yvonne Verdier en étudie le rôle décisif dans la socialisation des jeunes filles, dans les régions où le conte a été collecté. Elle observe donc qu'entre 7 et 14 ans, les fillettes étaient mises au service d'autrui pour garder des animaux

⁷⁰ Y. VERDIER, « Grands-mères si vous saviez... : le Petit chaperon rouge dans la tradition orale », *Cahiers de la littérature orale IV*, 1978.

⁷¹ *Ibid.*

domestiques loin de leurs parents. Pendant cette période, elles devaient user un vêtement de facture grossière qui leur était attribué. Ce n'était qu'après avoir usé ce vêtement qu'elles revoyaient leur mère. Il s'agissait là de l'achèvement symbolique de leur enfance. Vers l'âge de 15 ans, elles étaient envoyées un hiver vers une couturière afin d'apprendre à coudre et à se parer. Elles avaient alors droit à un costume plus élégant, et à une coiffe truffée d'épingles. Yvonne Verdier met en valeur la symbolique de l'épingle comme objet de passage à la puberté et à la vie de jeune fille. A la fois piquante, elle pouvait éloigner les garçons trop entreprenants, mais elle était aussi le symbole de l'attachement en amour. Yvonne Verdier souligne également qu'il est à rattacher au phénomène des menstruations. L'aiguille quant à elle renvoyait, dans le folklore des couturières, à un symbolisme sexuel appuyé, le chas constituant un trou plus ou moins grand selon l'âge et l'expérience de la grand-mère. L'alternative entre les deux chemins symbolise, pour le chemin des épingles, l'apprentissage de la couture, de la puberté et des jeux en amour, pour le chemin des aiguilles : le travail, le raccommodage inhérents à la femme mariée.

Cela amène Yvonne Verdier à voir, dans les versions populaires du *Petit chaperon rouge*, une histoire se passant entre une jeune fille pubère et une femme ménopausée, entre une petite fille et sa grand-mère. L'ethnologue rappelle également la symbolique du verbe « voir » dans le contexte social de l'époque : « voir » signifie avoir ses règles. Ne plus les avoir signifie avoir déjà passé l'étape de la ménopause, comme c'est le cas de nombreuses grands-mères qui « ne voient plus très clair ». Yvonne Verdier met aussi en valeur le fait que la dévoration de la grand-mère fait référence à l'acquisition du pouvoir de procréer. Le loup agit comme un médiateur et chaque pas d'initiation sexuelle se fait par rapport à lui. Ainsi cela fait-il dire à la chercheuse : « Ce que dit le conte au travers du loup c'est : « tu seras mangée par l'homme », être sans nuances (ne dit-on pas toujours le loup ?), qui aura déjà mangé ta mère ou ta grand-mère ⁷² ». Ce passage d'initiation sexuelle est renforcé avec la scène du déshabillage.

Anne-Marie Garat, dans le sillage d'Yvonne Verdier, rajoute que lorsque dans certaines versions les aiguilles deviennent des aiguillettes, la connotation érotique prend toute sa symbolique : l'aiguillette est en effet « une petite attache, de cordon ou

⁷² *Ibid.*

de cuir, ferrée par les deux bouts qui sert de fixation pour tenir le haut-de-chausses au pourpoint, accessoire vestimentaire devenu ornement élégant, porté en touffe de ruban de soie... L'expression ancienne « courir l'aiguillette » signifiait rechercher les garçons (opposé à « courir le jupon » pour les hommes). Ainsi souligne-t-elle que « contre la trivialité de l'effort, le travail ingrat qui usent le corps et l'abîment, la petite fille préfère le plaisir, le beauté, la frivolité ⁷³ ». Les épingles serviraient donc à la fillette à s'attifer mais symboliseraient aussi son passage à la puberté.

Bernadette Bricout⁷⁴ reprend l'étude de ce motif. Elle insiste tout d'abord sur le fait que la devinette du loup a été interprétée comme une formulette enfantine liée au jeu verbal et gestuel, donnant à choisir entre deux objets sans révéler le lien qui les unit. Puis elle reprend la symbolique évoquée par Yvonne Verdier, c'est-à-dire l'opposition entre deux objets fortement connotés dans la société traditionnelle, et va jusqu'à se demander si

Le loup ne propose pas à l'héroïne de choisir entre un bon et un mauvais chemin, entre une voie prescrite et une voie interdite. Sa question, c'est celle que tout homme peut être conduit à poser à celle qu'il désire : « Quel chemin veux-tu prendre ? Celui des Épingles ou celui des Aiguilles ? Serai-je ton mari ou ton amant ? Serons-nous pour toujours l'un à l'autre épinglés ou mettrons nous au lit et sans cérémonie le fil à l'aiguille ? ⁷⁵

Si les réponses sont très diverses, toujours est-il que la question formulée par le loup « éveille en elles des résonances singulières ⁷⁶ », et la façon d'y répondre nécessite des savoirs de femmes transmis de génération en génération.

Bernadette Bricout rappelle également certains rites d'initiation ayant fortement marqué l'imagination populaire et pouvant de ce fait avoir influencé cet élément de la culture populaire que constitue le conte. Les rites que rappelle la chercheuse sont ceux qui sont liés à la cérémonie du mariage, notamment celui de la course suscitée par la fuite de la mariée et celui de la barrière qu'elle devait franchir. Cette barrière était très

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ B. BRICOUT, *La clé des contes*, Paris, Seuil, 2005. Voir également : « Les deux chemins du Petit chaperon rouge », *Frontières du conte*, études rassemblées par François Marotin, Université de Clermont-Ferrand. Paris : Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1982.

⁷⁵ *Ibid.* p. 89.

⁷⁶ *Ibid.*

souvent construite, comme elle le rappelle, avec des matériaux qui percent ou qui éraflent (des épines, des ronces ou des épingles) et qui font perler le sang faisant d'elle une femme⁷⁷.

Parfois, comme nous l'avons évoqué, il est aussi question de l'habit de fer, référence au vêtement de facture grossière que portaient les fillettes, et qu'elles devaient user pour quitter le monde de l'enfance. Dans certaines versions orales, du Nivernais et du Velay, comme le précise Bernadette Bricout, la fillette est animée du désir de partir, mais elle ne peut le faire qu'après avoir usé son habit de fer (dans certaines versions : ses sabots de fer), carcan « dans lequel le corps ne peut se laisser deviner ni s'épanouir⁷⁸ », « antonyme de la parure⁷⁹ ». C'est donc une sorte de métamorphose que subit la fillette et qui marque son passage dans un nouvel âge de la vie.

Habit de fer et motifs de aiguilles et des épingles sont donc, pour les ethnologues, des motifs marquant le passage d'un âge à l'autre de la vie, et le voyage de la fillette jusqu'à la maison de la grand-mère, acquiert un caractère initiatique.

Un autre des motifs que l'on retrouve exclusivement dans la plupart des versions orales est celui du repas cannibale. Lorsque la fillette arrive chez la mère-grand, elle est invitée par le loup à se restaurer, celui-ci lui proposant du vin et de la viande. Parfois, comme le souligne Yvonne Verdier, c'est elle-même qui déclare qu'elle a faim ou soif. La fillette, dans certaines versions, peut les manger directement ; dans d'autres, elle doit les préparer elle-même. Yvonne Verdier souligne que ce repas rappelle l'acte de tuer le cochon, et le partage des tâches qui lui est inhérent : d'un côté les tâches masculines de l'abattage, de la saignée du cochon et réserve de la chair ; de l'autre, la tâche féminine de la préparation en cuisine des différents morceaux. Pour l'ethnologue, l'accent est mis sur le repas de la petite fille et les parties qu'absorbe la fillette sont dans de très nombreux cas, les organes nécessaires à la procréation : le sang, les seins...

Si le code culinaire du cochon nous donne bien l'indication du caractère

⁷⁷ B. BRICOUT, *Op. Cit.* p. 91.

⁷⁸ *Ibid.* p. 82.

⁷⁹ *Ibid.*

sacrificiel du repas, comme si la grand-mère était sacrifiée par le loup pour l'enfant, les parties du corps que la petite fille absorbe, le sang et les mamelles, qui ne sont autres que les organes de la procréation féminine, précisent le sens de ce sacrifice. Après le motif "pubertaire" des épingles, cette phase de l'histoire concernerait donc l'acquisition par la petite fille du pouvoir de procréer. Aussi le motif du repas macabre du *Petit Chaperon rouge* peut-il se comprendre par rapport au destin féminin qui se joue en trois temps puberté, maternité, ménopause ; trois temps qui correspondent à trois classes généalogiques : jeune fille, mère, grand-mère. Le cycle de la reproduction se trouve en effet, du point de vue de la société, bouclé quand, du fait qu'une femme devient mère, sa mère devient grand-mère : le jeu se joue donc à trois. La petite fille élimine déjà un peu sa mère le jour de sa puberté, encore un peu plus le jour où elle connaît l'acte sexuel, et définitivement plus si celui-ci est procréatif, en d'autres mots, au fur et à mesure que ses fonctions génésiques s'affirment. Mais c'est aussi une image vampirique qui nous est proposée quand le sang afflue chez la fille – condition première de son destin génésique – il doit quitter la mère qui va se trouver dépossédée de son pouvoir de faire des enfants comme dans un jeu de vases communicants. Et le conte dit plus : la fille conquiert ce pouvoir sur sa mère, elle le lui prend, elle l'absorbe au sens propre⁸⁰.

Comme pour le motif des aiguilles et des épingles évoqué précédemment, c'est donc encore l'idée de transmission intergénérationnelle qui est suggérée à travers ce motif du repas cannibale, transmission matérialisée d'une façon radicale et crue dans les versions orales, puisque c'est l'absorption physique de certaines des parties du corps de la grand-mère, qui lui permet d'en acquérir la force vitale. Cette idée de transmission sera également une idée-clé dans les reconfigurations actuelles du conte mais, édulcoration oblige, elle se matérialisera d'une façon différente.

Outre les motifs que nous venons de voir, les ethnologues étudient également un autre motif exclusif aux versions orales : le motif du déshabillage. Yvonne Verdier souligne que l'initiation ressort clairement de la scène de déshabillage qui précède le coucher, et qui est développée dans la version nivernaise : le *bzou* demande à la fillette de retirer ses vêtements et de les mettre au feu sous prétexte qu'elle n'en aura plus besoin. S'ensuit le traditionnel dialogue dans lequel les questions et exclamations portent sur l'aspect velu du compagnon de lit de la fillette. Pour Bernadette Bricout, l'exploration du corps du loup prend la forme d'un inventaire où sont nommées successivement les parties du corps. Elle souligne que les versions orales insistent sur l'animalité de ce corps étranger, contrairement à la version de Perrault qui révèle le

⁸⁰ Y. VERDIER, *Op. Cit.*

danger dans son ultime réplique. Le poil, attribut masculin de la grand-mère est associé à la vieillesse, et Yvonne Verdier évoque la possibilité d'une « grand-mère loup » lorsqu'elle se réfère à la femme dépourvue de ses attributs féminins et de son pouvoir d'enfanter.

La fuite finale est elle-aussi un élément propre aux versions orales puisque la version de Perrault s'achève sur la dévoration de la fillette, et celle des Grimm fait intervenir un sauveur. Dans la plupart des versions orales, nous l'avons dit plus haut, la fillette prétexte une envie pressante d'uriner. Le loup lui attache une corde ou un fil à la jambe. La fillette réussit à le détacher et se sauve, retrouvant alors sa liberté. Bernadette Bricout insiste sur le fait que nombreuses sont les versions contemporaines françaises écrites fidèles à ce dénouement de la version orale⁸¹.

D'autres motifs, présents également dans les versions littéraires, sont analysés par les ethnologues à la lumière des rites et coutumes des sociétés traditionnelles. Ainsi est-il question de la circulation de la nourriture. En effet, dans toutes les versions, il s'agit de transporter jusqu'à la maison de la grand-mère, par l'intermédiaire de la petite fille, des aliments qui varient en fonction des régions dans lesquelles est racontée l'histoire. Yvonne Verdier insiste sur le fait qu'il s'agit là d'une démarche ordinaire, quotidienne dans le contexte villageois. Elle rappelle que la circulation fait intervenir trois personnes : celui qui donne, celui qui fait passer et celui qui reçoit, faisant ressortir le rôle de l'enfant-passeur. En effet, le rôle du passeur semble être réservé aux enfants.

Yvonne Verdier souligne également le fait que l'on ne sait pas ce qu'il advient de la nourriture transportée, et l'interprète comme un indice que la petite fille ne jouera plus son rôle de porteuse de nourriture, et prendra à la fois la place de cuisinière de sa mère et celle de consommatrice, de sa grand-mère. C'est donc un changement de rôle qui intervient au cours de l'histoire, et qui souligne encore une fois la portée initiatique du conte.

L'approche ethnologique, -comparable à l'approche socio-historique, elle-même souvent proche de l'anthropologie- bien qu'elle se centre surtout sur les versions orales, nous apporte un éclaircissement sur certains motifs, et donne un éclairage particulier au conte en accentuant deux idées-clés : la transmission

⁸¹ B. BRICOUT, *Op. Cit.* p. 99.

intergénérationnelle, et la dimension initiatique inhérentes à l'histoire. Ces idées seront reprises de diverses façons dans les reconfigurations, puisqu'elles s'inspirent parfois de motifs des versions orales, et bien souvent, le travail des illustrateurs et auteurs contemporains est le fruit de recherches sur le conte puisant dans les théories des ethnologues, certains motifs symboliques pouvant avoir une portée dépassant les limites géographiques ou le contexte historique. L'intérêt de l'approche ethnologique pour notre étude n'est donc pas tant l'inscription dans un contexte donné, que l'analyse de la reprise de thèmes et de motifs -les aiguilles et épingles- détournés de leur ancrage spatio-temporel originel.

Dans son ouvrage *Les contes de fées et l'art de la subversion*⁸², Jack Zipes met en valeur la faible quantité d'études ayant été faites avant lui sur l'histoire sociale des contes de fées. Il mentionne le travail de M. L. Teneze qui, dans la lignée de Propp et Lüthi, propose une approche structurale du conte mais, consciente de ses limites, explore alors « d'autres aspects permettant de définir son essence : sa relation aux mythes et aux légendes, au narrateur et à la communauté dans laquelle il s'inscrit⁸³ ».

Pour Zipes, s'il est complexe d'étudier les origines historiques du conte traditionnel, il semble plus facile d'analyser l'apparition et le développement historique du conte de fées. En effet selon lui :

Le conte individuel fut et reste un « acte symbolique » dont l'objet avait pour intention de transformer un conte traditionnel oral (parfois un célèbre conte écrit) pour en faire ressortir les motifs, les personnages, les thèmes, les fonctions et configurations, de telle sorte qu'ils puissent convenir aux préoccupations des classes cultivées et dominantes de l'ancienne société féodale capitaliste ou des sociétés capitalistes qui lui ont succédé⁸⁴.

Les contes de fées sont donc, selon lui, empreints de l'idéologie de leurs auteurs qui, à une époque déterminée, se sont approprié le conte oral et l'ont converti en un discours littéraire, fortement influencé par les mœurs et valeurs d'une époque donnée, et dont le but était de permettre aux enfants de mieux s'intégrer à la société.

⁸² J. ZIPES, *Les contes de fées et l'art de la subversion*, Paris, Payot, 1983.

⁸³ *Ibid.* p.18.

⁸⁴ *Ibid.* p. 19.

Zipes observe également une patriarcalisation progressive des contes issus de la tradition populaire lors de leur passage à l'écrit, le conte littéraire étant soutenu par l'éthique et la morale d'un ordre chrétien à domination mâle. Les valeurs véhiculées par les contes sont donc, selon le chercheur, associées au contexte de leur passage à l'écrit. Le conte est le produit et le reflet d'une époque, d'un contexte et d'une société. Comme le souligne Robert Darnton : « Les contes populaires sont des documents historiques. Ils ont évolué au cours des siècles et ont pris des tours différents dans les traditions culturelles différentes⁸⁵ ».

Zipes explique tout d'abord en quoi le *Conte de la mère-grand* est lié à la société matriarcale dans laquelle il s'épanouit, puis en quoi sa reprise littéraire, contemporaine à l'établissement d'une société patriarcale, reflète dans ses valeurs les changements inhérents au passage d'un type de société à l'autre. Il n'est d'ailleurs pas étonnant de constater que les albums contemporains reviennent en partie sur les versions orales, à une époque où la remise en question du système patriarcal n'a jamais été aussi forte.

Parallèlement à l'évolution de la société, la symbolique du loup change également au fil des siècles. Selon Zipes, le *Conte de la mère-grand* est lié à une superstition générale en France sur les loups-garous. Zipes, en s'appuyant sur les recherches de Hans Peter Duerr, nous explique que la figure du loup-garou est née lors de rituels païens pendant lesquels le loup était considéré comme un être protecteur. Selon lui, sorcières, chamans s'enveloppaient dans sa peau pour en acquérir les pouvoirs magiques. Le loup-garou était alors généralement considéré par les tribus de chasseurs comme un être bienfaisant, à la fois craint, admiré et respecté. Comme le fait remarquer Daniel Bernard, dans la mythologie hindoue, le loup est une figure ambivalente, à la fois malveillante, voleuse et hypocrite, mais également symbole de vaillance, d'honneur et de victoire héroïque⁸⁶. Le loup est également fondateur de cité. En effet, Rome doit « sa naissance à l'instinct exacerbé d'une louve⁸⁷ ». Mais selon

⁸⁵ R. DARNTON, *Le grand massacre des chats*, Paris, Laffont, 1985, p. 19.

⁸⁶ D. BERNARD, *L'homme et les loups*, Paris, Espace des hommes Berger Levrault, 1981, p. 35.

⁸⁷ *Ibid* p. 36.

Daniel Bernard, bien avant la fondation de Rome, le loup occupait une place importante dans de nombreuses religions. Chez les Sabins, le loup faisait également l'objet d'un culte sur le mont Socrate par « une confrérie dont les membres avaient acquis, grâce à un entraînement spécial, une insensibilité aux brûlures de tisons enflammés ⁸⁸ » acquérant ainsi des caractéristiques propres des loups. Daniel Bernard évoque également le loup comme père de dynastie chez les mongols, dieu d'une ville, Lycopolis, dans l'Égypte antique, et protecteur des hommes en Grèce (à Argos et à Delphes) où il est également associé au dieu de la beauté. Daniel Bernard évoque de nombreux autres exemples.

Cependant, comme le font remarquer Zipes et Daniel Bernard, le loup devient peu à peu un symbole du mal. Pour Zipes, lorsque les mœurs changent et que les tribus se sédentarisent et commencent à pratiquer l'élevage, loups et loups-garous sont associés peu à peu aux forces hostiles. Le loup devient alors un être dangereux, devant être éliminé de la société. Loups et loups-garous endossent les mêmes attributs d'agressivité et de férocité, à la différence que le loup-garou est davantage identifié aux divinités.

Les grands textes attestent de ce changement⁸⁹, mais c'est entre 1400 et 1700 que la notion de loup-garou a subi les transformations les plus importantes. Au XV^{ème} siècle, pour l'Église catholique, le loup-garou devient un complice du diable et mince est la différence qui le distingue des sorcières aux XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles. Pour Zipes et Daniel Bernard, tout commence avec le Pape Innocent VIII qui, dans une bulle de 1484 intitulée *Summis desiderantes affectibus*, assimile les loups garous et les sorcières aux suppôts de Satan, et invite à les combattre. Sorcières, loups-garous mais également juifs deviennent les ennemis communs de catholiques et des protestants.

C'est dans ce contexte qu'il faut appréhender les contes de type 333 mentionnés par Delarue, issus de l'oralité et proches dans leurs structures de la version d'Achille Millien. Ils proviendraient, selon Zipes, d'une superstition paysanne et d'histoires

⁸⁸ *Ibid* p. 36.

⁸⁹ Daniel Bernard renvoie aux grands textes. Il souligne, en citant un passage des métamorphoses d'Ovide que dans la mythologie grecque, « Zeus (...) punit Lycaon, tyran d'Arcadie qui l'avait offensé, en le changeant en loup ». Le Nouveau Testament utilise également l'image négative du loup « en distinguant les agneaux et les brebis, ceux qui suivent « le bon Pasteur » et les loups, figures du Malin.

élaborées entre 1400 et 1700. Il s'agirait d'un conte profane de transition n'ayant pas encore été contaminé par les notions chrétiennes alliant le loup-garou aux forces du diable ou d'idées ayant pour but le contrôle des enfants. Le conte est porteur d'un point de vue paysan qui n'a rien à voir avec l'obéissance ou la répression des désirs sexuels même s'il s'agit tout de même d'un avertissement. Les besoins sexuels du loup sont finalement inoffensifs car la fillette sait comment se défendre. Pour Zipes, une claire sympathie est exprimée vis-à-vis de l'enfant, et la figure féminine est regardée comme l'égale du loup-garou, ce qui confirme l'idée d'une absence de morale dans ces versions. Il rajoute également que ce conte reflète la franchise sexuelle de la paysannerie durant le Moyen-Âge tardif de même qu'une tolérance générale vis-à-vis des différences.

Le passage de l'oral à l'écrit aurait donc occasionné un changement de valeurs. Pour Zipes, le conte d'initiation de la tradition, à l'issue heureuse, aurait été transformé par Perrault en un conte violent, et dans lequel la fillette est punie à cause de sa propre transgression.

On ne pourrait par ailleurs omettre de mentionner une autre interprétation du conte, bien souvent remise en question, mais qui semble avoir influencé illustrateurs et auteurs contemporains dans leurs adaptations et reconfigurations : la théorie indoeuropéenne ou mythologique, qui interprète les versions littéraires comme l'expression de phénomènes célestes. Selon cette théorie représentée dès 1874 par Hyacinthe Husson, qui l'applique aux contes de Perrault, les contes dériveraient de mythes cosmogoniques aryens nés à l'ère préhistorique en Inde, berceau supposé du peuple indo-européen. A partir de là, un grand nombre de récits populaires laisseraient entrevoir le motif, récurrent dans de nombreuses mythologies, du conflit entre le jour et la nuit. La fillette serait une sorte de personnification du soleil tandis que le loup incarnerait l'obscurité. Ainsi le conte du *Petit chaperon rouge* est-il lu par les exégètes de cette tendance, comme une métaphore de l'avalent de la lumière du jour (incarnée par la fillette) par l'obscurité de la nuit (symbolisée par le loup). L'éventuel rapport du conte avec le mythe a, jusque dans les années 1970, fait l'objet d'un débat afin de savoir si le conte provient ou non du mythe. Dans la lignée du mythe, et comme l'évoque Lilyane Mourey :

Les contes [...] ont, dans la majeure partie des cas, la valeur d'un récit initiatique où les actions des personnages témoignent des difficultés, des interrogations, des angoisses de l'homme face à la nature et dans la société⁹⁰.

La plupart des chercheurs du XIX^{ème} siècle considèrent le conte comme le produit de la dégénérescence du mythe, soulignant que pour une même histoire, il existe bien souvent une version savante et une version populaire (par exemple : *Blancaflor* qui serait la version populaire de Médée). Pour Propp, le conte aurait commencé à être recueilli à un moment où il commençait à se décomposer. La plupart des chercheurs actuels considère le problème comme insoluble, et finalement peu intéressante cette recherche des origines.

Même s'il passe d'un pays à l'autre, d'une région à l'autre, le conte s'adapte aux particularismes de chaque pays, de chaque région, à ses coutumes et à ses traditions. Finalement, c'est le caractère universel partagé par le conte et le mythe qui invite à les rapprocher. Antonio Rodríguez Almodóvar, dans un article de *CLIJ*⁹¹, a bien souligné comment les contes, de l'Inde à la Péninsule Ibérique, partagent les mêmes racines et sont un bon exemple du dialogue culturel qui s'est établi, il y a longtemps, entre des peuples et des cultures différents.

Mais si nous croyons Northrop Frye, le conte serait plus universel que le mythe, lorsqu'il affirme :

Les contes populaires parcourent simplement le monde en variant leurs motifs et leurs thèmes. Ainsi les contes populaires ont une histoire culturelle nomade alors que les mythes grandissent en relation avec une religion enracinée dans la culture⁹².

L'approche ritualiste est, quant à elle, celle que défend Paul Saintyves⁹³, assez critique à l'égard de l'approche mythologique. Il interprète les personnages des contes comme la résurgence de personnages cérémoniels jouant un rôle dans des rites

⁹⁰ *Ibid.* p. 4.

⁹¹ A. RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, « Entre Europa y la India, las raíces comunes de los cuentos populares », *CLIJ* n°195, p. 7-14.

⁹² Northrop Frye dans *Littérature et mythe*, cité par Lilyane Mourey, *Op. Cit.* p. 12.

⁹³ P. SAINTYVES, *Les contes de Perrault et les récits parallèles*, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 1987.

populaires plus ou moins oubliés. Ainsi considère-t-il le Petit chaperon rouge comme une réminiscence du rite folklorique de la Reine de Mai, tradition remontant à l'antiquité et dont la présence est avérée dans différentes régions de France, mais également en Angleterre. La fillette, rapellerait, en raison de sa coiffe rouge, la reine de mai, elle aussi coiffée de fleurs rouges. Elle serait une personnification du mois de mai et le loup qui la dévore, une incarnation de l'hiver. Cette théorie est facilement réfutable. Marc Soriano et Paul Delarue n'ont pas manqué en effet de souligner que l'apparition du motif du chaperon rouge est datée dans le temps, puisqu'elle n'a lieu qu'avec la publication de la version de Perrault que reprendront les frères Grimm. Aussi est-il difficile d'y voir, comme le fait Saintyves, la résurgence d'un rite ancestral.

Avoir connaissance de cette théorie actuellement très critiquée et réfutée, peut néanmoins nous être utile. En effet, certains illustrateurs et créateurs, en se documentant sur le conte pour le recréer graphiquement, peuvent y avoir eu recours et s'en être inspirés dans leur travail.

Il en va de même pour les interprétations psychologiques, largement inspirées par la psychanalyse. Les interprétations symboliques des contes de fées ainsi que leur relation avec l'inconscient, sont elles-aussi devenues un champ de spéculation où entrent en lice aussi bien des analystes freudiens que jungiens. Nombreux sont les psychologues ayant vu dans les contes l'expression de l'âme humaine et ayant essayé d'en faire ressortir les archétypes et les symboles. Selon eux, les contes sont l'illustration symbolique des fantasmes récurrents de l'être humain.

Comme le rappelle Pierre Erny, contrairement à l'ethnologue qui lie le conte à son contexte culturel, le psychologue interprète ce que dit le conte de telle ou telle catégorie d'individus, dans le cadre d'une civilisation donnée. Les approches psychanalytiques du conte se déclinent sous de nombreuses formes qu'il résume ainsi, à partir du travail de Michelle Simonsens :

- l'approche clinique centrée sur un patient concret, quand on considère l'impact que peut avoir un récit tiré du folklore sur la genèse, l'évolution ou la thérapie d'un trouble psychique
- l'approche théorique, centrée sur le psychisme en général, qui cherche à

illustrer les mécanismes de ce dernier à l'aide de traits tirés des contes au même titre qu'on l'aurait fait à l'aide de traits tirés du rêve

– l'approche textuelle, centrée sur des récits particuliers, qui cherche à comprendre ceux-ci à l'aide de concepts psychanalytiques⁹⁴.

Pierre Erny souligne que l'approche psychanalytique, à l'exception de Marc Soriano, s'est surtout centrée sur la version des Grimm. Marc Soriano, d'inspiration psychanalytique, ou le Docteur Lauzier-Déprez, ont mis en relation le texte de Perrault avec la psychologie de son auteur. Ils analysent les textes à la lumière de la vie de leur auteur, mêlant comme le souligne Pierre Erny une « psychanalyse » du conte à une « psychanalyse » de l'auteur. Soriano se défend pourtant de procéder comme la plupart des psychanalystes, mais cela ne l'empêche pas de faire ressortir les rapports entretenus par Perrault avec la gémellité, et d'étudier principalement trois thèmes récurrents dans le recueil de contes de Perrault : des parents qui se comportent de manière indigne, une atmosphère d'insécurité imprégnant le milieu où se déroule l'action, et la présence chez les héros d'une angoisse inhérente à leur virilité⁹⁵. Lorsqu'il étudie le *Petit chaperon rouge*, il le fait par rapport aux autres contes dont il a sûrement choisi les thématiques, comme le souligne Pierre Erny, en fonction de ses préoccupations conscientes et inconscientes du moment, celles-ci étant inextricablement liées à ses engagements politiques, et à ses rapports avec le pouvoir royal. Un travail semblable sur les auteurs et illustrateurs pourrait être envisagé à partir des reconfigurations, mais ce n'est pas l'angle d'attaque que nous avons choisi.

Le courant freudien estime que les contes obéissent aux mêmes lois que le rêve. Il considère que le conte reflète des processus intemporels et universels permettant d'accéder à l'inconscient personnel. Les chercheurs de ce courant se sont particulièrement intéressés au repérage d'allusions sexuelles, se centrant sur certains éléments du *Petit chaperon rouge* (la couleur du chaperon, le loup, les aliments transportés etc.), ou sur le déroulement de l'histoire. Ils ont coupé l'interprétation du conte, du contexte d'écriture ou de la personnalité des écrivains. Freud lui-même a souligné que le loup présentait des traits fémininoides, car il était couché dans le lit de la

⁹⁴ P. ERNY, *Op. Cit.* p. 170.

⁹⁵ P. ERNY, *Op. Cit.* p. 172-173.

grand-mère, revêtu d'habits de femme et qu'il portait des êtres vivants dans son ventre. Mais il a aussi vu dans ce même loup une image paternelle, se référant aux pères et grands-pères menaçant leurs petits enfants de les dévorer.

Le courant junguien, dont la représentante la plus importante concernant l'étude du *Petit chaperon rouge* est Marie-Louize Von Franz, « estime(nt) que les figures que ce type de récits développe représentent moins des individualités concrètes que les grandes composantes de la psyché humaine (moi, persona, ombre, animus-anima, inconscient individuel, inconscient collectif, Soi)⁹⁶ ». Ainsi, le conte permettrait-il l'accès à l'inconscient collectif et à ses structures universelles que sont les archétypes. L'interprétation junguienne, plutôt que de relier le conte à un schéma préexistant comme le fait l'approche freudienne, permet au conte de parler et le traduit en un langage psychologique. *Le Petit chaperon rouge* apparaît rarement dans la littérature junguienne qui préfère les récits plus développés. Le loup serait à mettre en relation avec l'ombre et avec l'inconscient, dont le contact est à la fois fascinant et terrifiant.

Plus intéressants peut-être, des liens du *Petit chaperon rouge* avec des mythes sont parfois évoqués : Carl-Gustav Jung le lie à celui de Jonas recraché par un poisson dans la Bible. Cela n'est pas sans nous rappeler les paroles de la fillette dans la version des Grimm : « Il faisait si noir dans le ventre du loup ». Le loup serait une image du père dévorant et cette dévoration évoquerait les rapports sexuels. La forêt et le ventre du monstre relèveraient de l'archétype du « labyrinthe » et l'ensemble du récit aurait trait aux questions de procréation et de naissance telles que les voit l'inconscient.

Lorsque Fromm évoque le mythe, s'appuyant sur les théories de Freud, il le définit comme « une sorte de conte qui exprime, en langage symbolique, des idées religieuses et philosophiques, des expériences de l'âme en lesquelles réside la signification authentique du mythe⁹⁷ ». Lorsqu'il évoque le *Petit chaperon rouge* à travers une version mélangeant les versions de Grimm et de Perrault, il souligne qu'il illustre le thème du conflit des principes féminin et masculin présent dans la trilogie œdipienne et dans le mythe de la création. Le motif du chaperon rouge est pour lui le symbole de la menstruation. Il interprète l'histoire comme une mise en garde contre le

⁹⁶ P. ERNY, *Op. Cit.* p. 182.

⁹⁷ E. FROMM, *Le langage oublié, Introduction à la compréhension des rêves, des contes et des mythes*, Paris, Payot, 1975, p. 158.

danger du sexe et la perte de la virginité. Il s'agit en effet pour lui, d'un conte reflétant le danger de la tentation sexuelle. Le mâle y est symbolisé par l'animal cruel et rusé, et l'acte sexuel est présenté comme l'acte cannibalesque par lequel le mâle dévore la femelle. Fromm décrypte une histoire qui certes a été reprise de la tradition orale, mais a été adaptée en fonction du contexte d'écriture. Or le texte sur lequel il s'appuie n'est ni la version de Perrault, ni celle de Grimm, son interprétation demeurant alors très approximative.

Bruno Bettelheim, dans sa *Psychanalyse des contes de fées* (approche psychanalytique la plus connue), évoque tout d'abord la version de Perrault avant de l'écarter car selon lui, la recreation à laquelle se livre Perrault, prive le conte d'une grande partie de sa signification :

Dans son histoire, telle qu'il la raconte, personne ne dit au Petit chaperon rouge de ne pas traîner en route et de ne pas s'écarter de son chemin. De même, dans la version de Perrault, on ne comprend pas que la grand-mère, qui n'a rien fait de mal, trouve la mort à la fin du conte⁹⁸.

Bettelheim considère par ailleurs que l'un des critères du conte de fées est de chercher à soulager les angoisses. En les suscitant, il offre à l'enfant, à la manière d'une *catharsis*, le moyen de les surmonter. *Le Petit chaperon rouge* de Perrault, en raison de son issue tragique, quitte donc, selon le psychanalyste, la sphère des contes de fées, pour rejoindre celle des récits moralisateurs, ce qui lui permet d'affirmer que

Le conte est ainsi privé de la délivrance, de la guérison et du réconfort ; ce n'est pas un conte de fées (et ça ne l'était pas dans l'esprit de Perrault), mais une histoire de mise en garde qui menace délibérément l'enfant avec une conclusion qui le laisse sur son angoisse⁹⁹.

Bettelheim déplore également l'excès de simplification de cette version qui ne laisse plus à l'enfant des possibilités d'imagination.

Il évoque ensuite la version des Grimm dans laquelle il met en valeur l'opposition entre le principe de plaisir (ce que l'on aime faire) et le principe de réalité (ce que l'on doit faire) qui caractérise l'enfant n'ayant pas encore maîtrisé ses conflits

⁹⁸ B. BETTELHEIM, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Laffont, 1976.

⁹⁹ *Ibid.* p. 254.

œdipiens. Il souligne que le danger qui menace la petite fille est sa sexualité naissante, et l'impossibilité de maîtriser ses ambivalences.

Aussi, si la sexualité n'est pas mentionnée de façon explicite dans la version des Grimm, selon Bettelheim, elle n'en demeure pas moins sous-jacente. Le travail du psychanalyste laisse totalement de côté la version dite nivernaise. De façon générale, il défend l'aspect pédagogique des contes, et souligne la mission qu'ils remplissent de protéger les enfants contre la peur.

La lecture psychanalytique constitue, comme nous le verrons dans la troisième partie de ce travail, une source d'inspiration importante, un matériau nécessaire à la construction d'une œuvre, dans l'album contemporain. Cela est très contextualisé, et est à l'image de notre société moderne, attirée par la dimension psychanalytique. Une lecture psychanalytique du conte et des reconfigurations, peut aussi nous donner un éclairage sur la portée universelle, tant du point de vue de la psychée, que d'un inconscient collectif. Mais elle présente tout de même un inconvénient majeur : elle ne situe pas les contes dans leur contexte, or ce dernier est fondamental pour étudier les reconfigurations des contes qui ne peuvent être uniquement considérés comme des produits universels. C'est pourquoi il nous semble nécessaire de la croiser avec l'approche philologique et socio-discursive.

Celle-ci s'attache à démontrer l'existence pour les contes d'un dialogue interculturel et intertextuel. En Espagne, Susana Marín González a ouvert la voie en mettant en évidence la filiation qu'entretient le *Petit chaperon rouge* de Perrault avec les textes antiques et médiévaux. Dans son travail *¿Existía Caperucita antes de Perrault ?*¹⁰⁰, elle évoque, dans la lignée de Ziolkowski, l'existence d'un récit médiéval écrit que nous avons déjà mentionné, en relation avec la tradition du *Petit chaperon rouge*, texte dont l'existence est attestée et dont Perrault pourrait avoir eu connaissance : la version médiévale d'Egberto Leodensis (XIème siècle), *De puella a lupellis seruata*, issue de l'ouvrage *Fecunda Ratis*, qui raconte l'histoire d'une fillette qu'une louve apporte à ses petits qui ne peuvent la dévorer et finissent par l'adopter.

¹⁰⁰ S. GONZÁLEZ MARÍN, *¿Existía Caperucita antes de Perrault ?*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2005.

La cape rouge que porte la fillette, et que lui a offerte son parrain pour son baptême, symbolise la protection divine qu'elle reçoit. Il existe donc, selon Susana Marín González, des raisons objectives laissant penser que le *Petit chaperon rouge* de Perrault aurait pour intertexte ce texte du Moyen-Âge. Selon la chercheuse, Perrault n'aurait donc pas eu la primauté de l'adaptation du récit oral, et il n'aurait pas non plus inventé le motif de la cape rouge comme l'ont souvent admis les chercheurs. Pour la philologue, la filiation remonte à l'Antiquité. Ainsi évoque-t-elle des liens entre la version de Perrault et les textes antiques relatifs au sacrifice d'Iphigénie (Cicéron, Ovide, Sénèque entre autres), au rapt de Perséphone (Ovide), aux loups-garous (Platon, Ovide, Pausanias, Plin, Saint Augustin) et aux rites d'initiation féminins (Pausanias).

Si les apports de Susana González Marín sont intéressants et permettent de démontrer que le texte de Perrault ne prend pas seulement sa source dans la tradition orale, mais qu'il peut se mettre en perspective avec une tradition littéraire remontant à l'Antiquité, Jean-Michel Adam et Ute Heidmann vont encore plus loin en insistant sur la notion de dialogue porteur de sens.

Les comparatistes suisses essaient tout d'abord de montrer les limites de l'approche folklorique. Cette dernière présente selon eux

[...] un problème épistémologique et méthodologique majeur : le fait de comparer des productions historiquement attestées à des constructions hypothétiques, prétendument universelles¹⁰¹.

Pour eux, le fait que Paul Delarue, suivi d'autres chercheurs tels que Marc Soriano, évalue le texte de Perrault, historiquement daté, à l'aune d'une version bien postérieure (1885) qu'il érige en modèle, constitue un anachronisme. Paul Delarue considère en effet la version orale de 1885 (*Le conte de la mère-grand*), comme le conte complet à partir duquel Perrault aurait écrit sa version en l'expurgeant de certains éléments. Le conte de Perrault ne serait donc, selon lui, qu'une adaptation de cette version orale qui aurait été tronquée pour plaire au public de son temps.

Mais selon Ute Heidmann et Jean-Michel Adam :

¹⁰¹ U. HEIDMANN et J. M. ADAM, *Op. Cit.* p. 25.

Cette conclusion vient renforcer une opposition entre « la littérature orale » et « la littérature écrite » qui méconnaît la réalité discursive dans laquelle s'imbriquent, à chaque instant, paroles écrites et paroles orales, ce qui s'écrit et ce qui se raconte. La diffusion des contes de Perrault, de Lhéritier et de d'Aulnoy par voie de colportage, sous forme de feuillets ou de volumes de la bibliothèque bleue, en constitue d'ailleurs le meilleur exemple¹⁰².

Pour eux, donc, le texte du *Conte de la mère-grand* ne saurait constituer une élaboration relevant de « la pure oralité » et l'intention du texte de Perrault ne saurait se réduire à son intention de censurer « l'authentique expression paysanne ¹⁰³ ».

Ainsi, pour eux également :

Ces constructions hypothétiques appelées « conte-type », « conte merveilleux » ou « conte populaire », fournissent des critères d'analyse qui réduisent la complexité des textes au lieu de la mettre en évidence et de permettre leur analyse¹⁰⁴.

Les textes ne seraient donc pas des « objets naturels » mais des textes qui varient en fonction de leur réécriture par leurs auteurs eux-mêmes, mais également au fil des « variations éditoriales ultérieures » et des « traductions », ce que les chercheurs nomment « textualisations auctoriales » et « éditoriales ».

Pour les comparatistes, ces

textualisations successives re-contextualisent les contes en touchant à leur matière verbale interne (orthographe, typographie, ponctuation des phrases, du discours direct, division en paragraphes, voire même des éléments lexicaux, morpho-syntaxiques et textuels), en faisant varier sensiblement l'ensemble de l'appareil péri-textuel (changements de titres et de nom d'auteur, d'illustrations, ajout de préface et/ou de dédicace) et la construction du recueil (modification de l'ordre des textes et/ou ajout de textes)¹⁰⁵.

L'approche comparatiste relativise donc l'influence de la tradition orale sur les contes du XVII^e siècle, et défend l'hypothèse selon laquelle ils s'inscriraient davantage dans un rapport complexe entre discours, textes et genres des cultures

¹⁰² *Ibid.* p. 24.

¹⁰³ *Ibid.* p. 25.

¹⁰⁴ *Ibid.* p. 25.

¹⁰⁵ *Ibid.* p. 27.

anciennes et modernes, éléments laissés trop souvent laissés de côté par les folkloristes, et privilégiés par l'approche philologiste. Perrault (et ses contemporains), n'aurait donc pas puisé exclusivement dans la tradition orale pour écrire ses contes - postulat généralement répandu chez la critique de la tendance folkloriste- mais il aurait plutôt inscrit ses textes dans un dialogue avec d'autres textes ou d'autres genres l'ayant précédé ou lui étant contemporains.

Perrault crée donc ses contes en

[...] reconfigurant les formes génériques du conte déjà existantes dans les littératures en langue latine et italienne, très présentes en France au XVIIème siècle, pour créer une nouvelle variation générique adaptée aux préoccupations esthétiques et socioculturelles de la société française de la fin du XVIIème siècle¹⁰⁶.

Loin d'être une simple adaptation des versions orales collectées par les folkloristes, le conte dialoguerait avec des textes littéraires antérieurs et contemporains à lui : œuvres de La Fontaine, Melle Lhéritier, Fénelon, Apulée etc. et ce dialogue ferait naître de nouveaux effets de sens. Cette façon d'envisager l'intertextualité dépasse la simple notion d'influence et de filiation. Ute Heidmann emprunte à Genette le concept d'intertextualité comme la « présence effective d'un texte dans un autre¹⁰⁷ » et rajoute l'idée que dans le cas de Perrault, il ne s'agit pas seulement de la présence d'un texte dans un autre mais d'un processus

[...] dans lequel un texte répond à une proposition de sens faite par un autre texte. Le texte qui répond crée des effets de sens nouveaux et radicalement différents¹⁰⁸.

Il ne s'agit donc pas d'envisager les contes seulement sur le mode de l'influence ou de l'emprunt, mais de prendre en compte, dans la continuité de Bakhtine, « le potentiel de renouvellement ou même d'inversion de sens¹⁰⁹ ».

De plus, Jean-Michel Adam et Ute Heidmann, toujours selon une visée socio-

¹⁰⁶ *Ibid.* p. 35.

¹⁰⁷ *Ibid.* p. 37.

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ *Ibid.*

discursive, insistent sur le fait que les contes canoniques auraient subi, au fur et à mesure de leur réédition, une décontextualisation et une détéxtualisation. Il serait donc nécessaire de les reconnecter à leur contexte afin de mieux en saisir la portée.



C'est compte-tenu de ce contexte que l'étude des adaptations et des reconfigurations du *Petit chaperon rouge* en Espagne, doit, il nous semble, pour être opérante, recourir à divers outils que nous n'aurons cesse de croiser à chaque fois que cela s'avèrera nécessaire. Le problème méthodologique soulevé par les comparatistes, à savoir, le fait de confronter des productions historiques attestées à des constructions hypothétiques prétendument universelles, sera au cœur de nos préoccupations. L'étude des adaptations et des reconfigurations du conte est en effet ancrée dans son temps : l'apparition de nouvelles formes, de nouvelles valeurs sont à placer en perspective avec le contexte dans lequel elles s'inscrivent. Aussi, quelle que soit l'approche-ethnologique, socio-discursive ou philologique-, la tendance à historiciser, à replacer les contes dans un contexte, nous apparaît légitime et particulièrement féconde. Il va en effet s'agir de confronter les œuvres au contexte socio-historique, éditorial, littéraire et artistique, dans lequel elles furent produites. Les approches historique et philologique nous semblent donc tout particulièrement utiles dans la mesure où, pour étudier les reconfigurations des contes, les dimensions co-textuelle, intertextuelle et contextuelle sont fondamentales. Mais les approches psychologiques, structuralistes et toute autre approche décontextualisée, n'en sont pas moins intéressantes et nécessaires. Le conte, même dans ses reconfigurations les plus datées, laisse transparaître des invariants et des permanences, que nous ne saurions négliger au moment de l'analyse. Par ailleurs, si l'approche folkloriste n'est pas dénuée d'intérêt, il semble inutile de la poursuivre, dans la mesure où notre étude se fonde sur des textes écrits qui dialoguent entre-eux, par-delà les frontières temporelles, géographiques et génériques.

Aussi, dans le sillage de nombreux chercheurs qui ont eu recours à différents outils et empruntent aussi bien à la littérature, l'histoire, la psychanalyse que le folklore, nous estimons nécessaire de croiser les différentes approches et les différentes sources d'information dont nous disposons, pour appréhender *Le Petit chaperon rouge* en Espagne, à travers ses différentes adaptations et reconfigurations. Mais il faut également insister sur le fait qu'au XIX^{ème} siècle, l'avènement de l'imprimé et des nouvelles technologies aidant, l'insertion de l'image dans le livre va grandissant parallèlement à la diffusion du conte. De simple illustration, elle devient peu à peu porteuse de sens et de narration, c'est pourquoi l'étude de l'intertextualité (prise au sens large) du *Petit chaperon rouge* devra tenir compte des réseaux se formant entre l'image, l'oralité et les textes écrits. Aussi, la plupart des outils, au départ prévus pour étudier des textes, devront être ajustés à l'image qui, comme nous allons le voir à présent, va acquérir au fil des siècles un rôle fondamental dans l'adaptation et la reconfiguration du conte, devenant elle-aussi porteuse d'un discours et de valeurs.

CHAPITRE 2

Le Petit Chaperon Rouge et l'illustration : une longue histoire d'amour



Dès leur parution, les contes en prose de Perrault entretiennent avec l'illustration des liens étroits qui ne vont cesser de se développer au fil des siècles. Si les toutes premières éditions des contes -éditions lettrées ou éditions de colportage- se montrent relativement fidèles au texte de départ, on observe dans les illustrations de l'une comme de l'autre, une certaine liberté prise très tôt par les éditeurs. Les changements interviennent principalement au XIX^{ème} siècle, surtout à partir de l'époque romantique, époque durant laquelle les éditeurs, soucieux de la réception des contes, en altèrent non seulement les textes, mais font également appel à des artistes qui en proposent une version illustrée très personnelle. On assiste alors, par la suite, et parallèlement au développement de l'illustration, à un effacement progressif du texte, ce dernier allant même, au XX^{ème} siècle, jusqu'à céder entièrement l'espace de la page à une illustration en perpétuel renouvellement. C'est notamment le cas de la version pionnière du *Petit chaperon rouge* de Warja Lavater de 1965¹¹⁰, livre d'artiste qui constitue dès sa publication, une source d'inspiration pour de nombreuses versions de ce conte en album, ceci étant particulièrement visible dans l'album actuel. Mais ce n'est pas seulement dans l'album que s'épanouit le conte. Il fait également l'objet de reprises dans d'autres supports faisant intervenir un code visuel.

Le conte se prêterait-il plus que tout autre texte à une adaptation dans un système sémiotique différent ? Qu'apporte l'illustration ? Peut-on qualifier de médiagéniques les personnages des contes, voire les contes eux-mêmes¹¹¹ ?

Notre travail s'est certes centré sur le conte du *Petit chaperon rouge*, mais avant

¹¹⁰ W. LAVATER, *Le Petit chaperon rouge. Une imagerie d'après un conte de Perrault*, Paris, Maeght, 1965. Notons que bien qu'elle se revendique comme l'illustration du texte de Perrault, cette œuvre s'inspire également de l'œuvre des frères Grimm, reconnaissable à la présence du chasseur. Cet ouvrage sera suivi quelques années plus tard de *Blanche-Neige* (1974), *Cendrillon* (1976), *Le Petit Poucet* (1979) et *La Belle au Bois Dormant* (1982).

Notons qu'une adaptation tactile (de Myriam Colin) a été publiée en 2008 par la maison d'édition Les doigts qui rêvent.

¹¹¹ Le terme « médiagénie » est un néologisme inventé par le chercheur Philippe Marion, et se référant à la capacité d'un sujet, d'un projet narratif, voire d'un genre à « se réaliser de manière optimale, en choisissant le partenaire médiatique qui leur convient le mieux » voir P. MARION, « Narratologie médiatique et médiagénie des récits », *Recherches en communication* n°7, Université Catholique de Louvain, 1997, p. 86. Article en ligne : <http://sites-test.uclouvain.be/rec/index.php/rec/article/viewFile/1441/1291>

[Dernière consultation le 18/08/2012].

d'exposer les résultats de son étude dans le domaine espagnol, nous avons essayé de montrer, dans ce chapitre, en suivant les philologues, comment de son adaptation littéraire à partir des traditions orales ou écrites (par Perrault puis les Grimm), à son adaptation à différents arts, supports, médias, et systèmes sémiotiques, ce conte connaît une destinée hors du commun jusqu'à nos jours en Europe. Quels sont les enjeux de ces différentes adaptations ? Qu'en est-il de leur transversalité ? Pour tenter de répondre à ces interrogations, nous nous sommes tout d'abord penchée sur l'apparition du conte dans l'œuvre de Perrault à la fin du XVIIIème siècle, et avons essayé de montrer comment certaines bases sont d'emblée déjà posées, et annoncent bien à l'avance les pratiques actuellement utilisées dans la littérature de jeunesse.

I. Perrault et l'illustration

I.1. Les deux premières versions des Contes de Perrault : la version manuscrite de 1695 et la première édition de 1697 : des contes à lire, à voir et à écouter.

Acquise en 1953 par la *Pierpont Morgan Library* de New York, et jusqu'à cette date ignorée, la copie manuscrite des *Contes* de Perrault, datée de 1695 et dédiée à Mademoiselle, fille du duc d'Orléans et de la princesse Palatine, nièce de Louis XIV, est accompagnée, dès sa parution, d'illustrations qui laissent augurer la riche et longue destinée iconographique que connaîtront par la suite les contes.

L'ouvrage comporte un frontispice qui introduit le volume, un cartouche, et cinq vignettes coloriées à la gouache et associées au texte. Intitulée *Contes de ma Mère L'Oye*, l'œuvre renferme cinq contes, chacun d'eux accompagné d'une vignette (*La Belle au Bois dormant*, *Le Petit chaperon rouge*, *La Barbe-Bleue*, *Le Maître Chat* et *Les Fées*). Ils sont précédés d'une dédicace mettant en exergue les liens qu'ils entretiennent avec l'enfance puisqu'il y est question de la « simplicité enfantine de ces récits ». La dédicace insiste également sur leur transmission orale (« ceux qui les écoutent »), ce que viennent renforcer certaines annotations en marge du texte des

contes. Nous pouvons en effet lire, dans le conte du *Petit chaperon rouge*, la dernière réplique du loup - « C'est pour te manger » - accompagnée en marge d'un commentaire sur l'intonation à adopter en lisant le texte : « On prononce ces mots d'une voix forte pour faire peur à l'enfant comme si le loup l'alloit manger ».



Fig. 1, Gouache accompagnant le conte du *Petit chaperon rouge* dans la version manuscrite des *Contes de ma mère L'Oye* (1695).

URL : http://expositions.bnf.fr/contes/grand/031_3.htm [Dernière consultation le 15/08/2012].

Dans l'édition de 1697, soit deux années plus tard, la dédicace évoque non plus ceux qui « écoutent » les contes mais ceux qui les « lisent » et les commentaires en marge du conte du *Petit chaperon rouge* disparaissent.

Tous ces changements témoignent donc d'un passage plutôt marqué de l'oral à l'écrit, ce qui fait dire à Marc Soriano que le dédicataire pense à ses contes, dès leur conception, comme à des œuvres orales, même s'il en parle comme des récits notés.

La version de 1697 qui paraît chez l'éditeur Claude Barbin, reproduit les contes déjà présents dans la copie manuscrite de 1695, et leur ajoute trois nouvelles histoires : *Cendrillon*, *Riquet à la Houppe* et *Le Petit Poucet*. Le titre *Histoires ou Contes du temps passé* a remplacé *Contes de ma Mère l'Oye*. Cette dernière inscription ne

subsiste plus désormais que dans le frontispice, œuvre d'Antoine Clouzier, de même que les huit vignettes gravées sur cuivre à partir des dessins du manuscrit, et qui figurent en tête de chaque conte.

Comme l'a souligné Daphné M. Hoogenboezem¹¹², les aspects merveilleux présents dans les textes des contes ne transparaissent que très peu dans les vignettes qui accompagnent les premières publications. Aussi bien les gouaches de la version manuscrite de 1695, que les gravures de Clouzier, représentent des scènes aux sujets réalistes, même si Christophe Martin¹¹³ a repéré trois vignettes qui font quelque peu exception et qui, selon lui, laissent entrevoir un soupçon de magie : il s'agit des vignettes qui accompagnent *Le Petit chaperon rouge*, *Le Petit Poucet* et *Le Chat Botté*. Ces gravures, dont la technique d'impression (gravure sur cuivre) aurait dû permettre de représenter les scènes dans tous leurs détails et de répondre alors à un souci de vraisemblance, n'affichent pourtant ici pas plus de détails que si les vignettes avaient été gravées sur bois. L'aspect est gauche et naïf.

Daphné M. Hoogenboezem conclut à une naïveté délibérée des deux premières versions. Il s'agit pour elle d'une volonté affichée de la part de leurs auteurs d'associer les contes à une tradition iconographique médiévale et populaire qui persiste alors dans les éditions populaires de la Bibliothèque bleue (XVII^{ème} siècle- XIX^{ème} siècle). Cette iconographie évoque un monde réel mais ignoré, lointain dans le temps, et qui peut donc paraître pour le moins singulier au public des contes : le monde médiéval, populaire et paysan constitue en effet un monde étrange pour l'homme du XVII^{ème} siècle, un monde associé aux superstitions et aux légendes. C'est à ce monde populaire et médiéval que se réfère Perrault, aussi bien dans les motifs employés et la trame de ses histoires que dans le langage utilisé. Les motifs médiévaux sont en effet :

[...] des châteaux mystérieux, des princes amoureux et vaillants, et des fées qui se rassemblent autour du berceau d'un prince ou d'une princesse pour offrir leurs dons, un véritable topos dans la littérature médiévale.¹¹⁴

¹¹² D. M. HOOGENBOEZEM, « Magie de l'image : altérité, merveilleux et définition générique dans les contes de Charles Perrault », URL : www.revue-relief.org [Dernière consultation le 08/08/2011].

¹¹³ C. MARTIN, « L'illustration du conte de fées (1697-1789) », *Cahiers de l'Association Internationales des Etudes Françaises* 57 (2005), p. 113-132.

¹¹⁴ D. M. HOOGENBOEZEM, *Op. Cit.* p. 3.

La langue, pour sa part, affiche une volonté de simplicité, proche de la langue orale, et qui mélange des expressions populaires et archaïques. *Le Petit chaperon rouge* est à ce titre un exemple des plus représentatifs. Ceci est visible lorsque Perrault n'utilise pas l'expression « grand-mère » mais emprunte aux versions orales le fameux « mère-grand », les onomatopées (« toc, toc, toc » lorsque le loup arrive chez la mère-grand) ou bien encore les formulettes : « Tire la chevillette, la bobinette cherra ».

Daphné M. Hoogenboezem insiste sur le fait que les vignettes qui accompagnent les contes, et qui s'inscrivent dans la tradition des emblèmes, sont porteuses de sens tant au niveau des scènes représentées, qui usent de motifs médiévaux, que de la technique et du style utilisés, qui convoquent l'iconographie médiévale. Dans la version de 1695, ce sont les couleurs chaudes employées, typiques des enluminures médiévales, qui font le lien avec l'iconographie du Moyen-Âge. Dans les gravures de Clouzier mais aussi dans les gouaches, c'est le manque de proportionnalité des personnages par rapport aux monuments représentés (conventions inhérentes à l'art médiéval), mais aussi le manque de détails et le non-respect des unités classiques (unité de temps, d'espace, de lieu et invraisemblance) qui rattachent les vignettes à l'iconographie médiévale.

L'aspect naïf des illustrations des contes s'apparente donc à une tentative délibérée de la part de ses auteurs d'imiter les éditions populaires, et Daphné M. Hoogenboezem conclut à une analogie entre les stratégies textuelles et visuelles qui visent toutes deux un même objectif : associer le conte de fées à un héritage populaire et national remontant au Moyen-Âge. Le texte, en effet, d'une apparente simplicité, rappelle le langage de la conteuse modeste du frontispice alors que les vignettes rappellent les illuminations médiévales et les bois naïfs des éditions populaires.

Des liens entre culture savante et culture populaire sont donc observables dès les premières publications des contes. Celles-ci revendiquent, bien que de façon discrète, des croisements entre les deux, par un subtil jeu d'imitation des versions populaires dans les versions « savantes ».



Fig. 2, Gravure d'Antoine Clouzier pour le conte du *Petit chaperon rouge* de Perrault, à partir des gouaches de la version manuscrite de 1695. URL : <http://www.univ-montp3.fr/pictura/GenerateurNotice.php?numnotice=A3022> [Dernière consultation le 15/08/2012]

Les changements d'une version (celle 1695) à l'autre (celle de 1697) sont les prémisses des nombreuses modifications qui auront lieu lors du passage d'une édition à l'autre, d'un type de publication à une autre, et qui marqueront la longue et sinieuse aventure éditoriale des contes. Chaque transformation de l'image, comme le soulignent les chercheuses Ségolène Le Men et Catherine Velay-Vallantin, « témoigne d'un nouvel effet de sens¹¹⁵ ». Une observation minutieuse des frontispices permet tout particulièrement de dater un changement de public des contes. L'image frontispice de Clouzier (1697) représente le dispositif producteur de récit, l'énonciation orale des contes. Dans l'espace clos et intime du foyer, à la lueur de l'âtre et d'une bougie, une gouvernante assise sur un tabouret et filant avec son fuseau la laine de sa quenouille, s'adresse à trois jeunes personnes dont la tenue vestimentaire laisse supposer qu'elles sont de condition sociale plutôt élevée.

Louis Marin insiste sur le fait :

(Qu') il ne s'agit nullement d'une régression à un stade archaïque de la voix tant sur le plan de l'histoire des « publics » des contes que sur celui de

¹¹⁵ S. LE MEN, C. VELAY-VALLANTIN, « Avant-propos : Images, Imagerie et imaginaire du conte » In : *Romantisme*, 1992, n° 78, p. 5.

leur « consommation » singulière ; il ne s'agit pas d'un retour des publics lettrés à l'oralité populaire, ni d'une régression de l'adulte à l'enfance mais bien plutôt d'un certain jeu de la culture lettrée avec elle-même : d'abord lire en regardant les images puisque ce sont des contes illustrés¹¹⁶.

Pour lui, les enjeux du frontispice sont doubles : d'une part celui-ci présente la transcription de récits en situation orale, imposant ainsi par le code iconique un protocole de lecture ; d'autre part, il souligne la stratégie d'effacement de l'auteur devant une instance d'énonciation orale dont la caractéristique est d'être sans nom propre, sans pour autant le faire renoncer à son statut d'auteur « moderne¹¹⁷ ».



Fig. 3, Frontispice gravé par Clouzier, pour l'édition de 1697. URL : <http://expositions.bnf.fr/livres-enfants/grand/006.htm> [Dernière consultation le 15/08/2012].

Pour sa part, Catherine Velay Vallantin ajoute à ce jeu de la culture lettrée avec elle-même, la création d' « une nouvelle réception des contes qui constitue une sorte

¹¹⁶ L. MARIN, « Préface-image, Le Frontispice des contes de Perrault », *Revue Europe*, Novembre-décembre 1990, p. 118.

¹¹⁷ L. MARIN, « Les enjeux d'un frontispice », *Esprit créateur*, Vol. XXVII, n° 3, 1987.

de culture inconsciente de l'enfance¹¹⁸ ». Le frontispice, outre le fait qu'il renforce la stratégie d'effacement de l'auteur en présentant au lecteur la conteuse en action, annonce, comme l'a montré la chercheuse¹¹⁹, le protocole de lecture des contes qu'il accompagne. En effet, le lecteur, pour « bien lire » les contes, doit pouvoir retrouver les mêmes circonstances de lecture que celles que le frontispice lui propose : « il faut que la lecture se fasse écoute, et les pages imprimées, voix sans nom¹²⁰ ».

Œuvres à lire, à voir et à écouter, les *Contes* de Perrault mobilisent donc, dès leur parution, les différents sens des lecteurs auxquels ils s'adressent. Outre leur fonction pédagogique envers l'enfant, qui transparait en filigrane, c'est aussi un nouveau mode de lecture qui est proposé dans les premières éditions des contes. Celui-ci est basé sur une lecture conjointe du texte et des images, et annonce d'ores et déjà le mode de lecture du livre illustré puis de l'album, dans lequel la lecture de l'image prendra progressivement le pas sur celle du texte, et exploitera toute la sensualité du médium. Destiné à être vu et lu à voix haute, l'album moderne constituera un support privilégié pour le conte qui pourra s'y épanouir et jouir au maximum de l'exploitation de ses capacités expressives.

L'importance des premières illustrations des *Contes* de Perrault mérite donc que nous leur accordions une attention particulière. Celles-ci vont en effet conditionner l'imagerie ultérieure et la réception. Carine Picaud, qui exclut de son étude l'imagerie d'Epinal, souligne que jusque dans les années 1840, l'illustration des *Contes* de Perrault est fréquemment réduite à un frontispice et à une vignette par conte. Initialement placées en tête de chaque conte, ces vignettes sont par la suite regroupées par deux sur une même planche ou tirées sur une même page. C'est alors une imagerie restreinte du conte de fées qui se constitue. Partie intégrante du conte, elle se transmet avec lui, et est fortement inspirée par les dessins qui ornent la copie manuscrite de 1695 et que Clouzier grave pour l'édition de 1697. Certaines scènes du *Petit chaperon rouge* sont sélectionnées pour faire l'objet d'une représentation iconographique : le conte est tantôt illustré par la scène de la dévoration de la fillette, tantôt par la

¹¹⁸ *Le livre d'enfance et de jeunesse en France*, sous la direction de Jean Glenisson et Ségolène le Men, Bordeaux, SBG, 1994, p. 26.

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ *Ibid.* p. 25.

rencontre du loup en chemin, cette dernière scène, moins violente, supplantant progressivement la première.

Cependant, des changements s'annoncent assez rapidement, et l'illustration prend alors deux directions distinctes, l'une tournée vers la culture savante, l'autre vers la culture populaire. D'une part, l'époque romantique suppose de grands changements avec l'œuvre d'illustrateurs qui s'écartent des représentations traditionnelles pour proposer une vision plus personnelle des contes et qui mettent l'accent sur leur caractère merveilleux, perceptible tout particulièrement chez les illustrateurs anglais. Dès lors, l'illustration va occuper une place de plus en plus importante dans la littérature dite « savante », comme nous le verrons par la suite. D'autre part, l'imagerie populaire atteint son apogée avec les images d'Epinal. Annie Renonciat, qui a magistralement étudié les *Contes* de Perrault dans l'imagerie populaire d'Epinal, montre bien comment les illustrations qui accompagnent le texte, contribuent à infléchir le sens du conte, car elles reflètent les croisements qui s'établissent avec le folklore.

Si, dans un premier temps, culture savante et culture populaire semblent constituer deux domaines bien distincts, l'une des directions de notre recherche a été de voir comment, et jusqu'à quel point, versions savantes et versions populaires ne tardent pas à s'influencer, et ne cesseront, au fil des années, d'interférer et de s'alimenter mutuellement.

1.2. Les Contes de Perrault entre culture savante et culture populaire.

Les premières éditions des *Contes* de Perrault ouvrent en effet la voie à de nombreuses éditions et réimpressions, tant dans le domaine « savant » que dans le domaine populaire. Tous deux ne cessent d'évoluer au fil des siècles, en parallèle. Favorisés par les progrès techniques de l'imprimerie, qui se perfectionne au fil des décennies, ouvrages populaires et ouvrages « savants » des *Contes* (bien que dans une moindre mesure au départ) font la part belle, dès leur parution, à l'illustration.

Si l'illustration a davantage tendance à se développer dès le XVIIIème siècle

dans les productions populaires (imagiers d'Epinal, Bibliothèque bleue etc.) en raison du public multiple qu'elles touchent, et dont les faibles capacités de lecture rendent indispensable l'utilisation de l'image, la présence de celle-ci dès les premières éditions, à l'intérieur des éditions savantes, nous permet d'affirmer que dès leur publication, les contes se situent entre culture populaire et culture lettrée.

Ce brouillage des frontières entre culture savante et culture populaire tient tout d'abord de ce que le matériel oral, issu de la culture populaire, fait l'objet pour la première fois d'un traitement littéraire par l'homme de lettres qu'est Perrault, ouvrant ainsi la voie à d'autres auteurs qui trouveront dans le folklore populaire, une riche source d'inspiration. Une seconde raison est le lien qui s'établit entre culture savante et culture populaire, dans la mesure où un texte censé appartenir au départ à la culture savante, bien qu'inspiré de la culture populaire orale, fait l'objet d'une reprise dans la culture populaire.

Mais il est une troisième raison nous permettant de situer les *Contes* de Perrault à mi-chemin entre culture savante et culture populaire. Elle est justement à trouver dans les rapports qu'ils entretiennent avec l'illustration. Outre le jeu que nous avons vu dans les premières publications (reprise dans les versions savantes d'un style propre à la culture populaire), on trouve également des versions illustrées des *Contes* dans les versions populaires, celles-ci se caractérisant par l'abondance des illustrations qu'elles comportent.

Mais il semblerait que l'on trouve aussi des versions savantes des *Contes* qui, à l'instar des versions populaires, et outre les deux premières publications déjà mentionnées, accordent à l'illustration une place privilégiée, à une époque où l'illustration est plutôt l'apanage des ouvrages populaires. En effet, la quantité d'images contenues dans les premières éditions des *Contes* de Perrault et dans celles qui leur font suite tout au long du XVIIIème siècle, semblent les faire se distinguer de la majorité des éditions savantes de la même époque.

En quoi ces éditions de contes sont-elles si particulières, et montrent bien les liens constamment présents entre les *Contes* et l'illustration des versions savantes et populaires ? Une étude préalable de l'aventure éditoriale des *Contes* de Perrault dans le nord de l'Europe, en France et aux Pays-Bas, et l'étude de leurs liens avec l'illustration, nous a permis, dans une optique comparatiste, de mieux comprendre,

aussi bien leur réception éditoriale en Espagne, que les changements à l'œuvre dans le marché éditorial. Comprendre l'histoire d'amour qui unit les *Contes* de Perrault et l'illustration, tant dans les versions savantes que dans les versions populaires, nous a également aidé à mieux saisir et mesurer l'importance de cette dernière dans l'album contemporain.

I.2.1. Culture savante : l'illustration des premières éditions lettrées des Contes de Perrault.

Les premières éditions lettrées des *Contes* de Perrault méritent que nous leur accordions un examen particulier en raison de la présence, entre leurs pages, d'illustrations, à une époque qui leur est pourtant peu favorable. Ces éditions posent les bases d'une tradition iconographique qui ne sera pas sans influencer les productions postérieures.

Comme le fait remarquer Yves Peyré dans son ouvrage *Peinture et poésie, le dialogue par le livre (1874-2000)*, dès l'apparition du codex, « il n'a pas manqué de livres où l'image a figuré de concert avec un texte¹²¹ ». Entre les XI^{ème} et XV^{ème} siècles, l'image est abondante dans le texte et redouble les mots dans les manuscrits enluminés à dominante religieuse. Si l'image continue d'accompagner les textes aux XV^{ème} et XVI^{ème} siècles grâce à la gravure sur bois, au XVII^{ème} siècle, elle est pourtant évacuée du texte du livre de littérature, pour se cantonner à des ouvrages dans lesquels l'écrit a besoin d'un complément graphique pour être compréhensible et convaincant : « Livres d'anatomie ou d'histoire naturelle, traités d'architecture, relations de voyages (incluant la géographie et l'ethnologie), les répertoires des métiers etc.)¹²² ».

Certes, il existe bien au XVII^{ème} siècle quelques livres illustrés mais ils ne relèvent pas, comme le fait remarquer Marc Soriano, d'une intention didactique et éducative mais plutôt de la bibliophilie, comme c'est le cas du livre de figures, et n'est

¹²¹ *Ibid.* p. 90.

¹²² *Ibid.* p. 92.

destinée qu'à un public adulte et fortuné¹²³.

Il faut attendre la fin du XVIII^{ème} siècle et l'introduction de nouvelles techniques (gravure sur bois debout, lithographie), pour que l'illustration fasse son entrée dans les ouvrages de culture savante alors qu'elle y est jusque-là réduite à quelques bandeaux et frontispices.

Pourtant, si l'on replace les *Contes* dans ce contexte historique, on ne tarde pas à se rendre compte que dès les premières éditions à la fin du XVII^{ème} siècle -et durant tout le XVIII^{ème} siècle-, l'ouvrage présente, comme nous l'avons vu précédemment, dans la plupart des cas, un frontispice ainsi qu'une vignette ou une illustration par conte à pleine page. Les *Contes* de Perrault sont donc sûrement -à cette époque peu favorable au développement de l'illustration dans les ouvrages appartenant à la culture savante-, l'une des rares œuvres à faire une place aussi large (tout aussi relatif que cela puisse paraître à notre époque) à l'illustration. C'est pour cela que nous affirmons en introduction de cette partie, qu'elle se rapproche en ce sens des productions populaires, même s'il est bien évident que la proportion d'illustrations qu'elle comporte est bien moindre.

Dans son article intitulé « Le miroir des contes. Perrault dans les Bibliothèques bleues¹²⁴ », Catherine Velay-Vallantin étudie en premier lieu les suites que vont avoir les premières éditions des *Contes* de Perrault dans les éditions lettrées, afin de mettre en lumière ce qu'il est resté ou non de l'ambition de son auteur. Elle mentionne tout d'abord, à la suite de la première édition imprimée chez Barbin en 1697, et précédemment mentionnée, la multiplication au début du XVIII^{ème} siècle de nombreuses contrefaçons hollandaises. Celles-ci reproduisent fidèlement le texte de l'édition de 1697, mais prennent la liberté d'inverser le frontispice et les vignettes gravées sur cuivre (édition d'Adrian Moetjens, de Jacques Desbordes), voire de supprimer le frontispice et d'accompagner le texte de vignettes représentant les travaux des saisons et les signes du zodiaque (édition de Seren). Catherine Velay-Vallantin s'interroge ensuite sur un alignement possible des réimpressions des contes de Perrault et de la production générale du conte. Elle conclut à une continuité éditoriale, même

¹²³ M. SORIANO, *Op. Cit.* p. 326.

¹²⁴ C. VELAY-VALLANTIN, « Le miroir des contes. Perrault dans les Bibliothèques bleues », in *Les usages de l'imprimé (XV-XIX^{ème})*, sous la direction de Roger Chartier, Paris, Fayard, 1987.

lors des périodes creuses (entre 1700 et 1730), périodes pendant lesquelles le conte oriental est censé détrôner le conte de fées. Le goût du public pour les *Contes* de Perrault ou bien la représentation éditoriale des goûts et des compétences de lecture sont invariables jusqu'au milieu du XVIIIème siècle. Même durant les périodes où le conte de fées subit une baisse d'intérêt, les *Contes* de Perrault continuent à être réédités et à être lus. Lorsqu'à partir des années 1730 le conte de fées redevient de nouveau un genre à la mode, une deuxième tendance s'ébauche, « en réaction ironique contre ce goût pour un genre jugé ridicule et désuet¹²⁵ », parallèlement aux réimpressions constantes et uniformes des Contes. Elle se manifeste avec l'édition française de Coustelier (1742). Cette édition, outre le fait qu'elle intervertit l'ordre de certains contes, propose un frontispice et des vignettes qui travestissent les personnages à l'antique en s'appuyant tout de même fidèlement sur les gravures de Clouzier. Ce travestissement a pour objectif de mieux incorporer les contes à l'héritage classique des origines antiques. Une scène est notamment ajoutée aux illustrations du *Petit chaperon rouge* : celle de la rencontre entre le loup et la fillette, qui fait l'objet d'une vignette. Elle implique une édulcoration et une dédramatisation qui anticipent ce qui prévaudra dans les éditions du conte spécialement destinées aux enfants. Les modifications proposées par cette édition traduisent en effet une sorte de gêne devant la violence de certains épisodes des contes. Les modifications apportées à l'illustration de *La Barbe-Bleue* et du *Chat Botté* quant à elles, « transfigurent les histoires par la représentation d'une sensibilité, d'une affectivité et d'une morale nouvelles¹²⁶ ». L'édition de Coustelier ouvrira la voie à d'autres qui, jusqu'à la fin du XVIIIème siècle, reprendront ces mêmes vignettes et les modifications qui leur sont inhérentes (éditions de Bassompierre, Lamy).

Catherine Velay-Vallantin souligne enfin le fait que même si les éditeurs prétextent ressentir le besoin de sauver les textes de l'oubli et d'une disparition définitive, leurs pratiques semblent relever davantage de préoccupations didactiques et morales qui annoncent avec quelques années d'avance l'annexion au XIXème siècle, des contes de Perrault au domaine pédagogique, pour en faire un des instruments privilégiés de l'éducation morale des enfants.

¹²⁵ *Ibid.* p. 138.

¹²⁶ *Ibid.* p. 140.

Nous pouvons donc constater grâce à l'observation de ces éditions savantes des *Contes* que, d'une part, les éditeurs prennent parfois quelques libertés par rapport aux images originellement présentes dans les premières éditions, d'autre part, leur nombre ne faillit en principe pas. Plus encore, elle nous permet de déduire que les illustrations de ces contes s'imposent contrairement à la tendance éditoriale de la même époque se caractérisant par une faible proportion d'illustrations dans les éditions savantes. Cette prépondérance d'illustrations facilite sans doute le passage à une étape essentielle : l'émancipation de la tradition emblématique, signe de la modernité qu'acquiert l'image. Daphné M. Hoogenboezem¹²⁷ en fait le constat lorsqu'elle évoque notamment les illustrations de Fokke et de Sève, au XVIIIème siècle, et affirme deux points :

[...] la vignette est concurrencée par la planche et l'illustration narrative l'emporte sur l'allégorie savante. De plus, le médium redevient transparent. Ce n'est plus l'aspect rustique qui permet de créer l'effet merveilleux, c'est dans les scènes représentées que le lecteur retrouvera la magie des contes de fées¹²⁸.

Daphné M. Hoogenboezem montre bien comment l'image investit la page au même titre que le texte, mais surtout, comment au même titre que lui, elle se met à raconter. Sa capacité à raconter s'appuie sur des techniques de l'imagerie populaire. C'est donc un rapprochement vers les versions populaires qui s'opère dans les versions savantes, dans la mesure où elles deviennent davantage lisibles, grâce à leur narrativité et leur caractère moins symbolique. Les illustrations, qui se réduisaient à quelques vignettes dont le format et la place dans le recueil rappelaient la tradition emblématique, deviennent alors des planches dans lesquelles l'aspect merveilleux est renforcé grâce à l'ajout de nombreux motifs merveilleux.

La multiplication des illustrations à l'intérieur des éditions savantes est également visible grâce à l'étude des éditions successives du Cabinet des fées. *Le cabinet des fées ou Collection choisie des contes de fées et autres contes merveilleux* est un recueil de contes compilé par le chevalier Charles-Joseph de Mayer qui paraît à Amsterdam entre 1785 et 1789. Il rassemble des contes des XVIIème et XVIIIème siècles et comprend quarante et un volumes, présentant les textes d'une quarantaine de

¹²⁷ D. M. HOOGENBOEZEM, *Op. Cit.* p. 23.

¹²⁸ *Ibid.*

conteurs, parmi lesquels Perrault, Madame d'Aulnoy, Mademoiselle Leprince de Beaumont, Mademoiselle Lhéritier, entre autres. Chaque volume comprend trois gravures, dessinées par Pierre Clément Marillier, et gravées sous la direction de M. Delaunay. Les illustrations de cette édition, par leur « qualité matérielle et esthétique » et leur grande taille marquent, comme le souligne Jonathan Hensher¹²⁹, une nouvelle étape dans l'illustration des contes. Cette publication ouvre ensuite la voie à d'autres éditions abondamment illustrées, qui reprennent le même titre, mais éludent le nom des auteurs des contes, jouant davantage sur la renommée du recueil de Marillier. Ces éditions abondent au début du XIX^e siècle, et introduisent dans la tradition iconographique, malgré leur tendance parfois nostalgique, une rupture comme l'a montré Jonathan Hensher dans son article « Images de marque ? Les illustrations du cabinet des fées aux XVIII^e et XIX^e siècle » lorsqu'il a souligné les changements stylistiques et thématiques induits par des développements aussi bien culturels que techniques¹³⁰. L'image qui, jusqu'alors, était secondaire, commence à devenir primordiale. Le nom de l'auteur s'efface au détriment de celui de l'illustrateur qui fait autorité. Cela marquera le début d'un phénomène particulièrement répandu, un siècle plus tard, dans les adaptations illustrées pour les enfants.

Si les versions dites « savantes » présentent dès le départ des liens qui deviennent au fil des siècles, de plus en plus forts avec la tradition populaire, ainsi que des changements relatifs à l'illustration, les éditions populaires des contes marquent un pas décisif. Celles-ci vont encore plus loin, et vont faire subir aux contes, grâce aux possibilités expressives offertes par l'image qui y abonde, une révolution sans précédent. Ces changements interviennent, comme nous allons le voir, non seulement au niveau de l'illustration mais également, dans certains cas, au niveau du texte qui est revisité et adapté à d'autres genres ou arts.

¹²⁹ J. HENSHER, « Images de marque ? Les illustrations du cabinet des fées aux XVIII^e et XIX^e siècle », *Revue Relief*, vol 4, n°2, 2010.

¹³⁰ *Ibid.*

1.2.2. Les Contes de Perrault dans la culture populaire

Parallèlement aux ouvrages précédemment mentionnés et qui se diffusent au départ au sein des classes privilégiées puis, suite aux changements sociaux et techniques touchant un public de plus en plus large, une culture populaire -née dès le XVIème siècle- évolue en parallèle. Contrainte de s'adapter aux capacités de lecture du public qu'elle vise, elle privilégie l'illustration au détriment du texte, et peut être considérée comme un antécédent du livre pour enfants. Elle trouvera par la suite un prolongement dans la bande dessinée, ainsi que dans l'album.

Ces images et brochures populaires -créées au départ pour un large public souvent analphabète- que l'on inclurait de nos jours du côté de la paralittérature, tombent rapidement entre les mains des enfants qui les adoptent, attirés par les illustrations qui y abondent. Parmi elles : almanachs, histoires grivoises ou satiriques, histoires de saints ou de princes, jeux de papiers et cartes à jouer, toute une variété d'images qui, sous couvert de séduction, ne manquent pas de présenter une dimension morale. Elles se répandent dans l'Europe tout entière : on les nomme *Bilderbogen* en allemand, *Scrapbook* en anglais et *Pliegos de imágenes* en espagnol. Elles sont à rattacher aux images d'Épinal françaises qui vont connaître une diffusion internationale. S'il ne s'agit pas de livres à proprement parler mais de feuilles illustrées, très bon marché, et reprenant des scènes de la Bible, des blagues et autres récits, elles constituent une imagerie qui préparera un public avide de ce type de productions et attirera, grâce à l'abondance de ses illustrations, les enfants, à qui elles s'adressent principalement à partir de 1880¹³¹.

Ces produits connaîtront une grande popularité au XIXème siècle, au même titre que les journaux, et annonceront l'importance qui sera donnée dans le livre illustré à l'image par la suite. Comment se situent les *Contes* de Perrault par rapport à ces ouvrages ? Et à l'intérieur de ceux-ci, qu'en est-il de l'illustration ? Quelle place occupe-t-elle ? Quel type de lecture induit-elle et comment l'infléchit-elle ?

Les *Contes* de Perrault se déclinent, comme nous allons le voir dans une

¹³¹ *Töpffer, l'invention de la bande dessinée*, Textes réunis et présentés par Thierry Groensteen et Benoît Peeters, Paris, Hermann, 1994, p. 68.

multitude de produits populaires qui accordent à l'illustration une place de choix. Ces produits résultent même parfois d'un croisement avec les arts considérés comme majeurs, tel que le théâtre dont ils dérivent. Comment interfèrent-ils avec les autres arts ? L'observation d'un corpus français nous a permis de voir quelles sont les bases qui se mettent en place dans le pays d'origine des *Contes* de Perrault. Cela a facilité la comparaison avec les productions populaires espagnoles qui s'en inspirent et en dérivent.

1.2.2.a. La Bibliothèque bleue

L'un des premiers produits populaires dans lesquels se manifestent les *Contes* de Perrault en France est la Bibliothèque bleue. Apparue en France, à Troyes, chez l'imprimeur-libraire Nicolas Oudot, au début du XVII^e siècle, source d'imitations qui se répandent ensuite massivement par le biais du colportage jusqu'à la seconde moitié du XIX^e siècle, la Bibliothèque bleue¹³², ne constitue qu'une partie de la littérature de colportage mais elle marque une étape importante dans l'évolution des contes car elle leur accorde, bien que ce ne soit que quelques années après son apparition, une place de choix. Elle est constituée d'ouvrages dont le bas prix est rendu possible par le faible nombre de pages qu'ils comportent (ces publications comptent en effet moins de 50 pages), leur petit format (14 cm x 7 cm à 21 cm x 15 cm), la mauvaise qualité du papier utilisé et leur impression rudimentaire qui ne mentionne bien souvent ni le titre ni l'auteur des ouvrages. L'essor de cette Bibliothèque bleue va surtout avoir lieu au XVIII^e siècle et les ouvrages vont être diffusés non seulement par les colporteurs mais aussi par les librairies, tant à la ville qu'à la campagne auprès d'un public de plus en plus populaire.

Au fil des années, comme l'affirme Geneviève Bollême :

[...] on puise à la tradition orale, parmi les textes apocryphes, les légendes,

¹³² Elle doit son nom, depuis le XVIII^e siècle, à la couleur bleu/gris du papier de mauvaise qualité qui recouvre la couverture de ses ouvrages.

d'origine internationale, se tenant au plus près d'une littérature dite classique, sans nullement se confondre avec elle, sans trop s'en éloigner, ce qui fait qu'elle n'est non plus ni littérature « parallèle », ni sous littérature¹³³.

Peu à peu, les histoires sont dépossédées de leur auteur et résultent d'un brassage, d'un mélange répondant davantage aux goûts du public visé. Car il s'agit de réécrire et d'adapter les textes pour un public populaire que l'on juge peu lisant.

Le corpus de cette Bibliothèque bleue, comme le souligne Roger Chartier, est « un corpus en mouvement, constitué à chaque moment de titres anciens et de nouveautés, caractérisé par les permanences et les abandons¹³⁴ ». Si au départ ce sont surtout les romans de chevalerie du Moyen-Âge qui en constituent le principal sujet, à la fin du XVIII^{ème} siècle, les contes, essentiellement ceux de Perrault, de Madame d'Aulnoy et de Mademoiselle Lhéritier, commencent à faire partie du répertoire jusqu'à en devenir une composante majeure au XIX^{ème} siècle, soit plus d'un siècle après que la mode du conte bat son plein (1685-1700).

C'est donc avec Perrault que les contes de fées font leur apparition dans la Bibliothèque bleue, à l'intérieur de la rubrique des Belles Lettres, car avant lui, comme le fait remarquer Michel Manson¹³⁵, mis à part le conte de Mélusine, la Bibliothèque bleue ne comporte pas de contes de fée.

Cela laisse supposer une appropriation progressive de la culture savante par les éditeurs de la Bibliothèque bleue. Lorsque à la fin du XVIII^{ème} et au début du XIX^{ème} siècle des liens se tissent entre le conte, la culture orale et le folklore qui à cette époque sont en plein épanouissement, les contes édités par la Bibliothèque bleue connaissent un véritable succès, notamment les contes de Perrault, Mme de Murat, et Mme D'Aulnoy.

¹³³ *La Bibliothèque bleue, la littérature populaire en France du XVI^{ème} siècle au XIX^{ème} siècle*, présentée par Geneviève Bollême, Paris, Julliard, 1971, p. 21.

¹³⁴ R. CHARTIER, « La Bibliothèque bleue en son histoire », in *La Bibliothèque bleue et les littératures de colportage*, études réunies par Thierry Delcourt et Elisabeth Parinet, Troyes, Maison du boulanger, 2000, p. 14.

¹³⁵ « L'image « malgré tout » dans les livres pour enfants du XVI^{ème} au milieu du XVIII^{ème} siècle », in *L'image pour enfants : pratiques, normes, discours (France et pays francophones, XVI^{ème}-XX^{ème} siècles)*, Etudes réunies et présentées par Annie Renonciat, Poitiers, La licorne, 2003 p. 11-30.

Catherine Velay-Vallantin, dans son étude des manifestations des *Contes* de Perrault dans la Bibliothèque bleue, fait état d'une grande fidélité au texte source dans les cinq premières éditions troyennes (entre 1734 et 1756). Tout au plus, souligne-t-elle, la typographie et la mise en page sont légèrement modifiées. Mais si le respect de l'auteur et la fidélité aux textes sont inhérents aux premières éditions, les illustrations sont, quant à elles, peu fidèles aux premières illustrations des versions « savantes » et elles témoignent d'une volonté d'édulcoration. Elle donne l'exemple de l'édition de Madame Garnier, *Les Contes de Fées, Avec des moralités, Par M. Perrault*, publiée vers 1750, et qui au-dessus du titre du *Petit chaperon rouge*, probablement dans une volonté d'édulcorer la fin du conte et de conserver l'uniformité des dénouements heureux du recueil, prend la liberté d'imprimer une vignette représentant l'abattage du loup, sans rapport avec la fin du conte¹³⁶. Elle conclut à la prise en compte dès le milieu du XVIIIème siècle, par les éditeurs de colportage et sur le modèle anglais, du public enfantin, témoignant d'un souci éducatif et pédagogique envers lui.

La question des versions légitimées ou non, c'est-à-dire des versions fidèles ou non aux textes-sources, se pose inmanquablement lorsque l'on traite de l'édition de contes. Mais évaluer les contes à l'aune de leur fidélité ou non aux textes-sources, est une question de puriste qui ne constitue pas, il nous semble, l'enjeu principal de notre travail. En effet, notre propos est davantage guidé par l'intérêt de savoir ce qui préside aux choix de fidélité, ou au contraire d'infidélité. C'est aussi l'étude du lien avec l'image et la capacité de celle-ci à orienter la lecture et l'interprétation, qui nous intéresse. C'est pourquoi tout type de réappropriation, fidèle ou infidèle du conte, constitue pour nous un objet digne d'intérêt, étant donné qu'il s'agit d'examiner la façon dont il opère au sein d'une œuvre comportant une composante graphique.

Mais revenons à la Bibliothèque bleue, et soulignons qu'il faut attendre l'édition de la veuve Béhourt en 1760 pour que le texte de Perrault fasse l'objet de modifications. Celles-ci sont inhérentes aux compétences de lecture et marquent le début d'une deuxième tendance, qui ne va cesser de s'accroître au XIXème siècle. En effet, si les recueils qui font suite à cette édition présentent de timides modifications du

¹³⁶ C. VELAY-VALLANTIN, « L'invention d'un public enfantin au XVIIIème siècle : entre famille et école, les éditions des Contes de Perrault », in *Le livre d'enfance et de jeunesse en France, Op. Cit.*, p. 31.

texte de base en vue d'en faciliter la lecture, les éditions séparées attestent d'une amplification de ce phénomène. Les modifications consistent, outre les changements typographiques, en une modernisation du lexique, l'ajout de propositions relatives explicatives destinées à rendre les récits plus intelligibles. Mais ils ne se limitent pas à ce type de modifications. Certains épisodes des contes, jugés illogiques ou invraisemblables par les éditeurs, sont transformés afin de faciliter leur compréhension. Simplification, réduction, réinterprétation et édulcoration, sont les grandes tendances à l'œuvre dans les éditions bleues des *Contes* de Perrault.

Les éditeurs s'approprient donc les textes de Perrault qui semblent désormais faire partie d'un patrimoine dans lequel la notion d'auteur tend à perdre de son autorité. Les contes deviennent alors plutôt une matrice à partir de laquelle les éditeurs développeraient un travail davantage proche de l'activité du conteur, tendance qui se confirmera et prendra de l'ampleur au fil du temps.

Les premières éditions de colportage présentent donc une assez grande fidélité au texte-source, mais les illustrations lui sont quant à elles, peu fidèles, et leur transformation répond bien souvent à un souci d'ordre pédagogique. La Bibliothèque bleue ouvre une voie pour l'album moderne qui lui empruntera certains procédés. Son influence ne se limitera pas à son pays d'origine puisque, comme nous le montrerons dans la deuxième partie de ce travail, elle sera particulièrement visible dans la production espagnole.

L'iconographie et plus particulièrement l'imagerie d'Epinal, joue dès le départ, comme nous l'avons évoqué, un rôle important dans la transformation du conte à l'intérieur de la Bibliothèque bleue. A la suite de Marie-Louise Tenèze, Catherine Velay-Vallantin a étudié l'iconographie du conte d'Epinal, et souligne l'utilisation d'une même image d'Epinal dans *le Petit chaperon rouge* de Perrault et *Le loup et les chevreaux*, contamination iconographique qui pourrait avoir entraîné la contamination thématique de l'épisode heureux (les chevreaux, tout comme la fillette, sont sauvés du ventre du loup) mais contamination toute relative puisque seulement « 7 versions francophones sur 35 présentent l'épilogue heureux et le châtement du loup ¹³⁷ ».

¹³⁷ C. VELAY-VALLANTIN, *Op. Cit.* p. 168.

1.2.2.b. Contes de Perrault et imagerie d'Épinal

Le développement de l'image entraîne l'apparition dans le domaine populaire de divers supports dans lesquels l'imagerie d'Épinal s'épanouit, et à l'intérieur de celle-ci les contes de fées. Les images d'Épinal se déclinent sous une multitude de formes, lorsqu'il s'agit d'illustrer l'œuvre de Perrault. A la fin du XVIIIème siècle, apparaissent les premières feuilles d'images consacrées aux *contes* de Perrault¹³⁸, soit quelques décennies après l'apparition de ce type de produits, puis, au début du XIXème siècle, avec ces premières versions de la Bibliothèque bleue accompagnées d'images d'Épinal qui permettront alors leur succès et leur diffusion. L'image va désormais servir à renforcer le message éducatif du conte et va contribuer à l'adaptation progressive des contes à un public enfantin.

Ici encore, les travaux et réflexions de l'historienne Annie Renonciat nous ont été très précieux dans la mesure où ils nous ont permis de situer dans le temps les deux grandes tendances qui, sous des déclinaisons différentes, ont présidé à la réappropriation et à la reconfiguration du *Petit chaperon rouge* en Europe et, pour ce qui nous occupe, en Espagne. Dans une étude des « suites, fantaisies et variations sur les contes de Perrault dans l'imagerie », la chercheuse distingue, à partir d'un corpus de feuilles d'imagiers d'Épinal, publiées entre 1790 et 1914, deux grandes tendances.

La première, majoritaire, consiste en une retranscription plutôt proche du texte de Perrault, articulant texte et images dans la veine de la « littérature en estampes » telle que la définit Rodolphe Töpffer¹³⁹, c'est-à-dire une suite d'images accompagnées de texte ou non, et dont la caractéristique principale est la séquentialité. Elle souligne le conformisme de ce type de créations « dominées par l'esprit de tradition et des habitudes ancestrales d'imitation et de copie¹⁴⁰ » et dans lesquelles le conte en images

¹³⁸ Elles apparaissent à Paris chez les imagiers de la rue Saint-Jacques.

¹³⁹ Rodolphe Töpffer (1799-1846) : pédagogue, dessinateur, écrivain, critique d'art. Il est aujourd'hui considéré par les spécialistes de la bande dessinée, comme l'un des pionniers des histoires en images dont la particularité repose sur la façon d'articuler texte et images montées en séquences. Töpffer est l'auteur du premier ouvrage théorique sur ce qu'il nomme « la littérature en estampes ».

¹⁴⁰ A. RENONCIAT, « Et l'image, en fin de conte ? Suites, fantaisies et variations sur les contes de Perrault dans l'imagerie » in *Romantisme* n°78, p. 103.

« apparaît, dès le milieu du XIXème siècle, comme un produit stéréotypé, résumé, au sein d'une production standardisée, en quelques formules clichées ¹⁴¹ ». Cette première

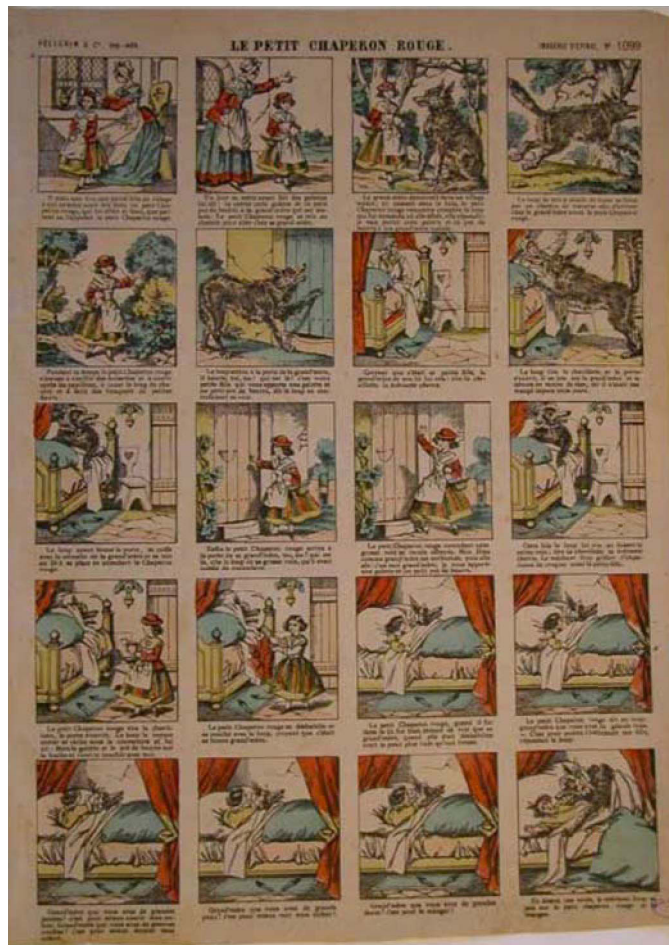


Fig. 4, Planche d'images d'Epinal, n°1099, D'après *Le Petit chaperon rouge* de Perrault, Edition Pellerin, 1878. URL : <http://www.loupsdugevaudan.com/> [Dernière consultation le 15/08/2012]. La faible lisibilité de cette reproduction ne nous empêche malgré tout pas d'en apprécier la mise en page tabulaire.

tendance a, comme le fait remarquer Annie Renonciat reten u toute l'attention des spécialistes¹⁴².

La planche ci-contre, composée de vingt vignettes accompagnées du texte de Perrault reflète bien la proximité de l'imagerie

d'Epinal avec la littérature en estampes, grâce à sa disposition

séquentielle compartimentée dans l'espace de la page, qui anticipe sur la bande dessinée moderne, par la présence simultanée sur une même feuille, de plusieurs images racontant une histoire. Un quadrillage rigoureux de la feuille en cinq rangées de quatre vignettes, offre une composition en une seule page dont la seule observation permet de reconstituer l'histoire, le texte étant devenu presque facultatif. Le dispositif

¹⁴¹ *Ibid.* p. 103.

¹⁴² *Ibid.*

iconographique mis en place permet de créer des effets de suspense. Ainsi peut-on voir la scène du lit décomposée en six vignettes, dont la succession retarde le moment fatidique de la dévoration.

Certaines planches [**Fig. 5**] s'autorisent, grâce à l'utilisation de la lithographie, une certaine liberté quant à la disposition du texte et de l'image dans la page, s'éloignant de la disposition en gaufrier mais conservant toute leur séquentialité. Certes, la succession des images est plus elliptique que dans la planche précédente. L'illustrateur a pris le parti de n'illustrer que certaines scènes qui seront bien souvent, dans les éditions postérieures, les scènes retenues : le départ de la fillette, sa rencontre avec le loup, l'arrivée du loup chez la mère-grand, l'arrivée de la fillette dans la maison et la scène finale du lit. L'image invite le lecteur à suivre le cheminement de la fillette, à vagabonder du texte (traité comme un élément visuel) à l'image.

Aucun épisode violent n'est représenté, et la dette de l'illustrateur au romantique Gustave Doré¹⁴³ dont il sera question un peu plus loin dans ce travail, est sous-jacente : même posture, même échange de regards entre la fillette et le loup lors de leur rencontre. Même position dans le lit, et même représentation du loup (avec le bonnet de nuit) que chez Doré. Encore une fois, peu de liberté est prise quant au texte, qui est une adaptation relativement fidèle au texte de Perrault. Celui-ci fonctionne de concert avec l'image, et comble les ellipses de cette dernière, nous laissant en présence d'une œuvre dans laquelle le texte est solidaire de l'image : un iconotexte¹⁴⁴.

¹⁴³ Gustave Doré (1832-1883) : illustrateur, graveur, peintre et sculpteur français. Les illustrations qu'il fait en 1862 des Contes de Perrault pour l'éditeur Hetzel, marquent une étape fondamentale puisque elles deviendront une source d'inspiration et une référence incontournable pour les générations d'illustrateurs qui suivront.

¹⁴⁴ Nous appellerons iconotexte ce que Michael Nerlich définit comme une œuvre où l'écriture et l'image forment une unité indissoluble, dialogique et non-illustrative. Voir : *Iconotextes*, édité par Alain Montandon, C.R.C.D., Paris, Ophrys, 1990.



Fig. 5, Nouvelle imagerie d'Epinal. D'après *Le Petit chaperon rouge* de Perrault. Lithographie rehaussée de couleurs. Epinal, Pinot et Sagaire, DL 1867 (39,6 x 29,5 cm) BnF, Estampes et Photographie (Tc Mat 2 Contes folio 3). URL : http://expositions.bnf.fr/contes/grand/081_1.htm [Dernière consultation le 18/08/2012].

Ce type de production illustre l'importance de la séquentialité de l'image dans le traitement du *Petit chaperon rouge*, et annonce la proximité que l'on constatera en Espagne et ailleurs, entre la bande dessinée et l'album pour enfants.

La deuxième tendance mentionnée par Annie Renonciat affiche au contraire un irrespect délibéré du texte source. Le conte étant devenu au milieu du XIX^{ème} siècle, l'instrument de séduction d'un public enfantin, que l'on décline sous forme d'albums, livres illustrés, journaux illustrés, il devient nécessaire de trouver de nouveaux moyens de séduction. On exploite alors le filon en inventant des imagiers qui se caractérisent par le mauvais traitement qu'ils font subir au texte de Perrault, mais aussi par leur diversité, leur attrait et leur humour. Il s'agit d' « un mode spécifique d'appropriation d'un texte hybride, tout à la fois œuvre d'écrivain et classique du folklore et de

l'oralité¹⁴⁵ ».

Annie Renonciat préfère employer le terme de « réemploi¹⁴⁶ », « suites, fantaisies et variations¹⁴⁷ » plutôt que ceux de « détournement, subversions manipulations, exploitations et trahisons¹⁴⁸ ». Il s'agit en effet selon elle, pour leurs auteurs, de relire les textes de Perrault, de s'en réapproprier la matrice, et d'en proposer des illustrations variées faisant appel à leur créativité. En somme, il s'agit de les reconfigurer au sein des supports les plus variés.

Parmi les imagiers de cette deuxième tendance, on trouve tout d'abord des œuvres regroupant les réemplois pédagogiques, didactiques ou politiques des contes de Perrault. Ils concernent un nombre limité d'images et les modifications apportées au récit de référence y sont peu nombreuses, et se présentent comme de simples variantes ou ajouts. Ils privilégient la fonction d'avertissement du récit, par rapport au souci d'édulcoration ou de bienséance. L'accent est mis, dans le cas du *Petit chaperon rouge*, sur sa fonction dissuasive, et les vignettes qui accompagnent le conte n'hésitent pas à représenter la scène de la dévoration dans toute sa violence, afin d'en souligner les aspects effrayants. Le recours à l'image répond donc, dans ces imagiers destinés à un public enfantin, à une conception pédagogique de celle-ci « où la menace et la crainte du châtement fatal demeurent des outils éducatifs familiers¹⁴⁹ », mais il témoigne aussi d'une conception nouvelle « des missions éducative et sociale de l'image populaire¹⁵⁰ ».

Ces deux tendances, surtout en vogue au milieu du XIX^e siècle, pour ce qui est des contes, présentent des caractéristiques formelles communes : il s'agit de disposer les images en séries à l'intérieur de planches à compartiments, et de les légènder par un court texte. Comme le montrent les auteurs de l'exposition « Il était une fois les contes de fées » qui s'est tenue à la B.N.F. en 2001, au sujet d'une planche

¹⁴⁵ *Ibid.* p. 104.

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ *Ibid.* p. 107.

¹⁵⁰ *Ibid.*

d'Epinal reprenant le conte de Cendrillon :

[...] L'illustration double la mémoire narrative d'une mémoire visuelle : pendant longtemps, le texte est disposé autour d'une image centrale, sans cesse reprise, montrant les protagonistes regroupés et tendus dans un même instant dramatique, donnant à voir l'essayage de la pantoufle par Cendrillon ou la scène de métamorphose de la citrouille en carrosse, ou des lézards en laquais. Les planches d'Epinal vont déployer cette image unique et segmenter le texte en courtes unités ; elles font du texte illustré un iconotexte et produisent un récit en images sous forme de 15 vignettes qui proposent une représentation, une mise en images qui est aussi une ré-interprétation quasi théâtrale du texte de Perrault¹⁵¹.

Ces productions se rapprochent donc du système de la bande dessinée voire de l'album moderne, car leur fonctionnement iconotextuel repose sur un équilibre entre, d'une part, une suite d'images séquentielles et, d'autre part, le texte qui les accompagne, et induit un mode de lecture qui repose sur une lecture conjointe des deux systèmes sémiotiques.

Si très tôt les liens sont forts entre les contes et l'image séquentielle, d'autres se nouent avec certains arts et supports. On trouve également dans la deuxième tendance énoncée par Annie Renonciat, des « formes distractives qui tissent un réseau complexe de relations intertextuelles ou intericoniques, entre les différents modes artistiques et populaires d'adaptation des contes¹⁵² », les contes de Perrault suscitant dès le XVIIIème siècle, et tout au long du XIXème siècle, de nombreuses interprétations théâtrales et musicales. Spectacles et chansons sont récupérés par l'imagerie, dont ils constituent dès 1810, comme nous allons le voir, une très puissante source d'inspiration.

C'est donc l'intermédialité qui est au cœur de la reprise iconographique des contes dans les publications populaires, et elle constituera pour les illustrateurs, une source d'inspiration inépuisable, notamment dans le cas de l'album et du livre illustré, toujours à la recherche d'innovations graphiques.

¹⁵¹ URL: <http://expositions.bnf.fr/contes/pedago/illustra/index.htm>

[Dernière consultation le 10/08/2012]

¹⁵² *Ibid.* p. 110.

1.2.3. L'adaptations des contes de Perrault : lieu de dialogue entre arts savants et arts populaires.

Les liens entre culture populaire et culture savante sont doubles : l'imagerie populaire rencontre non seulement les textes de Perrault, mais également les arts dérivés des arts savants. La refonte des contes et leur adaptation à d'autres arts, annonce d'ores et déjà une pratique qui deviendra courante dans la littérature de jeunesse de la première moitié du XXème, à l'échelle internationale, et qui placera progressivement l'image en son centre.

On trouve tout d'abord dans l'imagerie populaire, tout le répertoire théâtral inspiré de l'œuvre de Perrault -opéras-comiques, opérettes ou féeries¹⁵³, pantomimes, ballets, drames et mélodrames-, certains genres dramatiques populaires dérivant des genres dramatiques considérés comme savants. Dès la parution des contes, les œuvres théâtrales s'en inspirant sont nombreuses.

Les travaux de Christelle Bahier-Porte¹⁵⁴ nous ont aidé à cerner le dialogue entre culture populaire et culture savante, et à comprendre comment Perrault devient l'auteur de contes merveilleux le plus adapté du XVIIème au XIXème siècle. Sa notoriété et le goût du public des théâtres pour le merveilleux à la fin du XVIIème et tout au long du XVIIIème favorisent, selon la chercheuse, l'apparition de pièces inspirées de ses contes. Les liens entre conte merveilleux et théâtre se tissent selon elle, d'autant plus facilement, qu'outre les nouveaux scénari qu'il propose, le conte présente une structure *a priori* plus facile à adapter pour le théâtre que celle du roman. Bahier-Porte insiste sur le fait qu'il s'agit en effet d'un genre court, fondé sur une intrigue linéaire et ses personnages sont facilement réductibles à des fonctions. D'un point de vue morphologique, la structure du conte est proche de celle du théâtre. L'adaptation

¹⁵³ La féerie est un genre théâtral en vogue au XIXème siècle en France, et qui se caractérise par le recours à des sujets merveilleux inspirés des contes. Roxane Martin, dans sa thèse de doctorat portant sur la Féerie romantique sur les scènes parisiennes (1791-1864), souligne en effet que de 1807 à 1830, le conte reste la principale source d'inspiration des féeries avec près d'un tiers des pièces jouées se référant plus ou moins aux contes de Perrault.

¹⁵⁴ C. BAHIER-PORTE, « Le conte à la scène », *Féeries*, 4, 2007, mis en ligne le 24 octobre 2008. URL : <http://feeries.revues.org/index223.html>. [dernière consultation le 10/08/2011]

théâtrale, résultat d'une transmodalisation¹⁵⁵, et plus particulièrement la comédie, rejoint le conte dans l'objectif commun de divertir. C'est pourquoi le conte alimente la scène comique (opéra-comique notamment). De plus, l'accent est mis sur le spectaculaire : le visuel est essentiel sur scène (une grande place est donnée au trucage et aux effets visuels). Ce genre nouveau, qui trouve ses racines dans les ballets de cours des XVIème et XVIIème, connaîtra un franc succès au XIXème, et prendra le nom de féerie. Si jusqu'aux années 1830 ce genre n'est pas particulièrement codifié, il reste proche des autres formes théâtrales qui lui sont contemporaines et auxquelles il emprunte (le vaudeville, l'opéra, la pantomime ou le mélodrame). Annie Renonciat, qui a également travaillé sur les variations des contes de Perrault et leur réemploi dans les spectacles et chansons, consacre une partie de son travail à la féerie en montrant le prolongement qu'elle trouve dans l'imagerie populaire. Elle montre comment celle-ci devient un prétexte au « régal visuel offert au spectateur¹⁵⁶ ». Les textes des contes sont réécrits et deviennent un prétexte : « le principe est de conserver certains épisodes du texte original auxquels viennent se greffer les aventures les plus folles et les personnages les plus extravagants¹⁵⁷ ». Tous ces éléments font d'elle un spectacle très attractif, qui donne alors lieu à un prolongement dans l'imagerie d'Epinal.

Les travaux éclairants de Bahier-Porte et de Renonciat, nous permettent donc de constater qu'il s'agit, avec la féerie, de mêler culture savante (les *Contes* de Perrault) et arts dramatiques (savants ou non), pour obtenir une œuvre hybride qui trouve sa manifestation sous diverses formes dans le produit populaire que constitue l'imagerie d'Epinal. Si le travail de Bahier-Porte est centré sur la féerie, celui d'Annie Renonciat s'avère complémentaire et plus intéressant encore, puisqu'il évoque le genre, pour montrer quel en est le prolongement dans l'imagerie populaire. D'après l'analyse

¹⁵⁵ Selon Genette, elle consiste en « tout espèce de modification apportée au mode de représentation caractéristique de l'hypotexte [...] transformation portant sur ce que l'on appelle depuis Platon et Aristote, le mode de représentation d'une œuvre de fiction : narratif ou dramatique. Les transformations modales peuvent être a priori de deux sortes : intermodales (passage d'un mode à l'autre) ou intramodales (changements affectant le fonctionnement interne du mode). Cette pratique s'est maintenue tout au long de l'histoire en passant par les Mystères (d'après la Bible) [...] jusqu'à l'usage moderne de « l'adaptation » dramatique et (aujourd'hui, plus fréquemment cinématographique) des romans à succès » in *Palimpseste* p. 323.

¹⁵⁶ A. RENONCIAT, « Et l'image, en fin de conte ? », *Op. Cit.* p. 110.

¹⁵⁷ *Ibid.*

qu'en fait la chercheuse, la transcription iconographique de ces spectacles se décline sous trois formes :

- la planche de costumes qui consiste en une adaptation d'un genre de l'estampe depuis le début du XIXème siècle : les gravures de mode et les suites de costumes de théâtre florissants.

- l'image à compartiments, composée de 12 à 20 vignettes délimitées par un filet d'encadrement et qui restitue le contenu du spectacle.

- la chanson ornée d'une illustration centrale représentant un épisode du spectacle.

La multiplicité de ces supports témoigne de la richesse iconographique dont font l'objet les reconfigurations du conte. Outre leurs liens avec le théâtre, c'est aussi dans les chansons populaires que presque tous les contes de Perrault font leur entrée entre 1810 et 1820. Les images d'Epinal accompagnent les retranscriptions écrites de ces chansons.

La mise en page suit, selon Annie Renonciat, la même organisation que le cantique spirituel, et qui consiste en une représentation de la figure d'un saint autour duquel se rangent les strophes d'une complainte, plaçant de cette manière l'art religieux au service du conte. Les contes de Perrault vont trouver une place de choix dans le répertoire de la chanson populaire que ce soit sous la forme de la complainte (qui conte les malheurs d'un personnage), de la romance (dont le thème principal est l'amour) et le pot-pourri (pièce musicale constituée d'un mélange de différents airs). Ainsi Annie Renonciat mentionne-t-elle deux versions inspirées de *Cendrillon*, deux de *Barbe-Bleue*, deux du *Petit chaperon rouge* et une de *Riquet à la Houppe*, une du *Chat Botté*.

Annie Renonciat répertorie ensuite les différents modes d'appropriation des contes qui se distinguent de ceux que nous venons d'évoquer précédemment. Il s'agit en effet des différentes formes littéraires qui s'inspirent des *Contes* de Perrault, mais ne le prennent que comme un prétexte à de nouvelles variations. Les travaux d'Annie Renonciat ont été d'un grand apport pour nous, car la chercheuse dresse une typologie très précise des modes d'appropriation en fonction de leur survenue dans une période donnée.

Elle évoque tout d'abord le conte continué qui comme son nom l'indique tient

sa particularité au fait que le texte de Perrault est doté d'une suite. Annie Renonciat prend l'exemple significatif du *Petit chaperon bleu* qui continue la mode lancée par Thimothée Trimm dans ses « Contes de Perrault continués ¹⁵⁸ » et qui dote les contes d'une suite que la chercheuse qualifie d' « aussi extravagante et compliquée qu'inutile et bavarde ¹⁵⁹ ». Le fait que la chercheuse prenne l'exemple du *Petit chaperon rouge* n'est pas anodin et montre bien le poids qu'a le conte dans ces reconfigurations.

Le second mode d'appropriation évoqué par Annie Renonciat consiste à tirer parti des liens de famille. Ainsi prend-elle l'exemple d'un ouvrage exploitant les aventures qui arrivent à la sœur du Petit Poucet¹⁶⁰.

D'autres contes font l'objet d'une réécriture « prise en charge par l'image qui leur confère un exotisme délicieux ¹⁶¹ ». Les contes sont transposés dans un pays exotique qui induit divers changements de lieux et de types de personnages. Tant le texte que l'image contribuent à une recreation créative du conte, procédé à la base des recreations dans l'album moderne.

Enfin, d'autres fois, surtout à partir des années 1860, les contes sont mélangés sous forme de « pots-pourris », que Rodari nommera plus tard, dans sa *Grammaire de l'imagination*, « salade de contes¹⁶² », et qui sera également l'un des procédés exploités dans l'album moderne. Les personnages des contes se trouvent mêlés dans des aventures communes. Souvent, c'est le destin du personnage de la Mère l'Oye, conteuse qui apparaît sur les frontispices des deux premières versions, qui est mêlé à celui d'autres personnages des contes. Certains récits ne sont liés aux contes que par leur nom. Il en va de même pour certains journaux qui n'ont du conte que le titre. Tous deux jouent sur la référence au conte pour assurer leur succès commercial.

La typologie d'Annie Renonciat peut s'adapter aux formes actuelles, et plus particulièrement à l'album moderne, faisant ressortir un lien historique fort entre l'album moderne et ces formes nouvelles, au XIX^e siècle.

De même, l'émergence de produits dérivés du conte, n'est pas, comme le

¹⁵⁸ *Les Contes de Perrault continués par Thimothée Trimm*, illustrés par H. de Montaut, publication éditée par Le journal illustré, Paris, Librairie du Petit Journal, 1865.

¹⁵⁹ A. RENONCIAT, *Op. Cit.* p. 116.

¹⁶⁰ *Ibid.* p. 117.

¹⁶¹ *Ibid.* p. 118.

¹⁶² G. RODARI, *Op. Cit.*

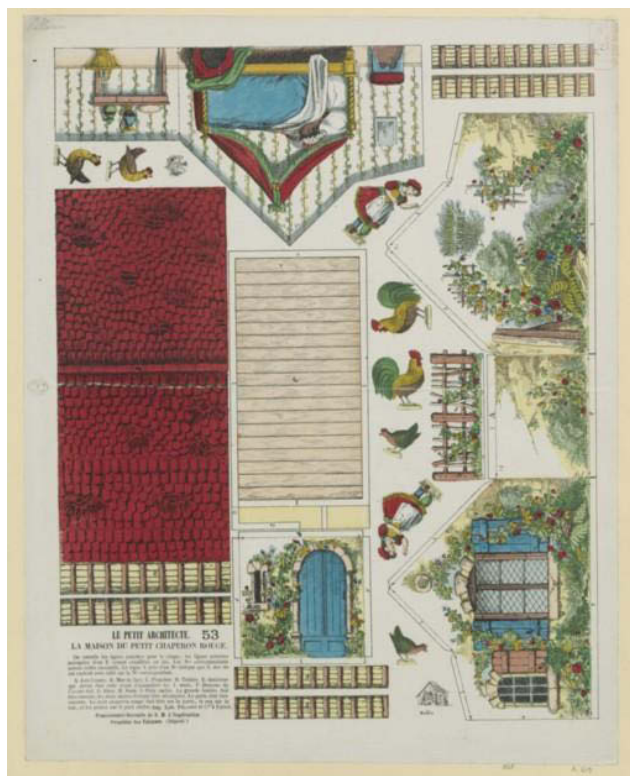
montre Renonciat dans la dernière partie de son travail, un phénomène propre au XX^{ème} siècle. Si les adaptations en images des contes à la forme théâtrale permettent d'enrichir et de diversifier les produits de l'imagerie traditionnelle, elles servent également d'images-souvenirs, rappelant à l'enfant les moments les plus plaisants de la représentation théâtrale. Outre les publications déjà mentionnées plus haut, on trouve également des images publicitaires ou des « images-joujoux » qui représentent les personnages des contes qui peuvent prendre vie dans les théâtres de papiers édités par les imagiers. Ces théâtres de papier sont des sortes de théâtres miniatures, qui prennent pour référence le véritable théâtre, et connaissent au XIX^{ème} siècle un essor considérable, parallèlement à la lanterne magique et au théâtre de Guignol. On les trouve dès 1820-1830 dans l'imagerie d'Epinal. Vers 1860, les théâtres de papier apparaissent chez Pinot et Pellerin et constituent au XIX^{ème} siècle, un divertissement apprécié des enfants de la bourgeoisie. Nous en avons trouvé un exemple sur le site internet de la B.N.F., suite à la magistrale exposition virtuelle consacrée en 2001, aux contes. La lithographie ci-dessous [Fig. 6] provient de la manufacture Pinot et Sagaire. Celle-ci, fondée en 1860 par François-Charles Pinot est concurrente de la maison Pellerin avant que cette dernière ne la rachète en 1888. Elle crée alors une série de découpages lithographiés s'appuyant sur les contes de Perrault¹⁶³. Il s'agit de planches de découpage destinées aux enfants, et qui lui permettent de mettre en scène sept moments clés du conte, réduits à leur strict minimum. L'enfant doit faire appel à sa créativité et s'inspirer de l'armature du conte pour reconstruire l'histoire.

¹⁶³ La comédie du Chaperon rouge (n°1), La comédie du Petit Poucet (n°2) et La comédie du Chat botté (n°3).



Fig. 6, Planche à découper d’après le *Petit chaperon rouge*. *Comédie du Petit chaperon rouge*, Nouvelle imagerie d’Epinal, n°1, Lithographie rehaussée de couleurs, Epinal, Pinot et Sagaire, 1867, 39,6 cm x 29,5 cm. URL : <http://expositions.bnf.fr/contes/grand/200.htm> [Dernière consultation le 15/08/2012].

L’imagerie Pellerin propose elle aussi des théâtres de papier inspirés des contes avec sa série des « Grandes constructions » qui présente les titres suivants : *La maison du Petit Chaperon Rouge* (n°341, 1868), *Le château de l’ogre* (n°342, 1869), *Le château de Barbe-Bleue* (n°343, 1869), *La salle de bal de Cendrillon* (n°344, 1869), *Le château du Chat Botté* (n°345, 1869), *Le château de la Belle au bois dormant* (n°346, 1869-1871). Ou encore, reproduite ci-dessous, la planche n°53 de la série « Le petit architecte » (1968).



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 7, *La maison du Petit Chaperon Rouge* (n°341, 1868), Epinal, Pelerin.
 URL :http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6938451v.r=pellerin+épinal+chaperon.lang_FR [Dernière consultation le 15/08/2012].

On voit donc bien comment le conte et son intrigue, même réduite à son strict minimum, contiennent les ingrédients propices à une mise en scène théâtrale. L'accent est mis dans ces adaptations du conte sur l'aspect ludique qui tiendra au XXème siècle une place importante dans les productions destinées aux enfants. De même, la manipulation dont ils font l'objet par l'enfant s'accompagne d'un développement de sa créativité, puisqu'il se construit sa propre histoire et son propre univers.

L'étude d'Annie Renonciat insiste sur le fait que l'Angleterre va elle aussi être à l'origine de ces transformations des *Contes* de Perrault dans une veine ludique, basée sur le jeu avec la matérialité du support. A partir de 1856, comme le souligne la chercheuse, c'est en Angleterre que les premiers livres animés apparaissent. Ils se développent ensuite dans les années 1860, en France. L'éditeur Dean en Angleterre et l'allemand Lothar Meggendorfer sont les plus renommés, et apportent à ce type de livres de nombreuses améliorations.

On peut voir dans ces publications les précurseurs des livres jeux, livres pop-up actuels. Nous pensons par exemple au *Petit théâtre d'ombres : le Petit chaperon rouge*¹⁶⁴, livre *pop-up* conçu comme un petit théâtre qui s'inspire des théâtres de papier et de la lanterne magique. La modernité des livres *pop-up* actuels est donc toute relative puisqu'elle s'enracine dans une tradition relativement ancienne.

Annie Renonciat voit dans l'émergence de ces nouveaux produits la conjonction d'un triple phénomène :

[...] l'exploitation commerciale des *best-sellers*, proposés à la vente sous la forme de différentes marchandises (jeux, jouets, images, objets de décoration etc.), l'affadissement de la féerie traditionnelle dont l'imagier (ou le petit enfant qui actionne tirette ou pantin) démonte les ficelles, et l'irrésistible ascension des images, dont les pouvoirs détrônent désormais la magie, orale ou écrite, du verbe des conteurs¹⁶⁵.

Nous partageons son analyse, mais s'il est indéniable qu'en cette fin de XIX^{ème} siècle, la lecture prend le pas sur le contage, et que l'image acquiert un rôle qu'elle n'avait jamais eu jusque-là dans la transmission des contes, peut-on pour autant conclure, avec Annie Renonciat, à un « affadissement de la féerie traditionnelle » avec ce type de publications ? Cela reviendrait à minimiser le rôle des images, et l'effet que produit leur lecture. Or les imagiers ne sont-ils pas au contraire, dans de nombreux cas, une porte ouverte sur un autre type d'histoires, tout aussi fascinantes et merveilleuses ? La magie des images n'agit-elle pas comme celle du verbe du conteur, en touchant le lecteur, certes, d'une autre façon, mais aussi profondément que ne le fait le verbe ?

C'est en outre d'une liberté certaine envers les *Contes* de Perrault dont font preuve les imagiers. Cette liberté se manifeste également à l'égard de la structure des contes traditionnels, dont s'inspirent les auteurs. Le caractère créatif de ces histoires conditionnera les ouvrages qui suivront.

En signalant l'émergence de ce triple phénomène, Annie Renonciat confirme par-là que l'imagerie se tourne de plus en plus clairement vers l'enfance au cours du XIX^{ème} siècle. Cela s'accompagne d'une désacralisation du texte de Perrault, mais

¹⁶⁴ *Le petit théâtre d'ombres : le Petit chaperon rouge*, ill. Volker Theinhardt, Paris, Editions Giboulées, Gallimard Jeunesse, 2009.

¹⁶⁵ A. RENONCIAT, *Op. Cit.* p. 123.

aussi d'une dignification des publications destinées aux enfants. On peut voir en germe, dans cette imagerie, les recours actuellement utilisés dans la littérature de jeunesse actuelle : recours massif à l'image, transformation du conte et de son histoire, et jeu avec le support et sa matérialité. Les pays industrialisés tels que la France ou l'Angleterre, seront les premiers à développer ce type d'ouvrages qu'ils diffuseront dans le reste de l'Europe, et qui inspireront aussi leurs propres publications.

Dans ces nouvelles publications destinées aux enfants, le conte du *Petit chaperon rouge* occupe une place de choix et deviendra au fil des années, et suite au succès qu'il rencontre, le conte le plus repris et le plus transformé, aussi bien dans la littérature de jeunesse que dans d'autres médias. L'histoire d'amour entre le conte -et plus précisément le *Petit chaperon rouge*- et l'illustration, ne se résume pas aux très grandes nouveautés qui ont découlé de l'adaptation, et de la réappropriation par l'illustrations des contes de Perrault.

Un nouveau phénomène apparaît au XIX^{ème} siècle : la publication des contes de Grimm commence à faire concurrence à ceux de Perrault, et ne tardera pas à les éclipser, surtout dans les pays voisins de la France. Nous verrons comment l'Espagne est au cœur de ce phénomène, surtout dans les premières décennies du XX^{ème} siècle, qualifiées par les critiques de Premier âge d'or de la littérature de jeunesse espagnole, pendant lesquelles la littérature de jeunesse connaît un rayonnement sans précédent. Ainsi, si jusqu'à présent il a surtout été fait référence aux contes de Perrault -les premiers à reprendre sous une forme littéraire le *Petit chaperon rouge* et à l'accompagner d'illustrations- le XIX^{ème} siècle a vu apparaître presque simultanément à leur publication, des versions illustrées des contes de Grimm qui bien souvent auront une portée internationale et éclipseront l'œuvre de Perrault. Une réflexion sur l'apport du courant romantique dans le traitement de l'illustration du conte, s'avère donc nécessaire, avant d'aborder la question de la réception du conte en Espagne.

II. L'époque romantique ou la rencontre de l'illustration, du conte et de l'enfance dans le livre

Le courant romantique favorisera un rapprochement entre culture savante et culture populaire. L'image se trouve au centre de ce rapprochement. C'est dans le livre illustré qu'elle s'épanouit principalement. Elle est également l'une des composantes principales de l'album qui naît à l'époque romantique. Il faut dire que les artistes des arts dits majeurs contribuent à dignifier ce moyen d'expression. Ils voient en effet, dans son accompagnement du texte à l'intérieur du livre, l'expression d'une forme artistique à part entière. L'illustration accompagne désormais les grands textes, et le conte de tradition orale, alors mis à la mode par les romantiques, ne tarde pas à faire l'objet d'une attention particulière de la part des illustrateurs. En effet, il n'est pas un illustrateur de renom qui ne s'intéresse pas au conte. Ce dernier est donc repris, tant dans les produits issus de la culture savante (livres illustrés) que dans les produits populaires. Il nous est donc apparu nécessaire d'analyser les facteurs d'émergence de l'image dans le livre afin de pouvoir les placer en perspective avec la situation de l'Espagne, en nous appuyant sur les études des chercheurs qui ont recomposé cette histoire dans le livre illustré et l'album, principalement Yves Peyré et Ségolène Le Men.

II. 1. L'émergence de l'image dans le livre de l'époque romantique

L'illustration et sa présence plus ou moins importante dans les ouvrages publiés jusqu'au XVIIIème siècle reflétait, nous l'avons dit, un certain clivage social. Sans craindre d'être trop schématique, on pourrait dire que les ouvrages ne comportant que très peu d'illustrations, voire aucune, étaient jusqu'alors l'apanage des classes favorisées. Au contraire, les publications comportant de très nombreuses illustrations étaient plutôt réservées aux classes les plus populaires, qui, ne sachant pas lire, avaient besoin des images pour faciliter leur compréhension des œuvres.

Au XIXème siècle, avec le développement des progrès techniques, les rapports

s'inversent. Ce clivage n'est plus aussi net, et l'illustration fait une entrée massive dans l'ouvrage de littérature. Les progrès techniques ainsi que la nouvelle conception dont fait l'objet l'image, attirent désormais les artistes qui voient dans l'illustration une nouvelle forme d'expression. Certes, nombre de chercheurs spécialistes de la question ont mis en avant et ont mené des études sur les progrès des techniques de reproduction, déterminants au développement de l'illustration à l'intérieur du livre. L'introduction par l'anglais Thomas Bewick, à la fin du XVIIIème siècle, de la gravure sur bois « debout » qui permet un travail de gravure précis, puis de la lithographie, marque une étape décisive dans l'histoire du livre -et par conséquent dans celle du livre pour enfants- puisqu'elle permet à l'image de faire son entrée dans le texte et parvient à cohabiter avec lui sur la même page tout en gardant ses qualités d'impression. Les possibilités expressives se trouvent donc alors élargies et cette technique va alors permettre à la gravure de se développer dans le livre et au dessin humoristique de se développer dans la presse.

Mais ce sont surtout les nouvelles conceptions de l'image qui ont été au cœur des recherches, notamment depuis les années 1960. L'importance croissante qu'acquiert l'image aux XIXème, et surtout au XXème siècle, explique que les recherches sur le livre, l'image et l'iconotexte se soient multipliées. Ces recherches ont démontré que l'histoire de la littérature et celle de l'illustration sont intimement liées dès le XIXème siècle, période durant laquelle l'image commence à être mise sur un pied d'égalité avec la littérature par les philosophes. Les illustrateurs deviennent aussi importants que les auteurs, contribuant ainsi au succès des œuvres. Nombreux sont les artistes qui ont favorisé au XIXème siècle la rencontre du texte et de l'image.

On peut distinguer deux types de pratiques distinctes faisant appel au texte et à l'illustration. D'une part le livre de peintre (parfois appelé livre illustré) et le livre de dialogue qui relèvent de la bibliophilie et se caractérisent par une diffusion confidentielle et une impression artisanale. D'autre part le livre illustré mais aussi l'album moderne qui relèvent davantage de ce que Walter Benjamin a qualifié de perte de l'aura, et qui est le résultat d'une pratique industrielle en série¹⁶⁶.

¹⁶⁶ W. BENJAMIN, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Gallimard, 2007.

II.1.1. Livre de peintre et livre de dialogue

Les études d'Yves Peyré sur les liens entre peinture et écriture sont fondamentales pour comprendre l'acheminement progressif vers l'album moderne, et plus particulièrement l'album faisant dialoguer de façon étroite texte et image : l'album iconotextuel. Dans son ouvrage *Peinture et poésie, le dialogue par le livre (1874-2000)*¹⁶⁷, Yves Peyré fait remonter la rencontre de l'écriture et du fait plastique à la période s'étendant de 1874 à 1876, lorsque deux poètes (Charles Cros et Mallarmé) et un peintre (Manet), créent ce qu'il désigne sous le nom de « livre de dialogue », ouvrage dans lequel l'accord, l'échange ou dialogue entre les deux modes d'expression constituent un art en soi. Le livre de dialogue, doit, pour exister, contenir du texte, mais ce n'est pas tout : il naît, comme son nom l'indique d'un projet commun que l'on pourrait qualifier d'iconotextuel, entre un peintre et un poète. Il est en effet le résultat de « La rencontre de deux créateurs (un poète, un peintre) dans un espace commun, accepté et investi par l'un et l'autre : le livre¹⁶⁸ ».

Comme le fait remarquer Yves Peyré, très tôt dans l'histoire des civilisations, des échanges (entre peinture et écriture) ont été exemplaires, mais ce n'est qu'au XIX^{ème} siècle, « que la conscience s'en est faite vive au point de réfléchir sur elle-même¹⁶⁹ ». Cet élan poussera ensuite un même artiste « vers la double pratique pour lui seul, l'échange ayant lieu en soi-même¹⁷⁰ ».

Cette réflexion sur la rencontre entre le texte et la peinture par le livre doit beaucoup à des artistes tels que Baudelaire et Mallarmé. Parmi les artistes s'adonnant à cette pratique : Apollinaire, Miró, Tzara, Aragon, Éluard, Char, Beckett, Butor etc. qui annoncent les bouleversements qui vont caractériser le XX^{ème} siècle. Comme le souligne Peyré « le XX^{ème} siècle a vu les frontières se dissiper, entre les genres, certes, entre les arts même¹⁷¹ ».

¹⁶⁷ Y. PEYRÉ, *Peinture et poésie, le dialogue par le livre (1874-2000)*, Paris, Gallimard, 2001.

¹⁶⁸ *Ibid.* p. 6.

¹⁶⁹ *Ibid.* p. 12.

¹⁷⁰ *Ibid.* p. 12.

¹⁷¹ *Ibid.* p. 19.

L'auteur différencie le livre de dialogue et le livre de peintre dans lequel un artiste confie sa lecture d'un texte classique. Dans ce type de livre, précise-t-il, la part plastique est privilégiée au détriment du texte. Si le livre de peintre et le livre de dialogue accordent à l'image une place de choix, ils relèvent surtout de la bibliophilie et s'imposent comme une alternative visant à lutter contre l'industrialisation du livre et la banalisation de l'art. Pourtant, des croisements se sont opérés entre les arts dits majeurs et ceux dits mineurs. L'illustration, selon la classification établie des arts plastiques fait partie de la seconde catégorie : les arts mineurs (avec la céramique, l'orfèvrerie) ; les arts majeurs se composant quant à eux de l'architecture, de la sculpture et de la peinture.

Bien que très proches, l'art pictural et l'illustration se distinguent l'un par rapport à l'autre. L'interprétation d'un tableau contrairement à celle d'une illustration, ne dépend pas d'un accompagnement écrit. En effet, un tableau forme une unité et est interprété comme tel. L'illustration, au contraire, n'est qu'une partie d'un contexte. Elle s'inscrit dans une histoire qu'elle interprète. L'illustrateur ne fait pas une sélection directe de la réalité, mais travaille sur une seconde réalité qui est le texte écrit. De fait, les degrés d'interprétation qui peuvent malgré tout, être très riches et créatifs n'ont pas le même degré d'ouverture que le tableau. De plus, contrairement au tableau, l'illustration fait partie d'un processus de reproduction massive. Le concept d'œuvre unique disparaît. L'illustrateur n'a pas le contrôle sur les processus postérieurs qui peuvent varier (qualité chromatique de l'original etc.). Enfin, un plus grand nombre de techniques est à la portée de l'illustrateur, même si avec l'avènement de l'art contemporain, l'art pictural s'est enrichi d'une multitude de techniques.

Illustration et peinture, malgré les divergences que nous venons d'évoquer, entretiennent des rapports étroits l'une avec l'autre. En effet, ceux-ci sont basés sur l'échange de critères esthétiques liés à la forme et au contenu, mais aussi principalement sur l'utilisation d'un langage où s'actualisent des formes communes d'expression. Si les rapports entre illustration et peinture commencent à se resserrer, c'est que de nombreux illustrateurs du XIX^{ème} siècle entretiennent des liens avec la peinture, soit parce que ce sont des peintres qui viennent à l'illustration parce qu'ils ont reçu une formation académique soit parce qu'ils traduisent dans les livres le canon pictural de l'époque. La critique est d'accord pour affirmer que ce n'est qu'à la fin du

XIX^{ème} siècle que l'illustration va prendre une dimension artistique, influencée par les différents courants picturaux du moment. Certains artistes abordent l'illustration dans le cadre du livre de peintre ou de dialogue. C'est le cas de Delacroix qui illustre *Faust* de Goethe, Toulouse Lautrec qui illustre les textes de Jules Renard, ou bien encore Manet les œuvres de Poe. Cependant, cette illustration restera dans la plupart des cas subordonnée au texte. En effet, le livre de peintre, parfois appelé livre illustré dans les milieux bibliophiles et entendu par eux comme « L'espace de la rencontre entre le texte d'un poète ou d'un écrivain d'une part et les gravures ou les interventions plastiques d'un peintre ou d'un sculpteur d'autre part ¹⁷² », fait la part belle aux illustrations qui sont l'œuvre d'artistes mais suggère quand même que le texte est le plus important puisque les illustrations, comme leur nom l'indique, ne font que s'ajuster à un texte créé auparavant.

Jusque-là, la dimension plastique des illustrations, par le biais du livre illustré, s'ajoute à la dimension littéraire du texte, même si elle lui restera, la plupart du temps, subordonnée, l'illustration n'étant qu'un accompagnement du texte destiné à le mettre en valeur en en proposant une interprétation artistique.

II.1.2. Livre illustré et livre album

L'époque romantique voit se développer le livre illustré qui va poser les jalons de l'album, c'est pourquoi il nous semble nécessaire de lui apporter une attention particulière. Le livre illustré prend la forme d'un ouvrage dans lequel un texte littéraire est ponctué de quelques illustrations de certains de ses passages. Au départ, celles-ci sont placées hors-texte puis, grâce aux progrès des techniques d'impression, elles se glissent dans la même page que celui-ci, le faisant se rapprocher progressivement de la disposition de l'album tel que nous l'appréhendons aujourd'hui. Le livre illustré fait son apparition d'abord en France à partir des années 1820, en Angleterre et en Allemagne. L'illustration fait alors une entrée massive dans les livres grâce à des illustrateurs aussi prestigieux que Leech, Doyle et Cruikshank en Angleterre, Grandville, Johannot, Doré en France et Hosemann, Richter et Moritz Von Schund en

¹⁷² *Ibid.*

Allemagne. Dès lors, l'illustration ne va pas seulement se limiter à illustrer le texte, mais va avoir un rôle de plus en plus important dans la construction du sens de l'œuvre.

Si l'époque romantique voit se développer l'album conçu comme un ensemble de lithographies reliées, de format oblong, et dont les thèmes sont surtout les paysages ou les monuments, un nouveau type d'ouvrage se répand également, l'*album amicorum* (l'expression entre dans la langue française en 1662 par l'intermédiaire du haut allemand), précurseur de l'album moderne et se caractérisant par la proportion croissante d'illustrations en son sein. *Album amicorum* désigne un petit cahier blanc des voyageurs destiné à recevoir des autographes ou des sentences. Etymologiquement, le mot *album* tire son origine de l'antiquité comme le montre Ségolène le Man dans son article « Le Romantisme et l'invention de l'album pour enfants ¹⁷³ ». Adjectif substantivé de « la blancheur » en latin, il renvoie étymologiquement et archéologiquement à une surface blanchie à la chaux et destinée à recevoir des inscriptions ou encore une tablette ou un pan de mur où sont inscrits les actes officiels, le nom des juges ou des sénateurs.

Ainsi, pour Ségolène le Men :

L'album retire de ses origines antiques son espace, celui d'une grande page, blanche en général, où peuvent se combiner voire se superposer, les éléments textuels et iconiques, tout en accordant une place d'honneur à l'image¹⁷⁴.

Ségolène le Man fait également remarquer que :

l'acception latine fait son entrée en 1823 dans le dictionnaire de langue française », celui de Boiste qui est le dictionnaire usuel des générations romantiques. On peut en effet lire en troisième position : « ALBUM s.m. cahier de papier blanc ; tablettes de voyageur pour inscrire les noms des personnages marquants, des sentences, etc. ; t. d'antiq. Tableau blanc pour écrire. –graecum, crotte blanche de chien nourri d'os ; phosphate de chaux¹⁷⁵.

¹⁷³ J. GLENISSON et S. LE MEN (dir.), *Op. Cit.* p. 147-148.

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ *Ibid.* p. 147

L'album devient alors un mythe romantique car, comme l'explique Ségolène Le Men, les romantiques se l'approprient comme une surface, un espace d'expression. La blancheur de cet espace vierge « appelle graffiti et griffonnage ¹⁷⁶ ». Il sert également d'« exutoire aux tendances artistiques de tout un chacun, et particulièrement à l'expression de l'enfant ¹⁷⁷ ». Un lien se crée avec l'enfance et ne cessera dès lors de perdurer. Finalement, on a aussi l'impression que dans l'acception romantique, entre en jeu également le fait que dans notre culture le dessin ait toujours été associé à l'enfance.

L'*album amicorum* est, « à la manière du livre d'or, un livre de l'amitié, fondé sur le lien affectif ou social entre son possesseur et ses multiples contributeurs ¹⁷⁸ ». Il est souvent orné de peintures à la gouache. Il se répand dans les états germaniques dès le XVIII^{ème} siècle, et devient à la mode à l'époque romantique. Il connaît également un franc succès dans l'Angleterre victorienne qui met aussi à la mode le *scrapbook*, recueil de découpures. L'album devient alors « un luxueux bibelot ¹⁷⁹ » qui présente divers registres littéraires (vers ou prose) et divers modes d'expressions (littérature, peinture, musique).

Ségolène le Men évoque un troisième sens donné au mot album et enregistré dans le dictionnaire de Landais en 1834. Il fait référence à une forme plus ancienne associée au « recueil », « portefeuille », c'est-à-dire le carton à dessin où l'amateur range ses estampes : « c'est aussi un recueil de différents morceaux choisis de peinture ou de dessin, réunis en un livret ¹⁸⁰ ». Dans les années 1820, l'album ainsi compris apparaît et « se prolongera dans l'album de photographies ou l'album d'eaux-fortes et d'estampes originales de la seconde moitié de siècle ¹⁸¹ ». Les éditeurs d'estampes vont donc s'emparer de ce type d'album pour » proposer à leurs clients des recueils tout faits à partir de leurs propres fonds ¹⁸² ».

¹⁷⁶ *Ibid.* p. 147

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ *Ibid.* p. 156.

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ *Ibid.* p. 168.

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² *Ibid.*

Ségolène le Man précise que c'est « par rapport à cette troisième acception du recueil d'éditeur et/ ou d'artiste, dont la visée anthologique est évidente, qu'apparaît incidemment la première mention de l'album pour enfants dans un dictionnaire, Le nouveau Larousse illustré de 1897 ¹⁸³ ». Ce dernier en donne la définition suivante : « Titre donné à des recueils ou choix de morceaux tirés de divers auteurs, et destinés à la jeunesse : ALBUM du jeune littérateur, du jeune naturaliste, etc. ¹⁸⁴ ».

A travers ces différentes définitions, et avec les exemples évoqués précédemment, on observe donc que l'album entretient, dès ses origines, un rapport étroit avec l'art et l'enfance. Ségolène le Man fait remarquer que l'album pour enfants, lorsqu'il se conçoit comme « un livre-cahier auto édité par l'adulte pour l'enfant » c'est-à-dire un livre assemblé par un adulte pour un enfant précis ou un groupe d'enfants avant d'être publié, autorise les pratiques d'amateurs et va même jusqu'à les revendiquer quand le graphisme imite parfois le dessin d'enfant¹⁸⁵. L'album devient alors un lieu confidentiel, expérimental, où s'exprime l'enfance de l'art et où s'expérimente l'art moderne. Nous retrouvons cette conception dans l'album moderne qui s'impose comme l'héritier moderne de l'album romantique. Cette particularité fait de l'album pour enfants « un domaine expérimental du primitivisme revendiqué par l'art moderne ¹⁸⁶ ». La partie graphique acquiert donc dans l'album une importance extrême. De même, il faut souligner le rôle suprême que jouent le support et la matérialité, de même que la multiplicité des collaborateurs dans l'album romantique.

L'album pour enfants s'inscrira, lui aussi, dès ses origines, dans cette tradition. Non seulement les images y seront prépondérantes car c'est sur ce blanc originel qu'on les dessinera, parfois en les mêlant à du texte, mais le support commencera à se démarquer de celui des ouvrages traditionnels, faisant de l'album un livre au format et à la mise en page variables, un livre « à manipuler, à classer, à jouer ¹⁸⁷ ».

La multiplicité des artistes contributeurs évoquée dans la seconde et la troisième définition, trouvera également un écho dans l'album pour enfants qui aura recours à la

¹⁸³ *Ibid.* p. 168.

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ C'est ce que fait Töpffer lorsqu'il élabore ses premières histoires en estampes pour le divertissement des élèves de la pension dans laquelle il travaille comme maître de pension.

¹⁸⁶ *Ibid.* p. 164.

¹⁸⁷ *Ibid.* p.172.

collaboration d'un auteur et d'un illustrateur dans un même livre. Forgé par la culture romantique et désignant au fil des années les livres abondamment illustrés destinés à la petite enfance, le mot « album » évoluera au XX^{ème} siècle vers une acception plus étroite, que nous nous attacherons à compléter dans notre troisième partie consacrée à l'album moderne.

II.1.3 Illustration, enfance et conte

Les livres illustrés de l'époque romantique s'adressent, en premier lieu, à des adultes, même si cela n'empêche pas les enfants de se les approprier. Ils sont le fruit du travail d'illustrateurs qui placent au centre de leurs préoccupations l'illustration des grands textes, mais qui, bien souvent, laissent quelque peu de côté les répercussions que pourraient avoir leurs illustrations dans l'esprit des enfants. Cette présence de plus en plus marquée de l'illustration dans la littérature générale, qui doit beaucoup, non seulement, comme nous l'avons vu, aux progrès techniques mais aussi à une évolution de la conception du statut de l'illustration et de sa nature (aux croisements avec les beaux-arts), devient également peu à peu visible dans la littérature pour la jeunesse, qui ne reste pas en marge de cette relation particulière avec l'art et ses manifestations.

Deux pays sont à la tête de ce phénomène : l'Angleterre et la France. Les termes employés pour désigner ces ouvrages –albums, livres illustrés, *picture book*– soulignent bien la présence d'images en leur sein.

Au départ l'objectif didactique des premières illustrations destinées aux enfants semblait laisser de côté les problèmes d'ordre esthétique, dès l'époque romantique, quelques changements sont visibles. En effet, l'influence du mouvement romantique s'étant manifestée à travers des changements dans l'art, la musique et la littérature, ses effets ne tardent pas à se faire sentir dans les ouvrages pour enfants, surtout à partir des années 1870. Les grands romantiques européens écrivent pour les enfants (Grimm, Andersen entre autres), et se diffusent d'un pays à l'autre grâce aux traductions.

Le développement d'une littérature illustrée s'accélère dans l'Europe tout entière à la fin du XIX^{ème} siècle. L'illustration dans le livre pour enfants se développe

surtout au départ dans le nord de l'Europe, et évolue parallèlement au processus d'industrialisation, de scolarisation, et d'alphabétisation. Le caractère obligatoire de la scolarité, qui se met en place peu à peu, rend nécessaire la publication de manuels scolaires, mais aussi de revues et de livres à destination des enfants qui doivent avoir à leur portée une grande variété d'ouvrages. L'école et la production de livres à destination des enfants vont ainsi resserrer leurs liens. Le développement de l'illustration et de son rôle dans la littérature de jeunesse est encouragé par la naissance et la diffusion en Europe, de courants pédagogiques qui visent à revendiquer l'importance de l'art dans l'éducation de l'enfant.

La France, l'Angleterre surtout, ainsi que l'Allemagne et la Suisse, sont les pays qui vont marquer cette importance nouvelle de l'illustration dans le livre pour enfants. Leur influence sera ressentie en Espagne, bien qu'avec un certain retard. Notons également que si la conception de l'illustration change peu à peu au cours du XIX^{ème} siècle, c'est aussi à cette époque que l'on commence à tenir compte des besoins de l'enfant d'avoir entre ses mains des ouvrages destinés à l'instruire mais également à le divertir. L'illustration devient donc l'une des composantes indispensables à la littérature de jeunesse qui connaît un âge d'or en France, mais aussi en Angleterre, grâce au développement de la production d'ouvrages et de son lectorat, à l'intérêt croissant porté à l'enfant, à la politique de développement de la lecture dans le cadre de la rénovation de l'éducation.

Comme nous l'avons déjà signalé, les contes commencent très tôt, au XIX^{ème}, siècle à être édités exclusivement pour la jeunesse. Le livre illustré fait le lien entre illustrateur de renom et public enfantin, devenant alors l'une des manifestations de la dignification des ouvrages destinés aux enfants. En outre, si le conte est donc principalement édité au départ sous la forme de livre illustré, peu à peu, lorsque les créateurs s'éloignent du texte original et le remanient pour créer des histoires nouvelles, il fait l'objet d'ouvrages s'acheminant davantage vers l'album que vers le livre illustré.

Livre illustré, album romantique, livre d'art et image séquentielle, vont contribuer à poser les bases de l'album moderne.

Nous allons donc voir à présent comment conte, littérature de jeunesse et illustration se rencontrent à l'époque romantique. Comment les contes, et tout particulièrement ceux de Grimm s'imposent dans les ouvrages illustrés pour les enfants ? A partir de l'époque romantique en effet, et à la suite de Perrault qui fut l'un des premiers à lui donner une forme écrite, le conte de tradition orale ne va cesser d'alimenter de diverses manières la littérature et plus spécifiquement la littérature de jeunesse, qui jouit alors d'un intérêt sans précédent et accueille très favorablement l'illustration. Tous les illustrateurs s'emparent du conte pour l'illustrer. Les auteurs qui vont le plus marquer leur époque sont les frères Grimm, en Allemagne, car leurs contes sont considérés comme étant plus proches de la sensibilité enfantine. Leurs contes vont peu à peu éclipser ceux de Perrault et ne vont pas tarder à être associés à l'enfance. De plus, ils naissent dans un contexte de plus en plus favorable à l'illustration c'est pourquoi ils deviennent presque simultanément une riche source d'inspiration des illustrateurs romantiques anglais qui inspireront à leur tour les illustrateurs de l'Europe tout entière.

Les contes de Perrault, bien qu'éclipsés par ceux des frères Grimm, sont quant à eux illustrés par un romantique français, Gustave Doré, dont les illustrations ont traversé le temps, et ont constitué une sorte de modèle pour des générations d'illustrateurs. Le travail de Doré permet, en France, le lien entre les contes et la littérature de jeunesse. En effet, même si les illustrations qu'il propose ne semblent pas destinées à un public enfantin, il les publie pourtant dans une édition spécifiquement destinée aux enfants. De plus, bien qu'il s'agisse d'illustrations des contes de Perrault, on peut d'ores et déjà constater des interférences avec les contes de Grimm.

Comme le souligne Ganna Ottevaere-Van Praag : « L'enfance devient pour les romantiques le symbole d'un paradis perdu, d'un âge d'or, d'une humanité authentique, d'un univers de fantaisie, naïf et spontané ¹⁸⁸ ». Le thème de la naïveté enfantine devient en effet un *topos* du romantisme anglais, que les écrivains allemands traitent de façon récurrente, développant un regard poétique naïf sur le monde. Ce thème est également repris dans la peinture romantique qui prend aussi l'enfant et l'innocence qui lui est associée comme sujet. Locke, Rousseau puis les Romantiques alimentent le *topos* selon lequel l'innocence morale est inhérente à l'enfance.

¹⁸⁸ *Ibid.* p. 113.

C'est sous l'influence des romantiques que les ouvrages destinés à la jeunesse acquièrent la dimension créative qui leur faisait défaut jusqu'alors, pour que l'on puisse véritablement parler de littérature, avec toute la dimension esthétique que cela implique, même si Ganna Ottevaere-Van Praag déplore certains aspects, notamment le manque d'individualisation des personnages.

Elle rajoute :

Par le truchement de la littérature orale et des contes populaires, le Romantisme donne à la littérature de la jeunesse ce qui lui manquait et l'empêchait d'être une véritable création : la fiction, le merveilleux, l'aventure, les actions extraordinaires et exaltantes, la nature, l'humour...¹⁸⁹

L'époque romantique semble donc marquer une période charnière dans l'évolution de la littérature de jeunesse et le conte populaire en constitue l'un des apports fondamentaux. Si l'enfant jusqu'alors pouvait avoir accès à des ouvrages didactiques ou aux ouvrages ne comportant pas ou peu d'illustrations, à partir de l'époque romantique apparaissent des œuvres dont la dimension esthétique devient importante, et qui ont pour fonctions principales d'instruire l'enfant, tout en le divertissant et en enrichissant son imaginaire. Il s'agit plus particulièrement d'une littérature dans laquelle va également se développer l'illustration, le développement de cette littérature allant de pair avec celui de la littérature générale. L'époque romantique est aussi, comme nous l'avons vu, une époque marquée partout en Europe par le développement des formes narratives d'origine traditionnelle, notamment le conte. La diffusion du conte à l'intérieur du champ enfantin va donc être importante dans toute l'Europe et, si l'on ne peut réduire la littérature de jeunesse au conte, l'influence de celui-ci est fondamentale. Toute une tradition de la littérature de jeunesse s'est construite en bonne partie sur le conte, et il est nécessaire d'en tenir compte pour comprendre les phénomènes qui s'y sont développés au fil des siècles, parmi eux les relations intertextuelles qui vont faire l'objet de notre étude. La littérature de jeunesse, dès que les moyens techniques vont élargir les possibilités d'impression, va se diffuser sous différentes formes qui vont s'influencer les unes les autres, et va permettre la

¹⁸⁹ *Ibid.* p. 117.

naissance d'un support qui lui est spécifique : l'album. Le conte devient donc une des composantes majeures de la littérature pour la jeunesse et les frères Grimm les conçoivent même comme des textes à composantes pédagogiques. Ce rattachement des contes à l'enfance implique plusieurs choses : c'est parce que les contes sont associés à l'enfance que l'on veut les adapter, les raccourcir, les censurer et surtout, les illustrer.

II.2. Le traitement de Grimm et de Perrault par les grands illustrateurs

L'Angleterre et la France sont les premiers pays, nous l'avons vu, à impulser la littérature de jeunesse, et leur influence sur l'illustration espagnole est fondamentale. Le conte y occupe, à partir de l'époque romantique, une place prépondérante, plus particulièrement dans le livre illustré qui est très vite associé au public enfantin, de même que l'album un peu plus tard. Il n'est pas un illustrateur qui ne s'essaie à l'illustration des contes, surtout des contes de Grimm qui deviennent, avec ceux d'Andersen, à la fin du XIX^{ème} siècle, des classiques de la littérature populaire sous leur forme originelle mais aussi sous une forme versifiée, musicale ou iconographique¹⁹⁰, popularisés grâce à l'imposante machine éditoriale qui se met en place et qui répond aux goûts bien spécifiques du public de l'époque. La littérature de jeunesse lui offre une place de choix et la variété d'illustrations proposées permet tout autant de lectures de contes différentes. Sondons à présent les apports des grands illustrateurs romantiques.

II.2.1. Les apports anglais pour l'illustration espagnole

Les apports des illustrateurs anglais sont fondamentaux pour l'illustration espagnole et posent les bases de la modernité. Si le conte de fées est connu en Angleterre au début du XIX^{ème} siècle, grâce aux traductions des contes de Perrault, de Mme d'Aulnoy, et grâce à la littérature de colportage (*Chapbooks*) qui circulent

¹⁹⁰ F. FIÈVRE, *Op. Cit.*, p. 433.

abondamment depuis le XVIIIème siècle, il n'est pourtant pas très apprécié de l'Angleterre moderne, en raison de son irrationalité et de son caractère antireligieux. On le considère néfaste pour l'imagination des enfants, et son immoralité est condamnée.

Pourtant, il ne tarde pas à être réhabilité. Ce sont les romantiques et pré-romantiques qui, en privilégiant la place accordée à l'imagination, le remettent sur le devant de la scène. Les *contes* de Grimm sont au centre de cette réconciliation entre liberté d'imagination, littérature et public enfantin. Leur simplicité stylistique, fruit de leurs origines orales et du travail de réécriture de Wilhem Grimm, les rend propices à une mise en contact avec un public enfantin.

Plus particulièrement, c'est la première traduction anglaise de 1823 qui donne le départ. Elle est accompagnée d'illustrations, créant alors le début d'une tradition des contes de Grimm illustrés, et les contes reçoivent en Angleterre un accueil beaucoup plus chaleureux que dans les autres pays européens. De plus, la culture anglaise rayonnera dans le monde. Sous l'ère victorienne (qui s'étend jusqu'en 1900), les contes de fées sont présents dans les livres, la peinture etc., et ses liens avec l'enfance sont privilégiés, puisqu'à la même période émerge une littérature qui lui est spécifiquement destinée.

Cette période voit le succès d'illustrateurs tels que G. Cruikshank, Richard Doyle (l'ouvrage qu'il illustre contient la première traduction du *Petit chaperon rouge* en langue anglaise), Walter Crane, puis un peu plus tard Arthur Rackham. Tous exploitent les possibilités de l'illustration, en ne la considérant pas comme une imitation servile du texte, mais comme une retranscription de l'image mentale. Ils posent les bases d'une modernité qui rayonnera ensuite dans le reste de l'Europe.



Fig. 8, Grimm, Jacob and Wilhelm. *German Popular Stories*. George Cruikshank (illustrateur), Edward Taylor (traducteur). Londres: C. Baldwin, 1823.

Cruikshank et Doyle sont considérés comme les maîtres incontestés de la représentation du monde féérique, et leur travail aura des répercussions sur celui des illustrateurs européens.

Cruikshank illustre les contes dans une vaine volontairement grotesque, et dote ses illustrations d'un style dynamique, qui contraste avec les premières illustrations médiévalisantes du recueil, qu'avait proposées Ludwig Emil Grimm.

Richard Doyle, pour sa part, apporte aux contes de Grimm l'esthétique féérique victorienne, avec son ouvrage *The fairy Ring*, une nouvelle traduction des contes de Grimm publiée en 1846 et qui le fait connaître. Il interprète les contes de Grimm comme des *Fairy tales*, alors qu'ils ne comportent que très peu de *fairies* (de contes de fées) au sens restreint du terme. Ainsi les illustrations se chargent-elles de fées, d'elfes et autres créatures mythiques à l'aspect difforme, grotesque et qui fourmillent dans l'image. De plus, Doyle fait des contes, lorsqu'il les illustre, une interprétation naïve, et s'impose comme le précurseur de l'art naïf¹⁹¹.

Walter Crane joue lui aussi un rôle important dans la destinée iconographique des contes et révolutionne en quelque sorte l'art d'illustrer les livres pour enfants. Il

¹⁹¹ F. FIÈVRE, *Op. Cit.* p. 232.

illustre très tôt les *toy books*¹⁹² et *picture books*¹⁹³ édités par Evans ce qui lui permet de tisser des liens privilégiés entre le conte et l'enfance. Tous deux s'accordent à donner aux enfants des illustrations de bonne qualité, la plupart du temps en couleur. Comme le souligne François Fièvre, les couleurs utilisées par l'illustrateur (une large gamme de couleurs pastels assez ternes, qui contrastent avec les couleurs criardes utilisées alors) sont choisies afin de mieux s'accommoder à l'œil enfantin. La lisibilité est privilégiée, et est rendue possible grâce à des contours noirs, « des figures de profil, l'absence de profondeur et des couleurs franches sans nuances ni modelé ¹⁹⁴ ». De plus, le chercheur insiste sur le fait que Crane a, du début à la fin, un souci du contrôle de la réalisation. Avant même d'avoir composé les illustrations, il pense déjà à la manière dont elles pourront s'inscrire dans l'espace du livre.

La version que donne Crane en *toy books* – ceux-ci sont publiés entre 1865 et 1875 - du *Petit chaperon rouge*, antérieure à la publication du recueil des contes de Grimm (1875), présente un mélange entre la version de Perrault et celle des Grimm, dans la mesure où le conte ne s'achève pas avec la fin tragique de la fillette mais celle-ci est sauvée par un chasseur, avant même qu'elle ne soit avalée par le loup. La mère-grand quant à elle, n'est pas sauvée, et disparaît de l'épilogue, contrairement à la version des Grimm. Mais si les *toy books* sont extrêmement populaires à la fin du XIX^e siècle, à partir des années 1900, ils seront supplantés par l'album.

¹⁹² Comme son nom l'indique, le *Toy book* désigne un livre dans lequel prime la dimension ludique.

¹⁹³ *Picture book* fait référence au support album dans lequel l'image occupe un statut aussi voire plus important que le texte.

¹⁹⁴ *Ibid.*



Fig. 9, *Little Red Riding Hood*, ill. Walter Crane, Londres 1875. URL : <http://www.surlalunefairytales.com/illustrations/ridinghood/cranered7.html> [Dernière consultation le 11/11/2012].



Fig. 10, *Little Red Riding Hood*, ill. Walter Crane, Londres 1875. URL : <http://www.surlalunefairytales.com/illustrations/ridinghood/cranered7.html> [Dernière consultation le 11/11/2012].



Fig. 11, *Little Red Riding Hood*, ill. Walter Crane, Londres 1875. URL : <http://www.surlalunefairytales.com/illustrations/ridinghood/cranered7.html> [Dernière consultation le 11/11/2012].

Ainsi, lorsqu'il se met à illustrer les contes de Grimm, quelques années plus tard, Crane est décidé à combler certains manques. En effet, il considère que les contes de Grimm n'ont pas encore été adéquatement illustrés, et il souhaite proposer sa propre version, destinée à toucher un public adulte et enfantin. L'illustration qu'il fait des *Housebold stories* de Grimm, en 1882, est toutefois davantage proche du livre illustré que de l'album. Il conçoit ses illustrations en noir et blanc, et celles-ci reproduisent la continuité temporelle du récit. François Fièvre montre bien comment leur fonctionnement se rapproche de l'image emblématique qui se caractérise par un double langage : la présentation de l'histoire concrète, et la signification d'une idée abstraite.

L'œuvre de Rackham, considérée elle-aussi par la critique comme un apport fondamental à l'illustration des contes, est plus tardive, et s'éloigne un peu de la mouvance romantique. François Fièvre insiste sur l'extrême popularité des contes de Grimm, à la toute fin du XIX^{ème} siècle en Angleterre, dans le domaine de la littérature de jeunesse. Il évoque un sondage entrepris par *The Pall Mall Gazette*¹⁹⁵ visant à déterminer quel est le meilleur livre pour un enfant de dix ans. Les contes de Grimm

¹⁹⁵ F. FIÈVRE, *Op. Cit.*

arrivent alors en deuxième position, après *Alice au pays des merveilles* et avant les contes d'Andersen ou ceux de Perrault qui ne font plus partie du paysage éditorial¹⁹⁶. L'illustration que propose Rackham de l'œuvre de Grimm en 1900, pour la maison d'édition Freemantle and Co. de Londres, marque une singularisation de son style, et annonce le succès qu'il va rencontrer auprès de son public. L'ouvrage est un *gift book*, produit éditorial qui naît dans les années 1860 et rencontre un grand succès entre les années 1880 et 1920. Le public ciblé est un public d'enfants et d'adolescents. Le *gift book* se caractérise par l'abondance de ses illustrations (bien que moindres que dans l'album moderne) et est diffusé en librairie à deux périodes de l'année : pour les fêtes (Pâques, Noël) et en fin d'année, pour les étrennes. Les *Grimm's fairy tales* qu'illustre Rackham comprennent 99 illustrations en noir et blanc. Les éditions qui lui font suite visent un public plus large et introduisent des illustrations en couleur. Nous pouvons voir dans l'illustration ci-dessous [Fig. 12] que ce passage à la couleur se fait progressivement. La cape rouge de la fillette contraste en effet avec le noir des rideaux et du loup. De plus, la sinuosité du trait et l'emploi abondant de motifs organiques, comme nous pouvons le voir sur les tissus (rideaux encadrant le lit et jupe du Petit chaperon rouge), tissent d'étroits rapports avec l'Art nouveau.

Les raccourcis imposés au texte et la mise en exergue de la couleur, permettent au livre de s'éloigner du livre illustré traditionnel et de donner à l'image davantage de poids.

¹⁹⁶ *Ibid.* p. 349.



Fig. 12, Illustration d'Arthur Rackham pour *Le Petit chaperon rouge* des frères Grimm. Réemployée dans *Le Printemps sur la neige et autres contes du bon vieux temps* par Charles Guyot. Paris, L'édition d'Art Henri Piazza, 1922. (29,6 x 23,1 cm)
BnF, Littérature et art. (4° Y²8350) D.R.

C'est donc un acheminement vers l'album moderne qui s'opère en Angleterre grâce au travail des illustrateurs romantiques et de leurs successeurs. La multitude de supports dans lesquels s'épanouissent les contes de Grimm, du livre illustré au *gift book* en passant par le *toy book*, et l'importance croissante qui est accordée à l'illustration font du conte un sujet favori des ouvrages pour les enfants. L'œuvre de ces illustrateurs aura de nombreuses répercussions sur le travail des illustrateurs dans toute l'Europe, et sera à l'origine d'une dynamique éditoriale internationale.

Les contes des Grimm sont hissés au rang de classiques dont ils rassemblent toutes les caractéristiques. Comme l'a fait remarquer François Fièvre, il s'agit de récits d'une richesse inépuisable, répondant alors à la définition de classique littéraire donnée par Calvino : « Un classique est un livre qui n'a jamais fini de dire ce qu'il a à dire¹⁹⁷ ». Leurs origines orales les font participer au fonctionnement du classique décrit par Calvino : « des histoires qu'on connaît sans les avoir lues, dont la richesse

¹⁹⁷ I. CALVINO, *Pourquoi lire les classiques*, traduction de l'italien par Jean-Paul Manganaro, Paris, Seuil, 1993, p. 9, cité par François Fièvre, *Op. Cit.* p. 435.

est inépuisable, et qui sollicitent, tel le rêve, la mémoire des hommes ¹⁹⁸ ».

En France, ce ne sont pas les illustrations des contes de Grimm qui vont marquer la période romantique, mais celles des contes de Perrault. Pourtant, comme nous allons le voir, l'illustration sera fortement influencée par l'esprit des Grimm. En illustrant les contes de Perrault, Doré, considéré comme l'une des figures de proue du Romantisme français, prétend les hisser au rang des plus grandes œuvres littéraires qu'il a déjà illustrées (*La Divine Comédie* de Dante, *Don Quichotte de la Manche* de Cervantes etc.).

II.2.2. L'apport français dans l'illustration des contes

L'influence du mouvement romantique dans l'illustration des livres pour la jeunesse est particulièrement visible dans les ouvrages édités, à partir des années 1860, par P. J. Hetzel. Celui-ci est considéré comme l'un des premiers éditeurs à apporter un soin tout particulier aux illustrations des livres pour enfants, à leur disposition par rapport au texte, ainsi qu'à l'aspect matériel du livre qui, s'inspirant des albums pour adultes du moment, préfigurent l'album pour enfants tel qu'il apparaîtra au début du XX^{ème} siècle. Hetzel propose une conception de la littérature pour la jeunesse plus proche de l'entreprise industrielle, soucieuse du marché et déterminée à donner ses lettres de noblesse à la littérature de jeunesse. La politique nouvelle de la maison d'édition est de mettre à la portée des enfants des illustrations de qualité. L'éditeur revendique en effet, dans la préface de la première édition (1862), la volonté de créer un « grand livre très cher pour de petits enfants », mais il se dit aussi que « les pères et les mamans ne seraient pas fâchés de relire dans une forme saisissante et digne d'eux les contes aimés de leur enfance. Les graveurs, l'imprimeur, le fabricant de papier, l'éditeur et le dessinateur ont essayé d'en faire une sorte de merveille ». C'est donc un double lectorat que cible Hetzel.

L'aspect formel des ouvrages publiés par Hetzel, de même que le fait que l'éditeur fasse appel aux grands illustrateurs romantiques du moment, contribuent donc à poser les bases de l'album pour enfant tel qu'il se développera par la suite.

¹⁹⁸ F. FIÈVRE, *Op. Cit.* p. 436.

Cependant, même si Hetzel choisit, lorsqu'il crée en 1843 *Le Nouveau Magasin des enfants*, de « [...] faire appel à de grands illustrateurs romantiques : Bertall, Gigoux, Tony Johannot, Gavarni, pour accompagner des textes écrits pour des lecteurs enfants par Charles Nodier, Paul Musset, George Sand, Alexandre Dumas et P. J. Stahl (pseudonyme sous lequel se cache l'éditeur)¹⁹⁹ », ces illustrateurs semblent adopter l'esthétique dominante de l'époque, une esthétique qui fait la part belle au réalisme, et néglige l'importance du fantastique, comme le montre Claude-Anne Parmegiani qui a abondamment travaillé sur le sujet :

Les illustrateurs français qui illustrent pour les enfants se sentent alors obligés d'adopter l'esthétique dominante de l'époque qui valorise la peinture du sujet ; le style pompier dont les modes de représentation photo-réalistes sont considérés à juste titre comme les plus intelligibles triomphe alors. Il est alors fort à la mode auprès d'une classe bourgeoise qui s'éveille au sentiment de l'art et achète des livres pour enfants²⁰⁰.

La seule exception est Gustave Doré avec *Les nouveaux contes de fées* de La comtesse de Ségur et les *Contes* de Perrault. Selon Parmegiani, « la fulgurance de son talent post-romantique confère une dimension imaginaire et fantastique, assez rare dans l'illustration pour enfants²⁰¹ ».

L'œuvre de Doré, publiée chez Hetzel en 1862, est celle qui marquera le plus profondément l'illustration de l'œuvre de Perrault. Elle constituera d'ailleurs un modèle incontournable pour les illustrateurs postérieurs ayant choisi d'illustrer le *Petit chaperon rouge*. Doré, dans l'édition de 1862 de Hetzel, à travers les 40 planches qu'il réalise, donne « une vision dramatique des contes de Perrault tant par sa théâtralité que par l'effroi qu'elle suscite²⁰² ». Cette portée dramatique est annoncée dès le frontispice qui s'impose comme une synthèse des motifs traditionnels (motif de la vieille conteuse dans son fauteuil) et des apports modernes, car tout comme le polichinelle ou le castelet qui jonchent le sol, le livre représenté, à l'instar de celui qui contient ce

¹⁹⁹ C. A. PARMEGIANI, *Op. Cit.* p. 81.

²⁰⁰ *Ibid.*

²⁰¹ *Ibid.*

²⁰² C. PICAUD, *Op. Cit.*, p. 161.

frontispice, devient un spectacle à regarder dans un fauteuil. Les illustrations, dans l'édition d'Hetzel, envahissent la préface, et des hors-texte de grand format interrompent le fil des récits. Doré veut hisser l'illustration à la hauteur d'un art. Le frontispice met également l'accent sur le changement de destinataire marquant ainsi l'intégration des contes à la littérature pour la jeunesse.

Doré pratique savamment l'art de la mise en scène comme en témoigne son illustration du *Petit chaperon rouge* représentant la rencontre du loup et de la fillette, le premier vu de l'arrière-train, la seconde de face, la tête tournée de trois quarts en direction de l'animal, ou bien encore le portrait majestueux du chat botté lors de la noyade de son maître. Comme le souligne Carine Picaud,

Plongées et contre-plongées dans les profondeurs de la forêt, plans larges ou étroitement resserrés (le Petit chaperon rouge couché près du loup bordé jusqu'au cou (...) expressivité des regards), tout concourt à la dramatisation du conte tandis qu'une pléthore de détails génère un réalisme terrifiant²⁰³.

Parfois, les versions de Grimm et de Perrault interfèrent : le loup revêt la chemise et le bonnet de la mère-grand dans la version de Perrault illustrée par Doré alors que ces détails vestimentaires ne sont donnés que dans la version des Grimm.

Teresa Colomer insiste sur l'importance qu'acquière les illustrations que propose Doré du *Petit chaperon rouge*, puisque selon elle, elles fixent dans le domaine de l'image, l'interprétation textuelle que donne Perrault du conte, tout particulièrement visible dans l'illustration déjà mentionnée, qui représente la scène de la rencontre. Le loup s'y impose comme le mâle dominant en regard avec la fillette, figure à la fois soumise et aguicheuse. La posture, la taille et le poids de l'animal dominant, et la dissimulation de son visage, par le mystère qui s'en dégage, ne peut qu'inquiéter le spectateur. De plus, le dialogue visuel qui s'établit entre les deux personnages, et sous-tend un désir réciproque, semble exclure le lecteur, qui se retrouve alors placé en position de voyeur. Pour Teresa Colomer, les ouvrages postérieurs à Doré doivent beaucoup à l'illustrateur français, tant dans le choix des scènes représentées, que dans leur représentation elle-même. Il est vrai que le moment de la rencontre et la scène du lit, deux moments sélectionnés par Doré, reviennent tout particulièrement dans les

²⁰³ *Ibid.*

ouvrages postérieurs comportant des illustrations. Avec Doré, nous assistons à la construction d'une tradition de l'illustration qui fait appel à d'autres arts tel que le théâtre et s'impose comme un canon à imiter.

Chez d'autres illustrateurs, ce sont des techniques issues d'autres médias qui sont réinvesties, les illustrateurs ayant bien souvent une activité très variée, en lien avec ces médias. Ces illustrateurs proposent une interprétation des contes bien différente, influencée par les médias pour lesquels ils travaillent en parallèle. Pour sa part, Félix Lorient nous fournit un bon exemple d'une illustration des contes influencée par la publicité. Il propose une interprétation personnelle du texte de Perrault. Illustrateur français très actif dans le milieu de la mode et de la publicité, il met en images, en 1919, les *Contes* de Perrault adaptés en albums « pour les petits qui commencent à lire » dans lesquels le texte est réduit à de simples légendes en bas de planches. Ses illustrations sont reprises dans deux volumes en 1926 et 1927, recueils dans lesquels le texte des contes est reproduit intégralement à l'intention des « petits qui savent lire ». Les illustrations proposent une lecture dédramatisée des contes. Selon Carine Picaud, « Avec les illustrations de Felix Lorient prévaut un ton enjoué », « Les aplats de couleurs intenses contribuent à la gaieté des images empreintes de japonisme (notamment dans le traitement des feuillages)²⁰⁴ ». Lorient déploie dans ses illustrations un style exubérant et souvent comique, utilisant des couleurs vives sur des fonds blancs pour des illustrations pleine page qui concurrencent le texte : deux pages de texte alternent avec deux pages illustrées instaurant une séparation assez brutale et deux types de lecture. En cela il annonce les albums qui réduiront ou élimineront les textes des contes²⁰⁵.

Dans sa version du *Petit chaperon rouge*, Lorient renouvelle complètement, l'illustration. Selon Carine Picaud :

[...] l'iconographie du conte, par la représentation inédite de scènes telles que la confection de la galette par la mère ou la grand-mère au rouet. L'adaptation comporte trois scènes étrangères au conte et non reprises dans

²⁰⁴ C. PICAUD, *Op. Cit.* p. 160.

²⁰⁵ A. LURIE, *Il était une fois... et pour toujours. A propos de la littérature enfantine*, Paris, Rivages, 2003, illustration n° 76.

le recueil : le Petit chaperon rouge dansant avec les petites filles du village sur l'air de « promenons nous aux bois », l'apparition du loup au bout d'une corde pendante tandis que le Petit chaperon rouge mange une galette en compagnie de lapins. La couverture opère comme une prolepse : le loup dévore de ses grands yeux jaunes un Petit chaperon rouge déluré, sifflant, portant à sa mère grand la célèbre galette que l'illustrateur accompagne d'une incongrue bouteille²⁰⁶.



Fig. 13, Illustration de Félix LORIUX pour la couverture du *Petit chaperon rouge*. Paris, Librairie Hachette, 1920. (30,7 x 23,7 cm). URL : <http://expositions.bnf.fr/contes/pedago/illustra/esthe.htm> [Dernière consultation le 18/08/2012].

L'illustrateur prend donc une certaine liberté par rapport au texte. Il ne se contente pas de lui rester fidèle mais l'interprète et ajoute certaines scènes habituellement non représentées. Les albums de LORIUX annoncent un effacement progressif du livre illustré au profit de l'album, de même qu'un lien avec les nouveaux médias en développement, qu'il s'agisse de la publicité ou du dessin animé (LORIUX fut l'adaptateur en France des *Silly Symphonies* de Walt Disney). L'annihilation du

²⁰⁶ *Ibid.*, illustration n°89.

texte comme œuvre littéraire laisse le champ libre à l'illustration. Pour Annie Renonciat, avec Lorioux, l'œuvre littéraire est pleinement intégrée dans le champ de l'image. Nous pouvons souligner que cela marque un pas en avant dans l'évolution de l'album, qui commence à fonctionner à la manière d'un iconotexte. Les illustrations frappent le regard, les expressions caricaturales, les couleurs vives, les angles de vue insolites. Le dessin brise son cadre et investi tous les espaces du livre (texte, cartonnage, page de titre, faux titres, hors cadres). Une lecture indépendante du récit par l'image est possible mais contrairement aux planches d'Epinal, elle ne se réduit pas à une planche, mais s'étend au livre tout entier.



Fig. 14, Illustration de Félix Lorioux pour la couverture du *Petit chaperon rouge*. Paris, Librairie Hachette, 1920. (30,7 x 23,7 cm). URL : <http://expositions.bnf.fr/contes/pedago/illustra/esthe.htm> [Dernière consultation le 18/08/2012].

En dotant le conte de nouvelles images, le graveur, l'illustrateur se fait conteur car il fait de l'image un lieu de création à part entière. A l'instar du conteur, il recrée le conte, il invente à sa manière tel ou tel épisode du conte, telle ou telle lecture du conte, en fonction de sa propre sensibilité, mais aussi en fonction de son public et de son époque.

Lieu privilégié de re-création, le texte d'un conte, qu'il soit lu ou entendu est donc indissociable de l'image à travers laquelle le conteur visuel invente sa propre histoire. Comme le soulignent Ségolène le Men et Catherine Velay-Vallantin, c'est finalement aussi l'éditeur qui se fait conteur en permettant au conte une certaine liberté, une certaine inventivité. La contrainte pourtant imposée par les formes éditoriales de l'imprimé sont productrices de sens dans la mesure où elles suscitent de nouveaux efforts d'intelligibilité du récit qu'elles offrent au regard.

Si l'illustration puise son inspiration, comme nous venons de le voir, dans d'autres arts et d'autres médias, l'influence est réciproque. Après être passé dans les publications populaires et dans la littérature de jeunesse, le conte devient si connu de tous, qu'il dérive sous différentes formes et s'impose dans différents arts. Les contes de fées sont, comme le souligne Alison Lurie²⁰⁷, au centre de notre imaginaire. Publicité, littérature, cinéma, musique, et même langage courant se sont emparés du conte, et il est intéressant de voir comment le conte passe d'un moyen d'expression à l'autre, comment il est parfois transformé pour transmettre des valeurs propres à la société et au contexte dans lesquels il évolue.

C'est le statut d'œuvre à la croisée des chemins entre tradition orale et populaire, et culture de l'écrit, entre retranscription et réécriture, qui va permettre aux contes, tant de Perrault que de Grimm, de rencontrer le succès qu'on leur connaît. Leurs origines orales, l'effacement progressif de leurs auteurs, mais aussi leur inscription dans la culture de l'imprimé dès le XIX^{ème} siècle, leur permet de se hisser progressivement au rang de mythes littéraires et les rend plus aptes à se retrouver au cœur des transcrites, comme nous allons le voir à présent.

III. Le Petit chaperon rouge au cœur des transcrites.

Au fur et à mesure de l'avancée de notre étude, en fonction de la diversité de nos supports, et afin de mener à bien nos analyses, nous nous sommes rendu compte de la nécessité de nous prévaloir d'outils théoriques spécifiques. Ceux-ci ont été choisis

²⁰⁷ *Ibid.*

dans l'optique d'appréhender les phénomènes de transécritures dans des ouvrages accordant à la partie graphique une place importante, voire primordiale. Aussi avons-nous trouvé matière à réflexion dans les ouvrages d'André Gaudréault, de Philippe Marion et de Thierry Groesteen, tous spécialistes de l'image narrative (le cinéma ou la bande dessinée) et qui, lorsqu'ils traitent du conte, distinguent deux principes – la *fabula* et le *suzhet* – que nous allons appliquer à notre sujet, et devraient nous permettre de mieux cerner les inflexions, les licences, les adaptations et les changements de médias auxquels se livrent les artistes. Ces notions sont à croiser avec les apports fondamentaux de Genette sur la transtextualité²⁰⁸, notamment ses concepts d'intertextualité et d'hypertextualité. Tous ces éléments constituent des outils particulièrement utiles pour l'analyse des ouvrages de ce début de XX^e siècle, qui posent les fondations de ce que nous retrouverons dans les années 1970, avec l'album moderne, et que nous étudierons dans la troisième partie de ce travail.

Récit d'une histoire fictive présentant cinq grandes étapes²⁰⁹, comme l'ont montré, nous l'avons vu, les études structuralistes et plus particulièrement celle de Paul Larivaille²¹⁰, le conte est, par essence un texte narratif. Or, comme le souligne Philippe Hamon :

La caractéristique fondamentale des énoncés narratifs (récits, mythes, contes, etc.) serait d'être résumables (Balzac en *digest*), transposables (Balzac au cinéma), traductibles (Balzac en anglais) et paraphrasables étant bien entendu qu'il restera toujours un « résidu » inidentifiable, le style (de Balzac), et que l'analyse ou la traduction ne s'effectuera pas sur la base d'un gain (de sens, de lisibilité, de plaisir, etc.) mais d'une perte²¹¹.

Cette notion de perte est cependant à relativiser. N'est-elle pas compensée lorsque, par exemple, le texte est accompagné d'illustrations, ou lorsque l'illustration est elle-même une traduction graphique du texte ? La nature même du conte le prédisposerait donc à faire l'objet d'adaptations. Mais comment expliquer ce phénomène ? Quelles sont les

²⁰⁸ GENETTE G., *Palimpseste, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

²⁰⁹ Il s'agit, rappelons-le, de la situation initiale, l'élément perturbateur, la série d'actions (somme des moyens utilisés par les personnages pour résoudre la perturbation), l'élément de résolution (conséquence de la série d'actions) et la situation finale.

²¹⁰ P. LARIVAILLE, "L'analyse (morpho)logique du récit", *Poétique*, n° 19, 1974, p. 368-388.

²¹¹ « Texte littéraire et métalangage », *Poétique*, n°31, Paris, Editions du seuil, 1977, p. 263-284, cité par Thierry Groesteen, « Fictions sans frontières », *La transécriture*.

composantes, propres au texte narratif -outre le schéma quinaire- qui le prédisposent à l'adaptation ?

Tout d'abord, on peut avancer que le conte, comme tout produit narratif, et comme l'ont montré les formalistes russes et, dans leur sillage, André Gaudréault et Philippe Marion, résulte, comme nous l'avons dit ci-dessus, de l'association de deux concepts : la *fabula* et le *syuzhet*. La *fabula* désigne l'ensemble des événements, les grandes étapes de l'histoire, dans leur ordre chronologique, indépendamment de leur organisation et du média dans lequel elles s'incarnent. Tomachevski la définit ainsi :

On appelle *fabula* l'ensemble des événements liés entre eux qui nous sont communiqués au cours de l'œuvre. La *fabula* pourrait être exposée d'une manière pragmatique, suivant l'ordre chronologique et causal des événements, indépendamment de la manière dont ils sont disposés et introduits dans l'œuvre²¹².

Le *syuzhet* serait quant à lui l'incarnation de la *fabula* dans un média. Si l'on applique ces définitions au conte, on peut en déduire que la *fabula* correspond aux différentes étapes de l'histoire finalement équivalentes à ce que les formalistes - notamment Propp- ont appelé fonctions, indépendamment de leur ordre dans le récit. Le *syuzhet* serait quant à lui l'incarnation de la *fabula* du conte dans un média. Si l'on s'appuie sur la réflexion de Thierry Groensteen, il s'agirait donc à la fois de l'organisation de l'histoire (*dispositio*) mais aussi de son expression *via* un canal de diffusion et l'on pourrait même rajouter, *via* un système sémiotique.

Voyons maintenant comment adapter cette terminologie au cas précis du *Petit chaperon rouge*. Pour ce conte, la *fabula* varie, selon qu'il s'agit d'une version ou d'une autre (notamment dans le cas des versions littéraires), mais quelle que soit la version, certaines fonctions sont à coup sûr présentes : ce sont les fonctions d'éloignement, de départ, d'interrogation, de duperie et de lutte.

Le *syuzhet* correspondrait, quant à lui, au système sémiotique associé au canal de diffusion (oral, visuel) et par extension, au média dans lequel s'incarne la *fabula*. Dans le cas du *Petit chaperon rouge*, on peut de façon très schématique résumer l'évolution historique du *syuzhet* de la manière suivante :

²¹² B. TOMACHEVSKI, « Thématique », *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965, p. 268.

- l'expression de la *fabula* au moyen d'un texte (système sémiotique composé de mots, de phrases) diffusé par voie orale et dont le nombre de variantes est aussi important que le nombre de voix à travers lesquelles il se diffuse.

- puis à partir de la mise en textes littéraires de Perrault et ensuite des Grimm : expression de la *fabula* dans un texte diffusé par voie écrite.

- et à leur suite, expression de la *fabula* dans une multitude d'arts et de genres (théâtre, chanson) et de médias aux systèmes sémiotiques différents, aptes à permettre l'expression de la narrativité : livre illustré, bande dessinée, cinéma, album etc... Cela nous amène à présent à nous interroger sur l'aspect médiatique du conte.

Comme le fait remarquer Philippe Marion, un texte narratif est par nature un texte médiatique. En effet, « toute *fabula* se doit de prendre corps dans une cristallisation sémiotique, et par extension, dans une cristallisation médiatique²¹³ ».

Si selon lui, « pour la narratologie médiatique un texte narratif est interactivement un texte médiatique », de par sa nature narrative, *Le Petit chaperon rouge* serait donc un texte médiatique qui se prêterait facilement à l'adaptation dans différents médias. Mais que désigne l'adjectif médiatique ?

Philippe Marion utilise le mot média et par extension intermédialité pour désigner des choses différentes. Pour lui

le *médiatique* désigne des contenus, des idées, des formes, des personnages, etc. qui possèdent une aptitude *transmédiatique* souvent assortie d'une propension au glissement *intergénérique* : ils se propagent aisément de la presse écrite au cinéma, de la radio à la télévision, du journalisme à la publicité, du reportage au feuilleton... Ils inspirent la création de sites sur Internet et sont même l'objet de jeux vidéo ou de CD-Roms.

Il donne alors plusieurs sens au mot média

Il(s) désigne(nt) pêle-mêle des types de discours institutionnalisés (la publicité, la presse...), des moyens d'expression et des matériaux sémiologiques plus ou moins combinés (peinture, caricature, chanson...), des supports technologiques et des moyens de

²¹³ P. MARION, *Op. Cit.*

transmission (livre, photographie, vidéo, CD-Rom, affiche...), des médias dans le sens plus restrictif des “grands” médias (télévision, radio, presse écrite, bande dessinée, multimédia...). A cela s’ajoutent certains amalgames ambigus entre médias et genres: hebdomadaire d’information, série, talk show... Tous ces champs catégoriels sont loin d’être mutuellement exclusifs et ils s’entrecroisent librement.

Pris au sens large, le mot média pourrait donc à la fois désigner les discours institutionnalisés, les moyens d’expression, les différents arts et les supports technologiques et moyens de diffusion.

Face à l’amplitude du mot média, il nous semble donc nécessaire d’affiner la notion d’intermédialité afin d’éviter de l’utiliser comme un mot fourre-tout. Quelle terminologie peut permettre plus de précision ?

L’avènement de nouveaux médias (parallèle à l’apparition de nouveaux arts) est, nous l’avons dit, un phénomène qui remonte au XIX^{ème} siècle, et se manifeste à l’échelle internationale. Au fur et à mesure que le paysage artistique et culturel se modifie, le *Petit chaperon rouge* y trouve une nouvelle place. Si au départ ce sont les versions littéraires, (de Grimm, de Perrault) qui font l’objet de nombreuses adaptations, dans différents arts et différents supports, leur popularité est telle qu’elles font ensuite l’objet de transformations. Depuis plus d’un siècle, et jusqu’à nos jours, nombreux sont les médias (pris au sens large de Philippe Marion), qui reprennent le conte, dans les aires géographiques les plus variées.

C’est à partir du moment où le *Petit chaperon rouge* s’incarne dans un texte diffusé par écrit (d’abord avec Perrault puis avec les Grimm), et suite au succès qu’il rencontre, qu’il se cristallise dans l’imaginaire collectif et se diffuse alors massivement de cette façon (parfois en retournant à l’oral, le texte d’auteur devenant un texte oralisé avec la littérature de colportage notamment). *Les Petits chaperons rouges* littéraires deviennent alors des textes de référence, des hypotextes qui vont faire l’objet de diverses adaptations, aux degrés de transformation variés. L’arrivée de l’image dans de nombreux supports ajoute une dimension graphique pouvant faire varier le degré de transformation du conte.

Aussi importe-t-il d’insister sur le fait qu’outre l’existence de variations inhérentes au *syuzhet* et à la présence d’images accompagnant le texte, certaines reprises du conte présentent des variations inhérentes à la *fabula*, quand d’autres ne

reprennent seulement que certains motifs ponctuels du conte à l'intérieur d'une nouvelle création. Les apports de Genette nous sont alors d'une aide précieuse lorsqu'il distingue les transformations intertextuelles, des transformations hypertextuelles.

Genette, dans *Palimpseste, la littérature au second degré*²¹⁴, s'attache à étudier toutes les manifestations de l'intertextualité qu'il englobe sous le nom de « transtextualité ». Il dresse une sorte de typologie de toutes les relations que les textes entretiennent avec les autres textes, et étend son analyse à d'autres pratiques artistiques, les pratiques « hyperesthétiques » telles que la peinture ou la musique qu'il ne fait qu'effleurer dans cet essai, mais qu'il développera ensuite dans *L'œuvre de l'art*²¹⁵. Il distingue cinq types de relations transtextuelles - avant lui englobées sous un même nom- dont deux nous semblent d'une importance capitale pour notre étude : l'intertextualité et l'hypertextualité. Ces deux notions s'avèrent utiles à la distinction de deux grands types de transformations du conte : les reconfigurations reprenant et modifiant la *fabula* par relation de dérivation (hypertextualité), et celles reprenant de façon ponctuelle certains motifs ou autres éléments ponctuels du conte dans une histoire nouvelle (intertextualité). Cependant, les apports de Genette étant quelque peu généraux, ils appellent, dans le cas du conte, quelques précisions. Si la distinction entre intertextualité et hypertextualité constitue une première étape nécessaire, il importe ensuite d'approfondir chaque concept en analysant en détail, dans le cas particulier du conte, ses différentes manifestations au sein d'œuvres fonctionnant avec des images.

L'application du concept d'hypertextualité aux contes dans la littérature de jeunesse, nous permet de voir que ses manifestations sont souvent bien différentes de celles que nous pouvons trouver dans la littérature générale, et que la présence d'images et de liens avec la littérature populaire, contribuent à créer et à alimenter cette spécificité. Un premier cas d'hypertextualité observable, est celui qui consiste à conserver de façon relativement fidèle, la *fabula* du texte-source. Les changements entrepris sont mineurs et tiennent aux spécificités inhérentes à l'adaptation pour un public en fonction de ses capacités de lecture. Si les changements les plus importants ne résident pas dans le texte, celui-ci se double de l'ajout d'illustrations qui adaptent

²¹⁴ *Op. Cit.*

²¹⁵ G. GENETTE, *L'œuvre de l'art*, Paris, Seuil, 1994.

certaines parties de l'histoire à un système sémiotique différent : l'image contribue alors à l'hybridité du résultat hypertextuel. Dans d'autres cas, plusieurs étapes de la *fabula* sont conservées mais une ou plusieurs d'entre-elles peuvent subir des modifications. Les *fabulas* de deux contes peuvent également fusionner et être conservées en grande partie, c'est pourquoi nous ne parlerons pas ici d'intertextualité mais d'hypertextualité, dans la mesure où ces reprises ne sont pas ponctuelles. L'hybridité peut s'y rajouter grâce aux illustrations qui en infléchissent le sens. A l'intérieur de cette catégorie, nous pouvons également insérer les ouvrages mélangeant, sans en informer clairement le lecteur, les versions du même conte proposées par deux auteurs différents. C'est ce que Catherine Tauveron appelle les « mélanges illicites », et qui consistent, pour le *Petit chaperon rouge*, en des amalgames des versions de Perrault et de Grimm sans que cela ne soit spécifié de manière explicite.

L'intertextualité peut elle-aussi se manifester de plusieurs façons mais, presque systématiquement, la référence au conte fonctionne comme une accroche qui interpelle le lecteur pour établir avec lui une sorte de connivence. Très souvent, la référence intertextuelle n'ajoute pas grand-chose au sens de la nouvelle histoire créée, mais elle témoigne de la popularité de l'œuvre mentionnée. Sa reconnaissance par le lecteur sous-entend qu'elle fait partie de son bagage culturel. Cette reprise peut n'être présente que dans le texte seulement, dans l'illustration ou dans les deux, créant là-encore une hybridité toute novatrice. Parfois, nous sommes en présence d'intertextualité pouvant se doubler d'intericonicité (référence picturale intégrée telle quelle à un support iconique) ou d'hypericonicité (élément pictural créé à partir d'une référence picturale, et intégré à une nouvelle œuvre, elle-aussi picturale). Il peut aussi arriver que l'intertextualité repose sur le mélange de plusieurs contes : certains éléments-clés de ces contes (personnages, grandes étapes) sont intégrés dans une nouvelle histoire, dont résulte la « salade de contes ».

Ces concepts ne peuvent être opératoires pour les œuvres qui nous concernent, que s'ils sont adaptés à la spécificité du conte et que l'on tient compte de leurs particularités transmédiatiques, transsémiotiques et transgénériques. Il est nécessaire en effet de croiser les concepts de transtextualité avec le concept de média tel que le définit Philippe Marion, pour voir l'influence réciproque qu'ils peuvent avoir l'un sur l'autre. Le passage d'un art à un autre, d'un système sémiotique à un autre implique en

effet des modifications plus ou moins importantes. Alors que certaines adaptations reprennent les éléments du conte dans leur quasi intégralité (qu'ils aient à voir avec le conte de Perrault ou celui des Grimm), d'autres reprises sont beaucoup plus elliptiques, en raison non seulement de la contrainte imposée par le système sémiotique, le type d'art ou le média mais aussi en fonction de l'intention de l'adaptateur. Parfois, ce n'est plus le conte, mais seulement la figure du Petit chaperon rouge qui est reprise. Ces types de reprises sont surtout fréquents après la diffusion massive des versions littéraires. Peut-être les adaptateurs comptent-ils sur la remémoration inconsciente du conte de la part du public auquel s'adressent les contes. Ce sont alors les motifs du conte qui sont repris (la fillette vêtue d'une cape rouge, le loup, le bois, la grand-mère) comme si l'adaptateur considérait que la *fabula* était suffisamment intégrée par le lecteur, pour que celui-ci, à la seule vue des motifs du conte, puisse se souvenir de son organisation, et au-delà de celle-ci, des valeurs transmises.



A ce stade de notre travail, il nous est possible de mesurer à quel point, des trois textes écrits fondateurs, les deux versions littéraires du *Petit chaperon rouge* s'imposent plus fortement dans le panorama littéraire des pays du Nord de l'Europe, au moment même où les innovations techniques permettent le développement du livre et de l'illustration. Par ailleurs, en parallèle à sa diffusion écrite, le conte devient, nous l'avons vu, un objet d'étude privilégié, suscitant jusqu'à nos jours, un intérêt toujours aussi vif qui ne se dément pas, dans les domaines de recherche les plus variés.

Pour mieux comprendre l'intérêt de cette première partie et la démarche qui a été la nôtre, il convient de rappeler que le traitement du *Petit chaperon rouge* dans l'album moderne en Espagne était à l'origine notre point de départ. Mais une fois établi un corpus d'œuvres contemporaines, une première analyse nous a très vite amenée à constater que ces œuvres s'inscrivaient dans le prolongement des reprises et reconfigurations antérieures. Tout cela nous a obligée à repenser la construction

intellectuelle de notre projet de thèse dont le plan de thèse est le reflet. C'est dans une optique de mise en perspective avec l'objet de notre sujet -le cas singulier de l'Espagne- que l'analyse du conte dans les livres illustrés et les albums du nord de l'Europe, a constitué pour nous, une première étape nécessaire de nos recherches.

Une autre étape de nos travaux, qui est celle que nous allons à présent aborder, a consisté à nous lancer dans une vaste enquête sur les formes, la circulation et la réception de cet objet culturel qu'est le *Petit chaperon rouge* en Espagne au XIX^{ème} et XX^{ème} siècles, avant l'avènement de l'album moderne. Notre travail de collecte relève plus ici d'une démarche d'histoire culturelle, où l'objet culturel est répertorié, analysé et suscite des questionnements sur les représentations et les valeurs qu'il véhicule.

La difficulté a résidé dans le croisement de sources légitimées et non légitimées, moins accessibles. Il nous a donc fallu procéder à un patient travail en hémérothèque et à des échanges avec un réseau de chercheurs, constitué au fil des ans et travaillant en général sur la presse pour la jeunesse et la culture populaire, cette dernière étant plus délicates car elle traite d'objets non investis d'une valeur culturelle, dont nous avons parfois perdu la trace. A ce travail méticuleux, toujours en devenir, s'ajoute une « mobilité » intellectuelle, car il est nécessaire, si l'on veut rendre compte de la complexité des phénomènes de circulation et de réception, d'explorer de nombreux domaines médiatiques, artistiques et littéraires - la presse, les revues, les arts graphiques, la littérature jeunesse, la bande dessinée et l'illustration- et d'allier des démarches de plusieurs champs de recherche : histoire culturelle, théorie des médias, théorie du texte, recherche sur la littérature pour la jeunesse.

Par quelles voies les textes littéraires arrivent-ils dans la Péninsule, et de quelle façon opère l'adoption du conte par ce pays ? Pour répondre à ces interrogations, nous avons adopté une exposition qui respecte la chronologie et l'enchaînement dans le temps. Nous avancerons dans cette deuxième partie le résultat de nos enquêtes, nous formulerons des hypothèses sur les réponses que nous pouvons apporter. La confrontation des textes-sources aux productions européennes a révélé que plusieurs éléments étaient particulièrement porteurs pour l'interprétation du *Petit chaperon rouge*. L'Espagne ne fait pas exception, c'est pourquoi nous nous intéresserons de plus près ici à certains traits constitutifs et à certains motifs emblématiques. En effet,

certains d'entre-eux semblent constituer les traits profonds de ces textes. C'est le cas, par exemple, du dialogue entre la fillette et le loup, dans le lit de la grand-mère. Nous avons vérifié s'il est systématiquement repris dans les actualisations espagnoles, et nous sommes interrogée sur ses variations. En outre, nous nous sommes demandée si la dimension érotique présente dans la version orale, dans la version de Perrault, mais délaissée dans la version des Grimm, était latente dans les versions espagnoles plus actuelles, ou si elle était réduite voire totalement gommée. Enfin, c'est une vision patriarcale qui se dessine avec l'avènement du texte de Perrault, puis celui des Grimm. La place et le rôle qu'occupe la femme y sont particulièrement réducteurs. Ceci change-t-il dans les versions espagnoles, et plus particulièrement dans les reconfigurations ? Des liens avec les versions orales ressurgissent-ils ? Le contexte d'écriture pèse-t-il sur cet aspect ? Enfin, le motif de la cape, et tout spécialement sa couleur rouge a été l'objet d'une minutieuse observation de notre part, en raison de sa propension à se transformer et à changer de couleur dans le contexte espagnol. Nous avons donc été particulièrement attentive, dans l'étude de la réception du conte en Espagne, aux éléments que nous venons de mentionner, sans pour autant délaissier d'autres aspects du conte qui pourraient également être éventuellement porteurs de sens. Nous avons privilégié tout particulièrement l'approche socio-discursive, afin de mettre en perspective les œuvres et le contexte, et d'analyser l'influence de ce dernier sur le premier.

Mais étudier la réception du conte en Espagne implique également que nous nous interrogeons sérieusement sur le rôle et la portée de l'illustration qui accompagne le texte, voire, parfois, s'y substitue. Nous avons mis en relief, dans la première partie concernant l'illustration du *Petit chaperon rouge*, l'importance des liens entre la littérature savante et la littérature populaire. Aussi veillerons-nous à nous interroger sur leur existence et leurs manifestations en Espagne. Nous nous sommes aussi demandée dans quelle mesure illustrateurs anglais et français, ont influencé la production espagnole. Les relations transmédiatiques, transémotiques et transartistiques que nous avons repérées dans certaines productions antérieures au XXème siècle, ont constitué un autre point d'attention. Il s'est donc agi pour nous, dans cette deuxième partie, de rendre compte des apports du XXème siècle espagnol en tenant compte des changements déjà explorés, en interrogeant les productions espagnoles reprenant *Le*

Petit chaperon rouge, et en analysant la présence et l'évolution des formes et des pratiques. C'était en effet une étape décisive et nécessaire, qui nous a permis de mieux comprendre comment s'effectuerait, par la suite, leur prolongement dans l'album moderne, qui fera l'objet de notre troisième partie.

DEUXIÈME PARTIE

Réception et réappropriation du *Petit
chaperon rouge* en Espagne jusqu'à
l'album moderne (fin du XIXème siècle-
années 1970)

La présence d'invariants dans le conte du *Petit chaperon rouge* lui confère, nous l'avons vu, une certaine universalité, et le fait s'inscrire, selon l'approche folkloriste, parmi les contes de type 333²¹⁶. Mais il s'ancre aussi, à travers les versions littéraires, et comme le suggèrent les approches comparatistes et historiques, dans une culture et une époque données, dont la prise en compte s'avère fondamentale pour l'interprétation.

Si, comme le soulignent les folkloristes actuels et tout particulièrement le plus averti en matière de *Petits chaperons rouges* au pays de Cervantès, Antonio Rodríguez Almodóvar, l'Espagne n'est *a priori* pas au départ un pays de *Petits chaperons rouges*, elle semble au fil du temps, grâce à la diffusion massive de la version des frères Grimm, et à l'instar d'autres pays voisins, l'avoir amplement adopté. Le *Petit chaperon rouge* occupe, dès le XIX^e siècle, une place privilégiée au sein de la culture espagnole. Très rapidement, il se prête à toutes sortes de variations, et ses pérégrinations dans la Péninsule sont sans limites. Etudier la réception du conte en Espagne dès le XIX^e siècle, et montrer quels types d'adaptations subissent les contes-sources, puis quelles sont les différentes tendances de la reconfiguration qui s'esquissent au début du XX^e siècle, constitue, nous l'avons dit, une étape nécessaire à une meilleure compréhension des variations à l'œuvre dans l'album contemporain. Aussi, afin de cerner l'évolution que subit le conte, et particulièrement l'illustration qui l'accompagne, et pour mesurer son acheminement progressif vers l'album moderne, et les enjeux qui en découlent, nous avons adopté dans cette partie de notre travail -et comme nous l'avons auparavant signalé-, une démarche principalement diachronique. Celle-ci nous permettra de mieux comprendre l'influence du contexte historique sur le conte, et les valeurs qu'il prétend transmettre.

Les *Petits chaperons rouges* sur lesquels s'appuie notre étude, fruit d'un long travail de recherches effectuées principalement dans les archives de l'Hémérothèque de Madrid, de la Bibliothèque Nationale d'Espagne et de la Bibliothèque Nationale de France, sont loin de constituer une liste exhaustive, mais leur variété et leur multiplicité devraient nous permettre de dresser une cartographie assez complète du cheminement effectué par le *Petit chaperon rouge*, dans les différents supports de la

²¹⁶ Voir la classification établie par les folkloristes A. Aarne et S. Thompson, mentionnée dans la première partie de ce travail.

Péninsule l'ayant adopté dès son arrivée. Au fil de ce voyage, riche en reconfigurations de tous types, le conte s'est enrichi de nouvelles valeurs, de nouvelles représentations, qui constituent les fondements mêmes de l'album actuel, et nous permettent d'en saisir toute la spécificité hispanique.

Aussi, dans cette deuxième partie de notre travail, nous intéresserons-nous, dans un premier temps, aux premières traductions du *Petit chaperon rouge* en espagnol. Nous verrons ensuite de quelle façon le conte s'impose dans la littérature pour la jeunesse, grâce, notamment, à la maison d'édition Calleja, et au travail particulièrement novateur de certains de ses artistes. Cette maison d'édition constitue en effet une étape fondamentale de la modernisation du conte, puisqu'elle ouvre la voie à des supports très innovants, et à des reconfigurations du conte particulièrement créatives, tant au plan des images que des histoires. Nous verrons également comment, en parallèle, l'influence étrangère de Disney est particulièrement décisive, et va influencer durablement les illustrateurs espagnols dans leurs réappropriations du *Petit chaperon rouge*. Nous suivrons ensuite le parcours de ce conte dans les ouvrages destinés aux enfants, en soulignant, au fur et à mesure, les moments d'inflexion qui nous permettent de voir comment sont progressivement posées les bases de l'album moderne. Ce faisant, nous accorderons une attention toute particulière aux valeurs transmises, et à leurs liens avec le contexte historique espagnol qui connaît, tout au long du XXème siècle, d'importants bouleversements politiques, idéologiques et culturels.

CHAPITRE 1

Traduction et réception du *Petit chaperon rouge*



I. Premières traductions en espagnol du Petit chaperon rouge de Perrault : les belles infidèles

Si la première manifestation littéraire du conte du *Petit chaperon rouge* remonte à la publication en France, en 1697, des *Histoires ou contes du temps passé avec des moralités* de Perrault²¹⁷, il faut attendre plus d'un siècle et demi pour qu'apparaissent les premières traductions en espagnol de cet ouvrage. Le conte fait alors l'objet de publications de types très divers : de la traduction sans illustration, au livre illustré se rapprochant parfois de l'album, en passant par la littérature de colportage -bien qu'en l'absence de preuves matérielles, cette dernière ne constitue pour nous qu'une hypothèse-. Le public visé est lui aussi pluriel : adultes, enfants, adultes et enfants.

Quelles sont les modifications apportées au texte par ces publications ? Restent-elles fidèles au texte original ou, au contraire, s'en éloignent-elles ? De quelle façon l'illustration évolue-t-elle aux côtés du texte, et comment s'achemine-t-on progressivement vers un support accordant à l'image une place et un rôle privilégiés ? Quel est le type de public visé ? Change-t-il au fil des années ? Dans cette première partie de l'analyse, centrée sur les premières traductions de la version de Perrault, nous tenterons de répondre à ces interrogations afin de saisir les enjeux de telles publications.

I.1. Les premières traductions en espagnol du Petit chaperon rouge de Perrault : l'édition littéraire

Deux chercheuses ayant travaillé sur le *Petit chaperon rouge* nous livrent deux dates différentes concernant l'apparition de la première traduction du conte de Perrault en langue espagnole.

²¹⁷ C. PERRAULT, *Histoires ou Contes du temps passé avec des moralités*, Paris, Claude Barbin, 1697. Cette édition fait suite à la version manuscrite de l'auteur (1695).

Dans son article « Traducción y adecuación de literatura para adultos a un público infantil y juvenil ²¹⁸ », Carmen Toledano mentionne la publication chez l'imprimeur J. Smith, en 1824, de la première traduction en langue espagnole des contes de Perrault, intitulée *Cuentos de las Hadas*. Paradoxalement, nous pouvons constater que ce n'est pas en Espagne qu'apparaît cette première traduction en espagnol de l'œuvre de Perrault, mais en France, à Paris, où un exemplaire est actuellement conservé à la Bibliothèque Nationale. Le *Petit chaperon rouge* y figure sous le titre suivant : *La Caperucilla encarnada*²¹⁹. Aucune illustration n'accompagne le texte, mais la première de couverture est ornée d'une gravure sur laquelle figurent six enfants écoutant attentivement l'histoire qu'une femme, assise face à eux, est en train de leur raconter. Contrairement au frontispice de l'édition de 1697, la scène se déroule en extérieur. De plus, le public semble avoir considérablement rajeuni, les adolescents de l'édition de Barbin ayant laissé place à de plus jeunes enfants. Dès le péri-texte, nous constatons donc que le public ciblé se compose principalement de jeunes enfants auxquels, par mimétisme, le lecteur peut s'identifier. *Petit chaperon rouge* et lectorat enfantin semblent aller de pair dans cette première traduction.

Pour sa part, dans ses articles « La formación y renovación del imaginario cultural : el caso de *Caperucita roja* ²²⁰ » et « Eterna Caperucita : la renovación del imaginario colectivo ²²¹ », Teresa Colomer mentionne l'introduction en Espagne de la première traduction en espagnol des contes de Perrault en 1830, avec la publication à Valence de la traduction de Cabrerizo, sans mention du nom de l'auteur de l'œuvre. Si dans ce cas, il s'agit pourtant bien d'une traduction des contes de l'écrivain français, le nom de ce dernier n'est pas mentionné, annonçant avant l'heure un phénomène qui s'accroîtra aux XX^{ème} et XXI^{ème} siècles, dans la littérature de jeunesse : la tendance des contes et de leurs héros à devenir, au fil des siècles, les composantes d'un

²¹⁸ C. TOLEDANO BUENDÍA, « Traducción y adecuación de literatura para adultos a un público infantil y juvenil », in *Cuadernos de investigación filológica*, n° 27-28, p. 103-120.

²¹⁹ L'exemplaire conservé à la BNF est consultable en ligne. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1351768/fl.image> [Dernière consultation le 18/08/2012].

²²⁰ T. COLOMER, « La formación y renovación del imaginario cultural : el caso de *Caperucita roja* » in *Invencción de una tradición literaria (de la narrativa oral a la literatura para niños)*, coord. Gemma Lluch, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2007, p. 68.

²²¹ T. COLOMER, « Eterna Caperucita : la renovación del imaginario colectivo », *CLIJ* n° 87.

patrimoine universel, bien au-dessus de leurs auteurs. De ce fait, l'importance des auteurs grâce auxquels ils se sont diffusés (Perrault, les frères Grimm, et Andersen principalement) est amoindrie, comme le montre l'omission récurrente de leurs noms dans le périphrase des ouvrages.

Les premières traductions des contes de Perrault que nous venons de mentionner, s'inscrivent dans un contexte bien particulier. En effet, à la fin du XVIIIème siècle et tout au long du XIXème siècle, il est à souligner la forte dépendance littéraire que présente l'Espagne vis-à-vis des pays voisins, et tout particulièrement de la France. Comme le souligne Carmen Toledano en citant Fernández López, si l'Espagne possède pourtant bien avant le XVIIIème siècle une tradition populaire -récits fantastiques, romances, récits d'aventures, fables etc.- comme dans d'autres pays d'Europe, les traductions venant de l'étranger constituent l'essentiel de la littérature du pays :

[...] la mayor parte de esta literatura en nuestro país está ocupada no tanto por producciones nacionales como por traducciones, principalmente del francés, ya sean de versiones de obras para adultos o de obras infantiles producidas en otros países. España está abierta a la influencia exterior y los principales exponentes de la literatura infantil y juvenil fueron conocidos por nuestros jóvenes e incorporados en el sistema de literario a través de traducciones²²².

L'Espagne accuse donc un certain retard par rapport aux pays voisins (l'Angleterre et surtout la France) qui, jusqu'à la fin du XIXème siècle et le début du XXème, pallient ses propres manques, tout particulièrement dans le domaine de la littérature pour la jeunesse. Les traductions qu'ils lui fournissent contribuent à son développement, en en posant les bases. Malgré l'existence de ces emprunts littéraires massifs de l'Espagne à la France, on constate un certain paradoxe : cette situation n'empêche pas le décalage temporel entre la publication d'une œuvre en France, et sa

²²² C. TOLEDANO, *Op. Cit.* p. 105.

Traduction: "La majeure partie de cette littérature dans notre pays n'est pas tant constituée d'œuvres nationales que de traductions, principalement du français, qu'il s'agisse de versions d'œuvres pour adultes ou d'œuvre pour les enfants, produites dans d'autres pays. L'Espagne est ouverte à l'influence extérieure, et les principaux représentants de la littérature de jeunesse furent connus par notre jeunesse et incorporés à la littérature, au travers de traductions".

traduction en espagnol. Les *Contes* de Perrault en constituent un exemple significatif puisque, dans un cas comme dans l'autre, nous constatons que leur traduction en espagnol est plutôt tardive : elle intervient près d'un siècle et demi après la première publication en France des *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités*, en 1697. Cela ne signifie pas forcément que le conte n'ait pas été introduit en Espagne avant cette date, mais si tel fut le cas, peut-être le fut-il plutôt dans sa langue d'origine.

En effet, il semble assez difficile de concevoir la première traduction des *Contes* de Perrault, comme la première et unique introduction de ces derniers dans la Péninsule. Le poids qu'acquièrent rapidement les contes et plus particulièrement le conte du *Petit chaperon rouge* dans la culture espagnole, malgré la faible proportion de personnes ayant accès à l'écrit dans cette même période, laisse supposer qu'ils font leur entrée en Espagne à une époque bien antérieure, et par d'autres voies que les voies savantes que constituent les traductions ou les ouvrages dans la langue d'origine.

Certains folkloristes ont bien souligné la faible proportion de *Petits chaperons rouges* dans le répertoire de la tradition orale espagnole, en comparaison avec la France et l'Italie. Le catalogue d'Aarne et Thompson, établi au début du XX^{ème} siècle, ne recense, nous l'avons vu, que trois versions orales en Espagne, soit dix fois moins que chez ses voisins. Nous avons également vu comment le catalogue de folklore établi pour le territoire espagnol par Julio Carmena et Maxime Chevalier²²³ ne mentionne pas le conte de type 333 auquel se rattache le *Petit chaperon rouge*, puisqu'il passe du type 332 à 335. Le conte n'aurait donc pas au départ, au sein de la tradition orale espagnole, le poids qu'il a pu avoir en France ou en Italie.

Pourtant, malgré sa faible présence dans le répertoire de la tradition orale espagnole, le conte suscite un intérêt particulier dans la Péninsule à la fin du XIX^{ème} siècle et surtout au début du XX^{ème} siècle dans la littérature de jeunesse, puisqu'il est non seulement traduit, adapté et illustré, mais aussi transformé et abondamment utilisé, comme nous le verrons par la suite, dans une veine intertextuelle. Le début du XX^{ème} siècle compte déjà un certain nombre de reprises, de parodies à destination des enfants, dans les livres ou les revues. Or, comme le souligne Daniel Sangsue, ces parodies impliquent une bonne connaissance au préalable de l'hypotexte pour opérer de façon efficace :

²²³ J. CARMENA et M. CHEVALIER, *Op. Cit.*

Le fonctionnement même de la parodie exige que l'œuvre parodiée soit reconnaissable sous son hypotexte, c'est-à-dire qu'elle soit suffisamment « grande », connue, pour être identifiée par les lecteurs²²⁴.

Cela nous amène à envisager une apparition et une diffusion du conte, bien antérieures à cette période, et par d'autres voies que les traductions. Le petit nombre de versions orales du conte du *Petit chaperon rouge*, collectées en Espagne au début du XXème siècle, serait peut-être le fruit d'un retour des versions littéraires à la tradition orale ou d'une diffusion du conte par voie orale et en provenance de la France. Nombreux sont les chercheurs ayant souligné l'influence réciproque des littératures orales et écrites. En effet, si bien souvent les versions littéraires des contes puisent dans la tradition orale, il n'est pas exclu qu'il existe des interférences entre ces deux voies de diffusion, et que le conte, une fois passé à l'écrit, retourne à l'oralité.

Nous pouvons donc supposer que le *Petit chaperon rouge* soit retourné à l'oralité à la suite d'une diffusion du conte par deux types de voies :

- Les voies populaires, constituées par la littérature de colportage (en provenance de l'étranger et tout particulièrement de la France) et leur diffusion orale. Ce sujet a fait l'objet d'études de la part de chercheurs tels que Julio Caro Baroja²²⁵ puis Jean-François Botrel²²⁶. Les publications écrites populaires prennent la forme de publications abondamment illustrées (*aleluyas*²²⁷ et *aucas*²²⁸) destinées à un public

²²⁴ D. SANGSUE, *La Parodie*, Paris, Hachette, « Contours littéraires », 1994, p. 78.

²²⁵ J. CARO BAROJA, *Ensayo sobre literatura de cordel*, Madrid, Istmo, 1990.

²²⁶ J.-F. BOTREL, « Une Bibliothèque bleue espagnole ? Les Historias de cordel XVII-XXème siècle » in *La Bibliothèque bleue et les littératures de colportage*, études réunies par Thierry Delcourt et Elisabeth Parinet, Troyes, Maison du boulanger, 2000, p. 193-209.

« Aspects de la littérature de colportage en Espagne sous la Restauration, in *L'infra-littérature en Espagne aux XIXème et XXème siècle*, PUG, 1977.

“ El género de cordel”, in Díaz L., *Palabras para el pueblo, Aproximación general a la literatura de cordel*, CSIC, Madrid, 2001, p. 41-69.

²²⁷ « Feuille imprimée contenant une série de vignettes avec, au pied de chaque image, des vers octosyllabiques. Au XVIIème siècle, l'aleluya était une estampe religieuse que l'on distribuait lors des processions du Samedi saint en Espagne. Au fil du temps, ces aleluyas sont devenue très populaires. Plus narratives, elles abordèrent ensuite tout type de sujets et de thèmes à destination des enfants ou des adultes. Élément important de la littérature de colportage [...], elle est parfois considérée comme un des ancêtres de la bande dessinée espagnole. » in N.

analphabète, ou de textes souvent diffusés oralement dans le cadre de lectures auprès de ce même public. Le caractère éphémère de ces publications populaires ne nous permet pas d'en suivre facilement la trace, et nous ne pouvons qu'émettre des hypothèses quant à leur existence parallèlement aux traductions, et à la diffusion de ces dernières dans les milieux lettrés.

- Les voies savantes que forment les ouvrages originaux et leurs traductions, même si leur impact est à relativiser en raison du fort taux d'analphabétisme en Espagne, et de la faible accessibilité de la majeure partie du peuple aux œuvres littéraires. Il nous semble donc indispensable, avant même d'analyser certaines versions « savantes » ayant pu contribuer à une diffusion importante du *Petit chaperon rouge* dans la Péninsule, d'apporter un éclairage tout particulier à l'impact et à l'influence de la littérature de colportage en Espagne sur la diffusion du conte.

1.2. Petit chaperon rouge et littérature de colportage en Espagne

Nous partons donc de l'hypothèse que la littérature de colportage (sous ses différentes formes) ait pu jouer un rôle important en Espagne dans la diffusion du *Petit chaperon rouge*. En créant des liens avec les pays voisins, elle aurait rendu possible l'introduction dans la Péninsule d'œuvres étrangères jouissant dans leur pays d'un franc succès²²⁹. Des études sur l'histoire de la littérature de colportage en Europe mettent en avant de nombreuses relations entre l'Espagne et la France dans le domaine de l'édition. Laurence Fontaine, par exemple, souligne le rôle essentiel qu'ont eu la France et la Suisse dans l'édition en Europe du Sud, servant d'intermédiaires entre

Berthier (coord.), *Lexique bilingue des arts visuels*, Paris, Ophrys, 2011, p. 39.

²²⁸ « Nom donné en Catalogne et en pays valencien à l'aleluya. L'origine de ce terme et de son contenu sont pourtant différents. L'auca dérive du jeu de l'oie dont l'origine remonte au XVIème siècle. Ce type d'estampe a connu son âge d'or au XIXème siècle, tout comme l'image d'Epinal en France. Les thèmes religieux ont laissé place à des contenus très variés : événements exceptionnels, sujets politiques, historiques ou anticléricaux. », *Ibid.*, p. 40.

²²⁹ La Bibliothèque Nationale d'Espagne recense plusieurs exemplaires des *Contes* de Perrault en langue française. Le plus ancien date de 1711, mais ne contient pas *Le Petit chaperon rouge*.

l'Europe septentrionale et l'Europe méridionale. Ainsi rappelle-t-elle que :

Dès la fin du XVI^{ème} siècle, les libraires parisiens, lyonnais, rouennais, expédient leurs productions vers la péninsule ibérique où les étrangers forment des colonies importantes. Cette situation confère d'abord à la France puis à la Suisse un rôle d'intermédiaire entre l'Europe du Nord et celle du Sud ²³⁰.

Nombreux sont en effet les libraires français qui installent leurs négoce en Espagne, dans les villes de Barcelone, Madrid et dans certaines villes d'Andalousie²³¹. Ces réseaux se mettent en place dès le XVI^{ème} siècle, et vont permettre la création de liens entre les colporteurs et les librairies qui les approvisionnent. De nombreux réseaux de colportage en provenance de France permettent la diffusion d'ouvrages en Espagne.

Dans ces conditions, il semble tout à fait plausible que des ouvrages français (œuvres littéraires ou ouvrages populaires comme ceux, entre autres, de la Bibliothèque bleue) se soient diffusés en Espagne, et qu'ils aient pu avoir une influence sur la production espagnole. Cette diffusion, comme le montre Laurence Fontaine, aurait eu lieu aussi bien dans les pôles urbains, que dans les campagnes, et aurait été effectuée par le biais des libraires ou des colporteurs venant pour la plupart, des montagnes briançonnaises, mais aussi du Cotentin et des Pyrénées, trois réseaux marchands qui contrôlent presque tout le marché de l'imprimé.

Dans l'Espagne méditerranéenne, comme le souligne Laurence Fontaine : « Les briançonnais ont contrôlé entre un quart et la quasi totalité du marché de l'imprimé [...] : Espagne, Portugal, Italie, France méridionale²³² ».

On observe donc la présence de deux circuits parallèles. D'une part les librairies traditionnelles, d'autre part les circuits diffusant la littérature de colportage :

²³⁰ L. FONTAINE, *Histoire du colportage en Europe, XV^{ème}-XIX^{ème} siècle*, Paris, Albin Michel, 1993, p. 287.

²³¹ *Ibid.*

²³² L. FONTAINE, « La construction de la confiance dans les réseaux de libraires et colporteurs de l'Europe moderne », in *La Bibliothèque bleue et les littératures de colportage*, études réunies par Thierry Delcourt et Elisabeth Parinet, Troyes, Maison du boulanger, 2000.

[...] l'inspection générale de la librairie espagnole en 1757-1758, qui montre l'existence, à côté des librairies, d'étalants (« copleros con puesto ») et de vendeurs itinérants, jointes aux plaintes des libraires contre les merciers et camelots, attestent que le colportage et divers négoce ont porté le livre dans les campagnes et les villes espagnoles dépourvues de libraires²³³.

Des imprimeries spécialisées dans la production de littérature populaire -très rentable au XVIIIème siècle- se concentrent surtout dans les villes de Madrid, Valence, Barcelone, Cordoue, Séville, Málaga et Valladolid. Malgré les lois de 1707, 1747, 1790 visant à éradiquer le livre étranger, clandestin et français, occasionnant alors la destruction de nombreux « pliegos²³⁴ », la littérature populaire continue malgré tout à être imprimée²³⁵ et à rencontrer un important succès.

María Ángeles García Collado²³⁶ mentionne l'existence d'un nombre assez important de livrets de colportage en provenance de France, où ils avaient circulé jusqu'au XIXème siècle sous la forme d'ouvrages de la Bibliothèque bleue, l'imprimeur les diffusant étant le madrilène Antonio Sanz. Même si la chercheuse ne mentionne pas précisément l'appartenance des contes de Perrault à ce répertoire, il n'est pas impossible qu'ils en aient fait partie, surtout lorsqu'on mesure la place qu'occupe le conte à l'intérieur du répertoire de la Bibliothèque bleue.

A l'instar donc, de ce qui se passe dans la littérature de colportage française, et plus particulièrement dans la Bibliothèque bleue, qui accorde au conte une place particulière, il n'est pas impossible que le *Petit chaperon rouge* ait lui-aussi trouvé sa place dans la littérature de colportage espagnole, elle-même très influencée par la production française. Cela nous amène donc à envisager une diffusion du conte qui serait peut-être antérieure, et à la fois contemporaine aux premières traductions, ce qui permettrait d'expliquer sa solide implantation en Espagne. Le conte du *Petit chaperon rouge* pourrait par conséquent s'être diffusé en Espagne auprès des classes aisées (par

²³³ *Ibid.* p. 89-90.

²³⁴ « Pliegos de cordel » : Œuvres populaires issues de la littérature de colportage et imprimées sur une seule feuille. Elles tirent leurs noms des cordes sur lesquelles elles étaient suspendues dans les boutiques, marchés et autres lieux populaires les distribuant.

²³⁵ M. A. GARCÍA COLLADO, « Los pliegos sueltos y otros impresos menores », in *Historia de la edición y de la lectura en España, 1472-1914*, bajo la dirección de Víctor Infantes, François Lopez, Jean-françois Botrel, Madrid, FGSR, 2003, p. 368-375.

²³⁶ *Ibid.*

le biais des traductions en espagnol et des ouvrages en langue française) et des classes populaires (par la voie orale et grâce à la littérature de colportage) de façon simultanée. Il importe donc de tenir compte de l'existence de divers circuits de diffusion, les uns professionnels (librairies), les autres plutôt clandestins (colportage), les premiers s'adressant davantage aux classes favorisées sachant lire, les seconds s'adressant aux classes plus populaires n'ayant pas forcément accès à la lecture. Ces derniers, dans lesquels l'image est primordiale, sont majoritaires en Espagne jusqu'à une période récente.

En effet, au début du XIX^{ème} siècle, le taux d'analphabétisme en Espagne était de 94% pour une population de 10 millions d'habitants²³⁷. A la fin du XIX^{ème} siècle, comme le souligne Antonio Martín, la population a presque doublé mais en 1885 on compte une majorité d'analphabètes : 12 millions pour une population totale de 18 millions d'habitants²³⁸. Cela laisse peu de perspectives pour le marché éditorial espagnol, contrairement au marché parallèle que constitue la littérature de colportage. On sait en effet que les imprimés de colportage s'adressaient

a priori à une clientèle caractérisée par une faible capacité de lecture, des moyens financiers réduits, une faible initiative en matière d'acquisition de biens culturels ou l'éloignement des centres urbains où se trouvent les librairies et les autres structures de diffusion de l'imprimé²³⁹.

Le fort taux d'analphabétisation en Espagne, à cette époque, favorise donc la diffusion de ce type de littérature, qui, pour s'adresser à un public aussi vaste, mise sur la variété. Elle a recours à l'image qui devient la composante principale des « *alehyas* » et des « *aucas* ». Elle peut aussi prendre la forme d'un texte que s'approprient ceux qui savent lire, ou les aveugles, qui apprennent les textes par cœur suite aux lectures qu'on leur a faites, pour ensuite les diffuser par voie orale, à ceux qui

²³⁷ M. FERNÁNDEZ LÓPEZ, « La naissance du roman hispanique à la lumière de ses modèles français, anglais et américain », *Revue de littérature comparée*, vol. 76, n°4, Paris, Klincksieck, p. 495.

²³⁸ N. SARTORIUS, « Historia del bachillerato en España », *Triunfo*, Madrid, 4 de febrero de 1967, cité par Antonio Martín, *Apuntes para una historia del tebeo*, p. 31.

²³⁹ J.-F. BOTREL, « Aspects de la littérature de colportage en Espagne sous la restauration », in *L'infra-littérature en Espagne aux XIX^{ème} et XX^{ème} siècles*, PUG, 1977, p. 106.

n'ont pas accès à l'écrit.

Le conte du *Petit chaperon rouge* de Perrault pourrait donc, parallèlement aux traductions savantes, s'être manifesté de différentes façons dans la littérature de colportage, et être passé dans le circuit de l'oralité grâce à la diffusion orale de la littérature de colportage, ce qui expliquerait que quelques contes du *Petit chaperon rouge* soient repassés dans la tradition orale, et aient fait l'objet d'une collecte sur le territoire espagnol par les folkloristes. Cependant, nos recherches ont mis en évidence une absence manifeste d'exemples concrets. Cela tient vraisemblablement à la nature de cette littérature populaire, encore mal connue et mal répertoriée, comme l'a souligné Jean-François Botrel, spécialiste en France de la littérature de colportage espagnole. La littérature de colportage n'est, en effet, conservée à aucun endroit dans son intégralité, et de nombreux titres restent encore mystérieux²⁴⁰. De plus, comme le souligne Denise Escarpit dans son étude du conte du *Chat Botté* en France et en Angleterre, on observe en France, au XIX^{ème} siècle tout particulièrement :

[...] une multiplication des éditions de colportage qui ignoraient souvent l'obligation de l'autorisation préalable imposée aux autres éditions et qui permirent de faire face à la faim de lire des nouveaux lecteurs. Ce fut la grande période de maisons d'édition telles que Pellerin à Epinal²⁴¹.

Il n'est pas impossible que le même phénomène se soit produit en Espagne, ce qui expliquerait qu'il soit difficile de nos jours, de retrouver la trace des ouvrages de cette littérature éphémère et alternative. Nos recherches auprès de plusieurs établissements et bibliothèques espagnols et français plus ou moins spécialisés dans la littérature de colportage (Bibliothèque Nationale d'Espagne, Fundación Germán Sánchez Ruipérez de Salamanque, Fundación Centro etnográfico Joaquín Díaz, Archives départementales des Vosges) et la mise en relation avec des collectionneurs et spécialistes de ce type d'ouvrages (Jean-François Botrel, Antonio Martín, Catherine Velay-Vallantin) se sont avérées infructueuses. Aucun d'eux ne disposait d'ouvrages ou de références, liés au *Petit chaperon rouge* dans la littérature de colportage

²⁴⁰ J.-F. BOTREL, « Une Bibliothèque bleue espagnole ? Les Historias de cordel XVII-XX^{ème} siècle » in *La Bibliothèque bleue et les littératures de colportage*, études réunies par Thierry Delcourt et Elisabeth Parinet, Troyes, Maison du boulanger, 2000, p. 193-209.

²⁴¹ D. ESCARPIT, *Histoire d'un conte, le Chat botté en France et en Angleterre*, Paris, Didier, 1985, p. 473.

espagnole, contrairement à d'autres contes tels que *Cendrillon*²⁴², par exemple.

On ne peut donc qu'émettre l'hypothèse que le *Petit chaperon rouge* ait fait partie de cette littérature éphémère, et qu'il ait reçu l'influence du répertoire de la Bibliothèque bleue française ou d'autres œuvres de colportage du même type. Si, comme nous venons de l'évoquer, il semble assez probable – malgré l'absence de preuves matérielles – que le conte du *Petit chaperon rouge* de Perrault ait connu une diffusion en Espagne, grâce à la littérature de colportage en provenance de France, nous observons que lorsque les traductions du conte se multiplient, dans la deuxième moitié du XIX^e siècle et parallèlement au développement de l'édition, ce sont surtout les maisons d'édition catalanes qui en sont à l'origine. Ces traductions font tout d'abord l'objet de publications en castillan (traductions du français) puis en catalan ou dans les deux langues. Ces publications sont destinées, la plupart du temps, à un public de lecteurs enfants explicitement mentionné, et font figurer assez clairement le nom de l'auteur. Peu de temps après sa traduction en espagnol, il semblerait que le *Petit chaperon rouge* se diffuse davantage dans des ouvrages ayant pour destinataire principal l'enfant.

Examinons à présent les publications catalanes et françaises des contes de Perrault en castillan, et tâchons de voir en quoi leur rôle dans la réception et la diffusion du *Petit chaperon rouge* en Espagne est fondamental et mérite que nous lui accordions une attention particulière.

1.3. L'importance des publications catalanes et françaises des contes de Perrault

La traduction en castillan de J. Coll y Vehí, publiée à Barcelone en 1862 sous le titre *Cuentos de hadas*²⁴³ fait figurer, pour la première fois, le nom de Perrault et la traduction de son prénom en espagnol : *Cárlos*. Il s'agit d'une sélection de contes

²⁴² *La puerca Cenicienta*, Biblioteca Moderna, Imprenta universal, Madrid.

²⁴³ C. PERRAULT, *Cuentos de hadas*, traduction de J. Coll y Vehí, Barcelone, ed. Narciso Ramirez, 1862.

parmi lesquels nous retrouvons *Le Petit chaperon rouge*²⁴⁴, sous le titre assez curieux d'*Amapola* (coquelicot en espagnol). Ce conte, contrairement à ceux qui l'entourent dans le recueil, n'est pas accompagné d'illustration. Notons également une certaine négligence éditoriale dans cet ouvrage : certains contes ne sont pas l'œuvre de Perrault mais sont pourtant bien présents sous son nom (*La Belle et la bête*, de Mme Leprince de Beaumont, par exemple).

La note introductive du traducteur, résumée sous le titre « Cuatro palabras del traductor », annonce déjà la familiarité et la légèreté avec laquelle ce dernier s'adresse à son lectorat, des enfants, interpellés dès le début par une question oratoire :

¿ No es verdad, hermosos niños, que cuando al amor de la lumbre estáis colgados de los labios de la nodriza ó de la abuelita, que os divierten con las travesuras de las hadas, olvidáis vuestros juegos y vuestras lágrimas ?²⁴⁵

Le traducteur met l'accent sur l'aspect divertissant des contes. Les enfants - lectorat explicitement visé - bien qu'ils soient conscients de l'aspect purement fictif de ces histoires, jouissent du divertissement qu'ils leur procurent. Il s'agit selon le traducteur d'un divertissement nécessaire, et il critique ceux qui privilégient les sciences exactes au détriment de la littérature.

En guise de *captatio benevolentiae*, le traducteur n'hésite pas à simuler une sorte d'autocritique, s'excusant par avance de proposer des contes en mauvais castillan : « estos cuentos que en mal castellano os ofrezco²⁴⁶ », des contes qui « si por ventura os hicieren bostezar, a fe de cristiano viejo os aseguro que no sera suya la

²⁴⁴ Sont présents les contes suivants : *Las Hadas, Barba-Azul, Amapola, Pellejo de Asno, El ratoncillo blanco, La Cenicienta o la chinelita de cristal, La reina y la campesina, Roquete del Copete, La Hada Berliqueta, Caga-chitas, El gato embotado, La hermosa en el bosque encantado, Los deseos ridiculos, Linda y la Fiera.*

²⁴⁵ C. PERRAULT, *Op. Cit.* p. 5. L'orthographe du texte d'origine a été respectée à chaque fois qu'il est cité.

Traduction : « N'est-il pas vrai, charmants enfants, que lorsque, au coin du feu, vous êtes suspendus aux lèvres de votre nourrice ou de votre grand-mère, qui vous divertissent grâce aux facéties des fées, vous en oubliez vos jeux et vos larmes ? »

²⁴⁶ *Ibid.*

Traduction : « Ces contes qu'en mauvais castillan je vous propose ».

culpa, sino del malhadado traductor, que no sabe de la misa la media ²⁴⁷». Il exhorte les lecteurs à lire ces contes et s'excuse d'avance -dans un discours pétri de fausse modestie- d'une éventuelle mauvaise traduction, d'une « traduttore traditore ». C'est également le parent prescripteur qui est interpellé dans ce discours très stratégique. Le traducteur l'informe qu'il n'a pas traduit n'importe quel auteur, mais a choisi l'un des plus grands :

No vayáis a creer que Carlos Perrault, autor de estos cuentos, que en mal castellano os ofrezco, sea ningún zascandil criado en algún poblachon de la montaña²⁴⁸.

La fin du préambule fait allusion à l'introduction du conte merveilleux en Espagne. Le traducteur promet l'adaptation d'autres contes, et évoque alors de façon indirecte les frères Grimm, dont les contes pourraient eux-aussi constituer une source de plaisir et faire l'objet, d'ici à quelques années, d'une traduction.

Cette note introductive aux contes annonce quelle va être la tendance suivie par le traducteur : un ton parfois familier, susceptible de toucher davantage le jeune lecteur, et une volonté de plaire qui va se manifester par un embellissement du texte, quitte à s'en éloigner. Car il s'agit avant tout d'une véritable opération de séduction : il faut charmer le lecteur, et l'immerger dans le monde fantaisiste et récréatif des contes. A une époque où le conte sert surtout à prodiguer à l'enfant un enseignement, et contient une forte teneur moralisatrice, la position de Coll y Vehí est assez novatrice et annonce la conception qu'auront, quelques décennies plus tard, les auteurs écrivant spécifiquement à destination des enfants. Par ailleurs, le traducteur semble affirmer sa position de façon rhétorique, dans une société qui commence timidement à privilégier les sciences exactes :

²⁴⁷ *Ibid.*

Traduction : « Si par hasard (ces contes) vous faisaient bâiller, foi de vieux chrétien, je vous assure que la faute ne reviendrait pas à (leur) auteur mais à l'infortuné traducteur, complètement à côté de la plaque ».

²⁴⁸ *Ibid.*

Traduction : « N'allez pas croire que Charles Perrault, auteur de ces contes, qu'en mauvais castillan je vous propose, n'était qu'un pauvre bougre ayant grandi dans quelque patelin de la montagne ».

A cierto señorón de los que se despepitan por arreglar el mundo, y de los que calzan botas de siete leguas para seguirle la pista a desaforado gigante Progreso, se le metió en la cholla que no debíais aprender más que matemáticas²⁴⁹.

Le conte est donc perçu comme un refuge face au progrès. Il présente, certes, un caractère quelque peu passéiste, mais n'en demeure pas moins une valeur sûre.

Le titre du conte, traduit par le nom d'une fleur : « amapola » (coquelicot) a en commun avec l'héroïne du conte, la couleur rouge, et dénote cette volonté déjà mentionnée d'embellissement de la part du traducteur, en ajoutant une dimension métaphorique à l'histoire. La nature éphémère de cette fleur annonce peut-être, de façon symbolique, le destin tragique de la fillette, à moins qu'il ne s'agisse plutôt de souligner les changements liés à son passage dans le monde des adultes. L'analogie de la fillette avec cette fleur (nom féminin en espagnol) sera d'ailleurs reprise dans certaines illustrations de l'album contemporain (dans les illustrations de Carmen Segovia de la version des frères Grimm, par exemple, comme nous le verrons dans la troisième partie).

Cette traduction se caractérise également par l'usage d'expressions très castillanes qui s'éloignent d'une traduction littérale. Ainsi peut-on lire au tout début que l'expression « la plus jolie qu'on eût su voir » a été traduite par une comparaison : « *como un pino de oro*²⁵⁰ ». La phrase suivante nous montre également comment le traducteur fuit la traduction littérale, et emploie un certain nombre d'expressions familières très idiomatiques : « Su madre se miraba en ella, y su abuela la llevaba en palmas y le traía las pajarillas volando²⁵¹ ». Un peu plus loin, la traduction manifeste une nouvelle fois une certaine familiarité et use d'une langue reflétant le parler populaire : « En passant dans un bois elle rencontra compère le Loup » est traduit par

²⁴⁹ *Ibid.*

Traduction : « On a mis dans le crâne de certains messieurs qui se donnent un mal fou pour transformer le monde, de ceux qui chaussent des bottes de sept lieues pour suivre la piste du géant Progrès, que vous ne deviez rien apprendre d'autre que les mathématiques. »

²⁵⁰ Le dictionnaire de la *Real Academia Española* spécifie deux sens pour ce mot : « especie de adorno que antiguamente usaban las mujeres en el tocado » et « persona o cosa de excelentes cualidades ».

²⁵¹ Selon le dictionnaire de la *Real Academia Española* : « traerle a alguien las pajarillas volando » est une locution verbale familière qui signifie : « complacerle en todo, por difícil que sea » (faire plaisir à tout prix à quelqu'un).

« Al pasar por el bosque, cata ahí que te me encuentra al señor Lobo ». Le loup est « décrit au moyen d'une comparaison familière « más listo que Cardona²⁵² », qui ajoute une touche d'humour au récit. Certaines onomatopées sont ajoutées, par exemple à la fin du récit, lui conférant un certain dynamisme : « El pícaro Lobo se arroja sobre la infeliz Amapola, y ¡Zás ! Se la comió²⁵³ ». Il en est de même avec les ajouts d'expressions relevant de l'oralité, et qui n'étaient pas forcément présentes dans le texte source, par exemple : la béquille de langage, « Anda », au tout début du dialogue entre la mère et la fillette, ou encore l'absence de préposition marquant l'appartenance « a casa tu abuelita » : « Anda, vete a casa tu abuelita a ver cómo se encuentra, pues me han dicho que estaba enferma. Llévale una torta y un tarrito de manteca²⁵⁴ ». Le texte français n'utilisait que l'impératif : « Va voir comme se porte ta mère-grand, car on m'a dit qu'elle était malade, porte-lui une galette et ce petit pot de beurre », et bien que Perrault ait tenté d'imiter l'oralité des récits traditionnels, cela n'est pas aussi flagrant que dans cette traduction qui place clairement le récit du côté de l'oralité populaire. La traduction fait également l'objet d'une transposition culturelle : le petit pot de beurre est devenu « un tarrito de manteca ». Bien que le mot « manteca » puisse être traduit en espagnol par le mot « beurre », il se réfère, dans le langage courant, au saindoux, davantage utilisé dans la gastronomie espagnole que le beurre, plutôt traduit par le mot « mantequilla ».

Cette traduction nous donne une idée de la tendance suivie dans la traduction en Espagne d'ouvrages étrangers, et qui sera aussi propre à la maison d'édition qui fera du conte son fonds de commerce : la maison Calleja. Elle est explicitement destinée aux enfants, et tend à faire rimer traduction avec transformation, une transformation visant à s'approprier le texte par le biais du changement du niveau de langue et de la castillanisation de certains éléments, afin de se rapprocher du lecteur et de sa culture. Aucune illustration n'accompagne le conte dans ces ouvrages.

²⁵² Selon le dictionnaire de la *Real Academia Española* : expression familière utilisée « para ponderar el despejo, trastienda y presteza de alguien » et pouvant se traduire en français par l'expression équivalente : « malin comme un singe », voir *Dictionnaire bilingue Larousse*, Paris, 2007.

²⁵³ Traduction : « Cette canaille de loup se jette sur la malheureuse Amapola, et miam, il la dévora ».

²⁵⁴ Traduction: « Allez, va chez ta grand-mère voir comment elle se porte car on m'a dit qu'elle était malade. Apporte-lui une galette et un petit pot de saindoux ».

Il faut attendre 1863 pour que l'édition illustrée par Gustave Doré, soit publiée en Espagne (elle avait été publiée pour la première fois en France, en 1862, soit un an plus tôt)²⁵⁵. L'ouvrage ne compte alors plus que vingt gravures (au lieu des quarante et une de l'édition originale). Le conte du *Petit chaperon rouge* a perdu une illustration : celle dans laquelle le loup se jette sur la grand-mère couchée dans son lit, pour la dévorer. D'aucuns voient dans cette diminution du nombre de vignettes, des raisons purement économiques, mais on peut supposer, en voyant la sélection, qu'elle se double d'une tendance à l'édulcoration, qui annonce l'une des principales caractéristiques des adaptations espagnoles du conte aux XX^e et XXI^e siècles.

Les contes de Perrault illustrés par Doré sont d'une importance notoire, puisqu'ils ouvrent la voie aux publications illustrées qui suivront. Traduction et illustration du conte sont donc presque simultanées en Espagne (respectivement 1862 et 1863). On constate aussi, d'une part, que certaines traductions en espagnol continuent à être publiées en France. D'autre part, nous assistons parallèlement à la publication de recueils de contes, à une publication des contes de Perrault séparément. Vers 1870 (les dates sont mentionnées comme incertaines dans le catalogue de la Bibliothèque Nationale d'Espagne) sont publiés en France et séparément les contes suivants : *El gato con botas*, *La Caperucita Encarnada*, *Cenicienta*, *Barba Azul*²⁵⁶ ; *La Bella Durmiente* n'est publiée qu'en 1876 (date également mentionnée comme incertaine).

L'observation attentive de *La Caperucita Encarnada*, à laquelle nous avons eu accès à la Bibliothèque Nationale d'Espagne, nous permet de relever plusieurs points importants qui méritent que nous leur accordions un intérêt particulier : l'ouvrage comporte de nombreuses illustrations (elles occupent la moitié de l'ouvrage), situées en pleine page, face au texte, et, chose novatrice pour l'époque, en couleur (bien que les reproductions sous forme de microfiches auxquelles nous ayons eu accès, et que nous reproduisons ci-contre, soient malheureusement en noir et blanc). Il s'agit de lithographies d'Emrik and Binger (Haarlem, Pays-Bas), probablement l'imprimeur. Elles illustrent les temps forts d'un récit proche de celui de Perrault (il se clôt lui aussi

²⁵⁵ C. PERRAULT, *Cuentos*, traduction de Federico de la Vega, illustrée par Gustave Doré, Paris, édition A. Ledoux, 1863.

²⁵⁶ *La Caperucita Encarnada*, Paris, ed. Laplace Sánchez y Compañía, 1870.

sur la dévoration de la fillette par le loup) bien que le périphrase ne mentionne jamais le nom de l'auteur. Ainsi sont représentés le départ de la fillette, sa rencontre avec le loup, l'arrivée de l'animal chez la grand-mère, le moment précédant la dévoration de la grand-mère, l'arrivée de la fillette chez l'aïeule, sa rencontre avec le loup couché dans le lit. Le style des illustrations est d'une simplicité apparente, qui pourrait laisser penser qu'elles s'adressent à des enfants : des formes simples et assez arrondies, peu de détails, et de grands aplats de couleur facilitant la lecture. Une contamination avec les illustrations de Doré (elles-mêmes influencées par la version écrite des Grimm) est visible dans la présence du déguisement du loup : il porte la chemise de nuit et le bonnet de la grand-mère [Fig. 15]. Mais les interférences avec le texte des Grimm sont également visibles dans le texte à travers la mention de l'avertissement de la mère. Nombreuses sont également les digressions, et les commentaires relatifs à la dimension morale (procédé très en vogue, rappelons-le au XIXème siècle), mais paradoxalement, la morale finale du conte de Perrault n'est pas mentionnée. Ainsi nous est-il tout simplement dit que la fillette présentait une tendance à la désobéissance : « La obediencia no era su virtud favorita »²⁵⁷. L'aspect moralisateur du conte et la nécessaire obéissance aux parents sur laquelle insisteront les frères Grimm, est donc mis en avant ici dans une version du conte pourtant davantage proche de celle de Perrault. Il n'est point question de mettre en garde les jeunes filles contre les « loups doucereux », mais il s'agit de les inciter à ne pas désobéir.

On voit donc bien comment le contexte d'écriture influence énormément les adaptateurs au

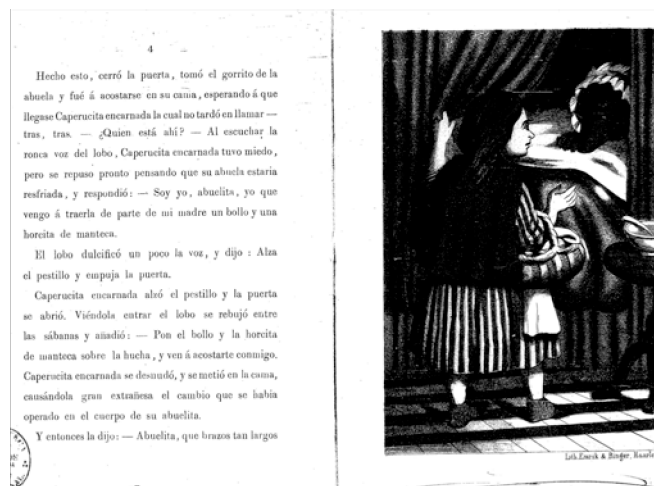


Fig. 15, *La Caperucita Encarnada*, Paris, ed. Laplace Sánchez y Compañía, 1870.

²⁵⁷ Traduction : « L'obéissance n'était pas sa vertu la plus grande ».

XIX^{ème} siècle, puisqu'ils imprègnent le conte -même lorsqu'il s'agit de la version de Perrault- d'une tendance moralisatrice le faisant pencher du côté des contes d'avertissement.

L'adjectif « encarnada » adopté ici dans *La Caperucita Encarnada*, sera le plus communément utilisé en Espagne au XIX^{ème} siècle. Il laissera la place à l'adjectif « roja » au XX^{ème} siècle, mais l'avènement de la Guerre Civile, puis du régime franquiste, provoquera le remplacement du mot « roja » par les adjectifs « encarnada » et « escarlata », moins connotés politiquement.

La France et l'Espagne se partagent donc l'édition du *Petit chaperon Rouge* en langue espagnole au XIX^{ème} siècle, et les illustrations ne tardent pas, nous l'avons vu, à accompagner les traductions, qu'il s'agisse d'ouvrages publiés d'un côté ou de l'autre des Pyrénées.

En Catalogne, deux éditions du recueil de contes de Perrault sont publiées en castillan, en 1883²⁵⁸ mais il faut attendre 1907 pour voir apparaître la première traduction des contes en langue catalane, dans une édition²⁵⁹ illustrée par Appel.les Mestres²⁶⁰ [Fig. 16]. Les apports de cet artiste catalan à l'illustration et à la bande dessinée espagnoles de la fin du XIX^{ème} siècle sont fondamentaux, et influenceront toute une génération postérieure d'artistes. Sa conception du livre comme une forme d'art global, est particulièrement novatrice pour son époque, et ce n'est d'ailleurs sûrement pas un hasard si une récompense attribuée aux meilleurs albums jeunesse inédits de l'année, par la maison d'édition Destino, porte actuellement son nom. Son interprétation du *Petit chaperon rouge* rappelle les gravures de Doré et leur forêt lugubre, mais elle s'en distingue par le traitement anthropomorphe que reçoit le loup [Fig. 16]. Caché derrière un arbre dont le tronc et les racines occupent la partie inférieure gauche de l'image, la langue pendante, l'animal observe la fillette sans défense s'avancer vers lui. Celle-ci se retrouve comme prise en étau par une nature

²⁵⁸ *Cuentos de hadas*, traduction de D. Teodoro Barío, illustrations de Urrabieta y Julián Bastinos, Barcelone, ed. Jaime Pepus, 1883 et *Cuentos*, version en castillan de D. Cecilio Navarro, Barcelone, Tarso, 1883.

²⁵⁹ *Contes d'en Perrault*, traducidos al catalán por Oriol Martí y Lluís Via, ill. Appel.les Mestres, Barcelona, Juventut, 1907.

²⁶⁰ Appel.les Mestres i Oñós (1854-1936) : écrivain, auteur de bandes dessinées, dessinateur satirique, illustrateur et musicien espagnol.

hostile qui acquiert ici un fort protagonisme, renforcé par la technique de la gravure. L'illustration ainsi composée crée une tension dramatique suffisamment intense pour toucher profondément le destinataire enfant, ce que María Carme Bernal et Carme Rubio, dans leur article sur les *Contes d'en Perrault*, ont bien souligné²⁶¹.



Fig. 16, *Contes d'en Perrault*, traducidos al catalán por Oriol Martí y Lluís Via, ill. Appel.les Mestres, Barcelona, Juventut, 1907.
URL : www.todocoleccion.com [Dernière consultation le 20/12/2012].

Comme le fait remarquer Enriqueta Albizua Huarte, même si dans la Péninsule la production d'ouvrages destinés aux enfants est inférieure (tant en qualité qu'en quantité) à celle du reste de l'Europe (France, Allemagne, Angleterre), les nouveautés venant de l'extérieur sont progressivement incorporées, bien que de façon discontinue. L'Espagne se retrouve au départ, placée dans une sorte de dépendance vis-à-vis des autres pays dont elle reçoit l'influence. Pourtant, elle va peu à peu s'en affranchir pour développer une production nationale originale. L'influence de l'illustration étrangère sera toujours présente, en filigrane, mais les artistes espagnols parviendront à s'en

²⁶¹ M. CARME BERNAL, C. RUBIO, « Charles Perrault : Contes d'en Perrault », in M. BARÓ, T. COLOMER et T. MAÑA, *El patrimoni de la imaginació : Llibres d'ahir per a lector d'avui*, Institut d'estudi baleàrics, Palma, 2007, p. 36-41.

distinguer et à se singulariser.

Les contes font partie des œuvres prioritairement empruntées à la production étrangère, et intégrées à la littérature de jeunesse. Outre la publication en Espagne d'ouvrages étrangers, les publications, en France, de traductions en castillan ont joué, nous l'avons vu, un rôle fondamental dans la littérature de jeunesse puisque la plupart d'entre-elles sont accompagnées d'illustrations, et visent un public plutôt infantin.

L'année 1884 est particulièrement importante, puisqu'elle est marquée par la publication des *Cuentos fabulosos*²⁶², premier recueil illustré des contes de Perrault à destination des enfants et publié en Espagne, en castillan. Teresa Colomer signale tout de même l'existence d'un ouvrage en catalan, édité en 1866 : *Lo llibre de la infantesa*, de Thos i Codina, premier livre qui marque la naissance du livre pour enfants en Catalogne et qui annonce qu'il reprend :

una colección de cuentos a imitación de los populares, a semejanza de lo que en el siglo XVII fue Charles Perrault, en el vecino reino de Francia, y después de él muchos otros²⁶³.

Là-encore, comme ce fut le cas pour la première publication de la traduction des contes de Perrault, la dimension auctoriale est quelque peu gommée, puisque il n'est fait état que d'une imitation des contes de Perrault.

Le début du XX^{ème} siècle est particulièrement fertile en publications de ces contes dans la littérature de jeunesse européenne. Il n'est pas surprenant, dès 1900, d'assister, toujours en Catalogne²⁶⁴, à l'apparition de contes publiés individuellement par des maisons d'édition spécialisées en littérature de jeunesse. La proximité géographique et culturelle de la Catalogne avec la France, de même que le dynamisme de ce centre éditorial, à la charnière des deux siècles, expliquent peut-être que le *Petit chaperon rouge* ait tout d'abord occupé une place plus importante dans cette zone

²⁶² *Cuentos fabulosos*, version espagnole d'Antonio Anguiz, Barcelone, Librería de J. y A. Bastinos, 1884.

²⁶³ G. LLUCH, *Op. Cit.* p. 68.

Traduction: "Une collection de contes imitant les contes populaires, à l'instar, au XVII^{ème} siècle et dans le voisin royaume de France, de l'œuvre de Charles Perrault, et de celle de nombreux autres dans son sillage."

²⁶⁴ *El gato con botas, La Cenicienta*, ill. Salvador Maestres, Barcelone, collection Infancia, Bruguera, 1900 ; *Pulgarcito*, ill. Asha, Barcelone, ed. Sopena, 1901.

éditoriale de l'Espagne, qu'à Madrid, deuxième pôle éditorial, dans lequel le conte arrivera un peu plus tard.

Si les ouvrages que nous venons de mentionner sont d'une importance notoire dans la réception de la version de Perrault en Espagne, c'est véritablement l'année 1918 qui marque, il nous semble, un tournant capital dans l'illustration des *Contes* de Perrault, et dans l'avènement de l'album pour enfants. A cette date paraissent en effet, à Barcelone, les *Contes per infants*²⁶⁵, quatre contes attribués à Perrault et illustrés par l'illustrateur catalan Pere Torné Esquiús²⁶⁶: *El gat amb botes*, *la Rateta*, *La Caperutxeta vermella* et *Les fades*. L'ouvrage, de petit format (15,9 x 24,4 cm), se présente sous la forme de quatre volumes de format à l'italienne, imprimés sur un papier de bonne qualité et réunis dans un étui, présentation originale pour l'époque. Le texte est à la fois proposé en français, en castillan et en catalan. Les illustrations de Pere Torné Esquiús sont mises en valeur par le support album. En couleur, stylisées, elles marquent un pas vers la modernité, et sont mises en avant par le support qui leur accorde une place de choix. De grands aplats de couleur sont utilisés pour donner du relief aux formes d'une grande simplicité, claires, influencées par l'art nouveau, et qui rappellent le trait assez rond des illustrateurs de la même époque en France (Joseph Pinchon, l'illustrateur de *Bécassine*, par exemple). Il est d'ailleurs fort possible que Pere Torné Esquiús ait été influencé par ce dernier lors de son séjour en France.

C'est un univers chaleureux, dénué de toute forme de brutalité, qui est donné à voir, et on est bien loin des ambiances sombres et oppressantes des illustrations de Doré. Pour illustrer, par exemple, la scène de la rencontre entre la fillette et le loup, l'artiste catalan a choisi de les placer face à face. Le fauve est représenté sous sa forme animale, mais perd pourtant toute sa férocité, s'apparentant davantage à un chien qu'à un animal sauvage, procédé que l'on retrouvera fréquemment dans les versions contemporaines du conte. On n'en distingue que la silhouette, au pelage gris clair, très

²⁶⁵ C. PERRAULT, P. TORNÉ ESQUIUS (Ill.), *Contes per infants*, Barcelona, R. Tobella, 1918.

²⁶⁶ Pere Torné Esquiús (1879-1936) : illustrateur, dessinateur et peintre catalan. Après des études à Barcelone, il se rend à Paris (1905) où il sera influencé par les mouvements d'avant-garde. Son style est représentatif du mouvement artistique Noucentisme et dégage une forte atmosphère poétique. Pour plus d'informations sur cet illustrateur, voir l'ouvrage de Montserrat Castillo, *Grans Il·lustradors Catalans (1905-1939)*, Barcelona, Barcanova, 1997.

stylisée, et guère impressionnante. La forêt en arrière-plan, très clairsemée, est réduite à un bosquet. Le fond blanc sur lequel elle est représentée, accentue l'ambiance plutôt pacifique de la scène. Rien ne semble annoncer l'issue tragique de l'histoire [Fig. 17].



Fig. 17, C. PERRAULT, P. TORNÉ ESQUIUS (Ill.), *Contes per infants*, Barcelona, R. Tobella, 1918.

L'influence de l'illustration étrangère se fait sentir non seulement dans la représentation de la fillette, de type peu méditerranéen (elle est blonde, la peau très claire) [Fig. 17], mais également dans la représentation de la maison de la mère-grand, dotée de colombages et d'un toit de chaume, lui conférant un style davantage septentrional que méridional [Fig. 18]. La mise en page et la disposition des illustrations dans l'espace de la double page est particulièrement innovante. Énoncé verbal et énoncé visuel ne sont en effet plus dissociés ici, comme cela continue à être le cas dans la plupart des livres illustrés de la même époque. La mise en page se caractérise, selon la terminologie employée par Sophie Van der Linden, spécialiste de l'album, par l'association²⁶⁷ du texte et de l'image, comme le montre, par exemple, l'illustration de la rencontre avec le loup, dans laquelle l'image investit tout l'espace de la page, et le texte s'inscrit alors dans un espace désémantisé de l'illustration [Fig.

²⁶⁷ S. VAN DER LINDEN, *Lire l'album*, Le Puy, L'atelier du poisson soluble, 2006, p. 68.

17]. D'autres fois, texte et image occupent également la même page, mais sont séparés par le cadre délimitant l'image en deux vignettes. Celles-ci sont disposées de façon symétrique, et se font écho puisqu'elles représentent respectivement, de gauche à droite, et selon une organisation toute séquentielle, l'arrivée du loup chez la mère-grand, puis celle de la fillette [Fig. 18]. Il est intéressant de souligner que la mise en page, dans cette ouvrage, est extrêmement variée, annonçant l'une des spécificités de l'album moderne : la liberté formelle. Le format choisi, à l'italienne, permet à l'action de se superposer au sens de la lecture, en renforçant ainsi le dynamisme.



Fig. 18, C. PERRAULT, P. TORNÉ ESQUIUS (Ill.), *Contes per infants*, Barcelona, R. Tobella, 1918.

En 1979, cet ouvrage sera réédité en un seul volume, toujours sous le format album, avec l'ajout de traductions en basque et en galicien, fait qui mérite d'être souligné en pleine période de transition vers la démocratie et sur lequel nous

reviendrons dans la troisième partie de ce travail.

La publication de cet ouvrage montre donc le dynamisme dont fait preuve la Catalogne en matière de littérature de jeunesse, puisqu'elle fait le lit de l'album. Mais Madrid, second pôle éditorial, n'est pas en reste et contribue également, grâce au travail de l'éditeur Calleja et comme nous le verrons un peu plus loin, à diffuser la version de Perrault à travers un traitement particulièrement novateur du conte.

II. Les premières traductions espagnoles de la version des Grimm

Si la version de Perrault connaît en Espagne une réception antérieure à celle des frères Grimm²⁶⁸, et par conséquent, une plus grande diffusion au départ, l'influence dans la Péninsule du mouvement folkloriste, va permettre aux contes de Grimm de s'y diffuser massivement. Parallèlement à la traduction des versions littéraires, et à la diffusion de la littérature de colportage, se développe un travail de collecte des contes. Ces trois phénomènes interagissent et, peu à peu, la diffusion de la version des Grimm supplante celle de Perrault. Mais pour mieux comprendre ce phénomène, revenons tout d'abord sur l'importance qu'acquiert en Espagne le mouvement folkloriste, et voyons comment il conditionne fortement la réception et la diffusion du *Petit chaperon rouge* des Grimm.

Comme le rappelle Jaime García Padrino dans *Libros y literatura para niños en la España contemporánea*²⁶⁹, avec l'impulsion du mouvement romantique en Europe et l'exaltation nationaliste dans l'Europe de la première moitié du XIX^e siècle, les formes narratives d'origine traditionnelle reçoivent un traitement spécial. Chaque nation se met en effet à se préoccuper de ses racines culturelles et ressent un attrait tout particulier envers ce qui touche au domaine populaire. Le travail effectué par les frères Grimm - même s'il relève davantage, comme nous l'avons vu, du travail d'écrivain que finalement de celui de folkloriste - va donc avoir un retentissement dans l'Europe toute entière. Les frères Grimm donnent à la tendance folkloriste un souffle nouveau qui, après avoir balayé d'autres pays européens, finit par arriver, bien qu'assez tardivement, jusqu'en Espagne.

Antonio Rodríguez Almodóvar mentionne dans la Péninsule une étape « folklorico-costumbrista »²⁷⁰ faisant écho au travail des frères Grimm, et se caractérisant par la volonté de collecter le plus fidèlement possible les contes issus de

²⁶⁸ Exception faite chez Calleja, comme nous allons le voir un peu plus loin, de la version des Grimm, adaptée avant celle de Perrault.

²⁶⁹ J. GARCÍA PADRINO, *Libros y literatura para niños en la España contemporánea*, Op. Cit.

²⁷⁰ A. RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, *El texto infinito, ensayos sobre el cuento popular*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2004, p. 176.

la tradition orale. Cependant, comme le souligne le chercheur, la volonté des folkloristes de récupérer fidèlement une tradition orale nationale échoue en partie lorsqu'ils constatent que les contes collectés en Espagne sont les mêmes qu'ailleurs en Europe, et que cela va à l'encontre de l'idéologie bourgeoise qui tend à défendre l'idée de l'indépendance culturelle d'un peuple d'un même pays :

La verdadera razón por la que ninguno de ellos procediera a efectuar un trabajo como el de los hermanos Grimm (...) se debió, más que a ninguna circunstancia, a la ambigüedad e inseguridad metodológica y filosófica que podía animar un empeño semejante. (...) El carácter transnacional de la auténtica cultura campesina venía a demostrar todo lo contrario de lo que se proponía la ideología burguesa. Así las cosas, se imponía el reduccionismo, el falseamiento e incluso la manipulación de las tradiciones populares, hasta hacerlas expresar aquellos mensajes que, de ninguna manera, habían acarreado durante siglos ²⁷¹.

Il nous semble quelque peu radical de conclure, avec Antonio Rodríguez Almodóvar, à l'inexistence de particularités de la culture paysane espagnole. Le manque d'intérêt des folkloristes envers leur propre folklore ne serait-il en effet pas plutôt dû au fait que ces particularités ne sont pas suffisamment marquées à leurs yeux, ce qui expliquerait alors la mise en place d'une entreprise de fabrication d'un folklore national ? De plus, ce phénomène n'existe-t-il pas également ailleurs en Europe ? La nécessité de faire correspondre le folklore avec le mouvement romantique et les idéaux de la bourgeoisie, ne conduit-elle pas, un peu partout en Europe, à un remaniement de la tradition orale ?

En Espagne, la fabrication de ce folklore national se caractérise par le non-respect de l'authenticité des formes originales, et les contes vont petit à petit faire l'objet d'un véritable travail de création. Cet esprit touche également d'autres domaines tels que la littérature ou la peinture. Ce travail de création des contes est

²⁷¹ *Ibid.* p. 175.

Traduction: "La véritable raison pour laquelle aucun d'eux n'effectua le travail des frères Grimm (...) trouva son origine, plus que toute autre chose, dans l'ambiguïté et l'insécurité méthodologique et philosophique que pouvait provoquer une telle tâche. Le caractère transnational de l'authentique culture paysane venait démontrer tout le contraire de ce que se proposait l'idéologie bourgeoise. S'imposait alors le réductionnisme, la falsification et la manipulation des traditions populaires, jusqu'à les faire exprimer des messages que pendant des siècles, ils n'avaient jamais renfermés".

celui que prétendent faire Juan Valera, Emilia Pardo Bazán, Blasco Ibañez, Leopoldo Alas ou bien encore Cecilia Böhl de Faber (qui écrit sous le pseudonyme de Fernán Caballero), Juan de Ariza, Antonio Trueba ou le Père Coloma. Ce dernier propose avec *Pelusa*, en 1912, une histoire très différente du *Petit chaperon rouge*, pourtant accompagnée d'illustrations reprenant le motif de la fillette à la cape rouge, et qui ne laissent guère de doute quant aux liens entretenus avec le conte classique. Nous reviendrons plus longuement sur cet ouvrage ultérieurement.

Il faut également souligner que des liens entre le conte folklorique et les journaux se tissent rapidement. Le conte va trouver dans ces derniers, un moyen de diffusion important. L'un des premiers et plus importants d'entre eux est le *Semanario Pintoresco español* (1836-1857). C'est dans ce journal, visant un public plutôt familial, qu'apparaît la première collection de contes populaires espagnols, qui s'inscrivent dans une tentative de publier une collection de contes folkloriques en Espagne²⁷². Elle se compose de quatre contes distribués en six fois, en 1848 et 1850. Ils sont l'œuvre de Juan de Ariza et s'intitulent « Cuentos de vieja », le premier conte publié étant *Perico sin miedo*. Le travail qu'effectue Ariza ne s'inscrit pas encore tout à fait dans la démarche des frères Grimm, même s'il s'en rapproche par certains aspects. En effet, alors que les Grimm collectent les contes à partir de sources assez variées (dans leur entourage, mais pas uniquement), et dans plusieurs aires géographiques (la province de Hesse et la région du Main et de la Kinzing, dans le comté de Hanau d'où ils sont originaires, comme ils le précisent dans leur préface des *Contes pour les enfants et la maison*²⁷³), Ariza se limite aux contes lui ayant été transmis oralement pendant son enfance. Leur démarche se rejoint dans le fait que les uns comme les autres réécrivent des contes qui leur ont été transmis oralement, mais diffère par le fait que les Grimm, lorsqu'ils expliquent leur démarche, revendiquent une volonté de les saisir « en les laissant aussi purs que possible²⁷⁴ », même si ce principe ne sera pas forcément respecté, et que leur travail de réécriture sera important.

²⁷² M. AMORES, « Cuentos de vieja, de Juan de Ariza. La primera colección de cuentos folklóricos españoles », article en ligne :

URL : <http://www.raco.cat/index.php/Scriptura/article/viewFile/94973/142820> [Dernière consultation le 18/08/2012].

²⁷³ GRIMM, *Contes pour les enfants et la maison*, Paris, J. Corti, 2009, p. 473.

²⁷⁴ *Ibid.* p. 479.

La première collecte de contes populaires commence en Espagne avec celle qui sera la chef de file de toute une tendance : Fernán Caballero. Celle-ci, en 1859, déplore que le travail de collecte ait déjà commencé ailleurs en Europe, mais que l'Espagne soit encore à la traîne :

En todos los países cultos se han apreciado y conservado cuidadosamente (...) los cantos, consejas, leyendas y tradiciones populares e infantiles, en todos, menos en el nuestro²⁷⁵.

Fernán Caballero va donc travailler à la manière des Grimm, et faire pénétrer certains de leurs contes en Espagne. Comme eux, elle se trouve être d'origine allemande. Les résultats de ses collectes seront diffusés dans les revues qui vont mettre à la mode le conte, et sont publiés dans les deux centres éditoriaux les plus importants : Madrid et Barcelone. Le conte va alors tisser avec l'enfance des liens importants, car il apparaît dans les revues qui lui sont destinées. Celles-ci accordent une place importante au conte d'inspiration folklorique ayant reçu un traitement littéraire par les auteurs les hommes de lettres les plus en vue du XIX^e siècle, qui voient dans l'enfant un destinataire privilégié. C'est le cas par exemple de *El mundo de los niños* (1886-1888) ou *La edad Dichosa* (créée en 1890), auxquels participent des auteurs tels que « Hartzenbruch, Campoamor, Fernán Caballero, Concepción Arenal, Joaquina Balsameda, Trueba, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Modesto Lafuente, Zorrilla, Martínez de la Rosa²⁷⁶ » pour n'en citer que quelques uns.

La première traduction espagnole des contes de Grimm est publiée en Espagne en 1879, soit de nombreuses années après la première publication des contes en Allemagne, en 1812. Il s'agit d'une sélection de contes intitulée *Cuentos escogidos de los hermanos Grimm*, traduite par Don José S. Viedma et publiée à Madrid par la maison d'édition Gaspar. Il est intéressant de souligner que parmi la sélection de contes effectuée ne figure pas le conte du *Petit chaperon rouge*. Quelques années plus tard, entre 1919 et 1921, est publiée la première traduction des contes de Grimm en

²⁷⁵ F. CABALLERO, Prologue de *Cuentos y poesías populares andaluces*, cité par Mariano Baquero Goyanes, ¿ Qué es la novela ? ¿ Qué es el cuento ?, p. 114.

Traduction : « Dans tous les pays évolués on a su apprécier et conserver méticuleusement (...) les chants, contes, légendes et traditions populaires et enfantines, dans tous, sauf le nôtre ».

²⁷⁶ A. MARTÍN, *Op. Cit.* p. 29.

catalan, réalisée par Carles Riba.

Certains critiques tels que Carlos Fortea, dans la préface de la traduction des contes de Grimm, considèrent que celle-ci contribua non seulement à l'émergence du conte populaire comme genre littéraire, mais inspira également de nombreux auteurs autochtones, permettant alors d'imposer en Espagne un modèle de contes différents de ceux auxquels avaient alors accès les enfants²⁷⁷. Ce sont donc pour Fortea, les stratégies utilisées pour la traduction de ces contes -l'adaptation, l'espagnolisation, la réduction, l'amplification-, qui encouragèrent une plus grande demande du genre de la part des lecteurs. Cela eut bien évidemment des répercussions sur les contes autochtones, qui furent donc édités, voire réédités pour les plus connus. Ces rééditions se caractérisèrent par des pratiques éditoriales marquées, comme nous avons pu le remarquer plus haut avec Perrault, par une liberté envers une littérature considérée comme périphérique et mineure, par rapport à la littérature plus « sérieuse » des adultes.

Le rôle des traducteurs et des adaptateurs est donc fondamental en littérature de jeunesse. Comme le souligne Rosa Marta Gómez, la traduction fut, dans le cas de contes de Grimm, extrêmement importante, car elle incluait certains aspects moraux dans le texte à travers des notes ou des proverbes, et l'œuvre pouvait ainsi se transformer en un texte bien différent du texte original. On retrouve certains contes de Grimm dans les premières revues pour enfants qui apparaissent en Espagne, et dans lesquelles le conte occupe une place déterminante. La dimension pédagogique et moralisatrice est importante, et le nom des auteurs ayant donné un traitement littéraire au conte n'apparaît pas toujours. Les œuvres de Perrault, de Grimm et d'Andersen sont traduites, et font également leur apparition dans les périodiques. C'est le cas de *La edad Dichosa*, revue illustrée comportant de nombreuses gravures et illustrations, et dont le but était à la fois d'instruire et de divertir, et qui accordait une place importante aux contes d'Andersen et de Grimm. On retrouve par exemple le conte « La niña de María » des frères Grimm dans le numéro du 02/02/1890. Mais là-encore, pour ce qui est du *Petit chaperon rouge*, la consultation des fonds de l'hémérothèque de Madrid et de la Bibliothèque nationale d'Espagne, s'est révélée infructueuse et, comme c'était

²⁷⁷ Carlos Fortea dans l'introduction des contes de Grimm publiée en catalan ; cité par Rosa Marta Gómez Pato, p. 53.

déjà le cas pour la littérature de colportage, n'en a pas révélé de trace.

C'est à travers les livres illustrés et les albums pour enfants publiés par la maison d'édition Calleja, que la diffusion des contes de Grimm semble avoir été la plus importante, et amorce un virage important qui se confirmera par la suite. Lorsque le conte apparaît pour la première fois chez l'éditeur madrilène, dans une collection d'ouvrages destinés à être utilisés en milieu scolaire, on ne peut qu'observer un traitement assez classique des illustrations²⁷⁸. Le titre de cette collection créée en 1898, « Biblioteca escolar recreativa », est bien représentatif de la philosophie de la maison d'édition : faciliter l'apprentissage de la lecture tout en rendant celle-ci attractive. Il ne s'agit pourtant pas d'un manuel scolaire au sens strict du terme, mais plutôt « de aquellos libros que no se abren para llenarse de conocimientos de una asignatura escolar concreta ²⁷⁹ ».

J. Ruiz Berrio décrit cette collection de la façon suivante :

La Biblioteca escolar recreativa, con 36 tomos, en octavo, y con una extensión en torno a las 128 pp., era una especie de ampliación de una colección que tenían de cuentos, la « Biblioteca de recreo » pero incluyendo narraciones más extensas, pero « sin traspasar jamás la barrera de la más pura moral ». Estos libros estaban profusa y brillantemente engalanados con ilustraciones que, salvo excepciones, eran de Méndez Branga. Lo que ofrecían eran leyendas y cuentos clásicos, reducidos por gentes competentes en cuestiones pedagógicas, a fin de mantener un buen estilo literario ; lo que también se cuidaba en el caso de las traducciones²⁸⁰.

Si cette version du conte à l'intérieur de la collection « Biblioteca escolar recreativa », existe depuis la fin du XIX^{ème} siècle, il ne nous a été possible de

²⁷⁸ *La Caperucita roja : narración infantil seguida de otros cuentos para niños*, ill. A. Díaz Huertas, coll. Biblioteca escolar recreativa, 5, Madrid, Calleja, 1920.

²⁷⁹ J. RUIZ BERRIO (dir.), *La editorial Calleja, un agente de modernización educativa en la Restauración*, UNED, 2002, p.164.

²⁸⁰ *Ibid.* p.164.

Traduction : « La bibliothèque scolaire récréative, en 36 tomes de 128 pages chacun environ et 8 pages par pli, était une sorte d'extension d'une collection de contes, « la bibliothèque récréative », mais elle comportait des récits plus longs « ne dépassant jamais les limites de la plus pure morale ». Ces livres étaient profusément et brillamment décorés d'illustrations qui, sauf exceptions, étaient l'œuvre de N. Méndez Branga. Ils offraient des légendes et des contes classiques, réduits par des personnes compétentes en matière de pédagogie, afin de conserver un style littéraire de qualité ; c'était également le cas des traductions. »

consulter à la B.N.E.²⁸¹ que des rééditions datant du début du XXème siècle, l'une des années 1920, et l'autre des années 1940 (les dates sont mentionnées sur le catalogue de la B.N.E., de façon très aproximative). Ces deux versions présentent des différences importantes : dans la version datant des années 1920²⁸², la fillette apporte du vin à sa mère-grand. Dans celle des années 1940, il s'agit d'une bouteille de lait²⁸³. On constate donc ici, à travers ces deux détails, combien l'édulcoration que subit le texte en une vingtaine d'années, est extrêmement visible, et inaugure une tendance qui se poursuivra les années suivantes. Une observation des gravures accompagnant le texte nous permet également d'émettre l'hypothèse que sa première publication date de la fin du XIXème siècle, et que les illustrations ont été maintenues tout au long des rééditions. En effet, si les gravures sont caractéristiques du XIXème siècle, les artistes du XXème siècle ont recours à des propositions graphiques et techniques d'un autre ordre : de grands aplats de couleur, des formes stylisées, et une impression en quadrichromie, comme nous le verrons avec les ouvrages qui suivront. Dans cette version du conte, nous reconnaissons, à sa fin, le *Petit chaperon rouge* des frères Grimm, toutefois leurs noms ne sont pas mentionnés, contrairement à celui de l'illustrateur : Carlos Ángel Díaz Huertas.

Trois illustrations en noir et blanc, des gravures de faction assez classique, viennent ponctuer le récit. Elles se réfèrent à trois moments-clés de l'histoire : le départ de la fillette après les recommandations de sa mère, la traversée de la forêt, le moment où la fillette va verser dans une amphore l'eau du bouillon cuisiné la veille afin d'attirer le loup. Notons que l'animal n'est jamais représenté dans les illustrations. Celles-ci, fortement représentatives du mouvement *costumbrista*, ancrent l'histoire dans un contexte fortement espagnol, peut-être andalous : la mère revêt un châle, une jupe longue et présente certaines similitudes avec les femmes andalouses des publicités pour l'huile d'olive Carbonell des mêmes années [Fig. 19].

²⁸¹ A partir de maintenant, nous utiliserons le sigle B.N.E. pour désigner la Bibliothèque Nationale d'Espagne.

²⁸² *La Caperucita roja*, narración infantil seguida de otros cuentos para niños, con censura eclesiástica, ill. Carlos Angel Díaz Huertas, Biblioteca escolar recreativa, 192 ?.

²⁸³ *La Caperucita roja*, con censura eclesiástica, ill. de C. A. Diaz Huertas, M. Angel et N. Méndez Bringa, Biblioteca escolar recreativa V, Calleja, 194 ?.



Fig. 19, *La caperucita Roja, con censura eclesiástica*, il. de C. A. Diaz Huertas, M. Angel et N. Méndez Bringa, Biblioteca escolar recreativa V, Calleja, 194 ?.

Les arbustes, en arrière-plan, rappellent la végétation méditerranéenne. La scène semble se dérouler dans un patio andalou. Tous ces détails contribuent à créer une ambiance culturellement très connotée, soulignant le procédé d'espagnolisation du conte.

Rosa Marta Gómez Pato a raison d'insister sur le fait que les contes de Grimm deviennent populaires à la fin du XIX^{ème} siècle, grâce aux adaptations anonymes publiées chez Calleja²⁸⁴. Mais ce phénomène se confirme à partir du moment où décède le fondateur de la maison, et où son fils, reprend les rênes de l'entreprise familiale. La diffusion des ouvrages s'effectue alors de façon massive et la réception de la version des Grimm commence à dépasser progressivement celle de la version de Perrault. Face à l'impact de la maison Calleja dans le panorama espagnol du début du siècle, nous avons donc jugé nécessaire de lui consacrer une partie de nos travaux. Nous nous sommes particulièrement intéressée à l'un de ses artistes, et au rôle

²⁸⁴ R. M. GÓMEZ PATO, « Historia de la traducción de la literatura infantil y juvenil en España : nuevas aproximaciones críticas », *AILIJ* 8, p. 45-68.

fondamental qu'il a joué dans le développement de l'illustration : Salvador Bartolozzi²⁸⁵. Il constitue l'un des piliers de la maison d'édition et son interprétation iconographique du *Petit chaperon rouge* acquiert une importance capitale au sein du panorama éditorial de l'époque, marquant, il nous semble, un moment d'inflexion. Ce deuxième chapitre est donc consacré au rôle fondamental de la maison d'édition Calleja dans la diffusion et la rénovation du conte du *Petit chaperon rouge*. Nous allons voir comment la multiplicité des supports qu'elle propose, les parti pris graphiques et les transformations imposées à l'histoire, contribuent à poser assez rapidement les bases d'une littérature pour la jeunesse particulièrement dynamique et innovante. Ce phénomène dépassera bien vite, comme nous le verrons, la maison d'édition Calleja, et s'élargira à d'autres maisons d'éditions et artistes de la même époque.

²⁸⁵ Voir la thèse doctorale de David Vela Cervera, Salvador Bartolozzi (1881-1950) : Ilustración gráfica. Escenografía. Narrativa y teatro para niños, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1996.

CHAPITRE 2

Calleja : un tournant dans la diffusion du

Petit chaperon rouge



Le rôle que joue la maison d'édition Calleja dans le traitement du *Petit chaperon rouge* de l'Espagne du début du XX^{ème} siècle est, comme nous venons de le souligner, fondateur et révolutionnaire. Une contextualisation s'impose donc à présent, afin d'en mesurer toute l'ampleur. Nous verrons ensuite quel traitement est donné aux premières manifestations du conte, et en quoi il s'annonce avant-gardiste.

I. La maison d'édition Calleja : un tremplin pour le conte

La maison Calleja, notamment lorsque Rafael Calleja en prend la direction à partir de 1915 -année de la mort de Saturnino Calleja père, fondateur de la maison d'édition- et place Salvador Bartolozzi à la tête de la direction artistique (1917), engage une véritable révolution dans le domaine de la littérature de jeunesse espagnole qui connaît en Espagne, dans les années 1920, son premier âge d'or et voit s'épanouir en son sein l'illustration, l'album devenant alors un support privilégié. En effet, la rénovation et le soin apporté à l'illustration dans les ouvrages destinés aux enfants sont particulièrement visibles. Les ouvrages récréatifs sont privilégiés, et les avant-gardes ont une influence notoire sur l'illustration, Bartolozzi s'entourant des illustrateurs les plus novateurs du moment. Une nouvelle génération d'artistes influencés par les mouvements artistiques du moment, remplace donc la précédente, et regroupe des illustrateurs tels que Rafel de Penagos et José Zamora, tous deux influencés par l'art déco. Federico Ribas, Maximo Ramos, Echea, Enrique del Castillo, Nadal et Augusto sont également de la partie. Mais Bartolozzi et Penagos sont ceux qui vont marquer le plus les créations de cette étape. Ces artistes entretiennent des liens étroits avec les autres médias et les arts du spectacle. Leurs illustrations reflètent bien l'influence des affiches publicitaires et des techniques de *design*. La plupart d'entre eux collabore dans des revues et crée de nombreuses affiches publicitaires. On observe non seulement une rénovation des thèmes traités, mais aussi des conceptions plastiques des personnages et des ambiances.

Comme le souligne Jaime García Padrino :

Hubo en aquellas décadas de los 20 y 30 una clara vinculación de los ilustradores con corrientes innovadoras y vanguardistas – Art déco, Cubismo, Futurismo- no sólo en sus insoslayables relaciones con los textos literarios, sino en las representaciones gráficas, en los recursos plásticos. En suma, la ilustración en los libros infantiles de carácter literario evolucionó en aquellos años hacia una especial sensibilidad marcada por la clara intención de contribuir no ya a la instrucción o una mejor comprensión de estos lectores, sino a una auténtica formación estética con imágenes de extraordinaria calidad plástica²⁸⁶.

C'est à partir de cette période que l'Espagne semble se détacher progressivement de l'influence du reste de l'Europe, et commence à développer sa propre production d'ouvrages pour la jeunesse, grâce au travail de maisons d'édition qui se centrent sur la production de ce type d'ouvrages, dans un contexte favorable à l'innovation et à l'illustration. Mais si le début du XXème siècle est marqué, aussi bien en Espagne que dans les pays voisins, par une certaine effervescence dans les milieux artistiques, qui trouve une répercussion sur la littérature pour la jeunesse, il ne faudrait pas oublier que cela fonctionne de pair avec les changements liés à l'éducation. Le carrefour du XIXème et du XXème siècle est en effet marqué en Europe par l'émergence et l'importance qu'acquièrent alors les mouvements de rénovation pédagogique. Annie Renonciat²⁸⁷ fait état de l'émergence, à la fin du XIXème siècle, d'un vaste courant aux dimensions européennes initié par des enseignants, des artistes, et des écrivains, en faveur de l'éducation esthétique de l'enfant et de la formation du

²⁸⁶ J. GARCÍA PADRINO, *Formas y colores : la ilustración infantil en España, Op. Cit.* p. 106.

Traduction : « Il y eut dans les années 1920-30, des liens évidents entre les illustrateurs et les courants novateurs et d'avant-garde - Art Déco, Cubisme, Futurisme- non seulement dans leurs relations incontournables avec les textes littéraires mais également dans les représentations graphiques et les recours plastiques. En somme, l'illustration dans les livres pour enfants de caractère littéraire évolua ces années-là vers une sensibilité spéciale marquée par la claire intention de contribuer non plus à l'instruction ou à une meilleure compréhension de ces lecteurs, mais à une véritable formation esthétique avec des images d'une extraordinaire qualité plastique. »

²⁸⁷ « L'art pour l'enfant : actions et discours du XIXème siècle aux années 1930 » in *L'image pour enfants : pratiques, normes, discours (en France et dans les pays francophones)*, La Licorne, Poitiers, 2003.

goût. Si ce courant prend tout d'abord racine dans les milieux scolaires, c'est toute la production culturelle et artistique à destination de l'enfant qui est ensuite touchée.

Dès la fin du XIX^{ème} siècle se dessine donc, en Europe, un nouveau contexte dont il convient de rappeler les spécificités. Antonio Martín évoque une évolution des arts graphiques avec l'imposition progressive de l'image, l'implantation de l'enseignement public en 1857, le développement de la bourgeoisie, et un début de concentration urbaine. Tout cela contribue à poser les bases d'un nouveau lectorat pour le XX^{ème} siècle. Les pays du nord de l'Europe -Allemagne, France, Belgique etc.- sont les premiers touchés par ce mouvement, qui ne trouvera écho en Espagne qu'un peu plus tard. Certains intellectuels déplorent même, comme c'est le cas de Marcel Braunschwig²⁸⁸ dans son essai sur l'éducation esthétique publié en 1910, le peu d'empressement des pays méridionaux à accueillir avec enthousiasme l'idée d'une éducation esthétique de l'enfant. De façon générale, il évoque le retard des pays du sud de l'Europe, par rapport à ceux du nord.

Pourtant, la période de renouveau en Espagne dans les domaines de l'éducation et de la pédagogie, s'inscrit bien au carrefour du XIX^{ème} siècle et du XX^{ème} siècle, et l'une de ses manifestations, est sans nul doute l'activité fertile de la maison d'édition Calleja. Un bref rappel sur le contexte économique et culturel s'impose donc à présent, afin de voir comment l'Espagne se trouve à ce moment de l'histoire, tiraillée entre un retard manifeste dans certains domaines, et un élan vers la modernité incontestable dans d'autres, mettant en relief une Espagne à deux vitesses.

Si comme le fait remarquer Julio Ruiz Berrio, le fort pourcentage d'analphabétisme, un faible taux de scolarisation, l'insuffisance des voies de communication et la persistance d'une société essentiellement agraire ne favorisent pas ce renouveau, on assiste par ailleurs à l'irruption dans certaines régions telles que la Catalogne, Madrid, le Pays Basque et certaines agglomérations importantes, de « nouveaux courants sociaux, industriels, sanitaires, pédagogiques, moraux²⁸⁹ », et de

²⁸⁸ M. BRAUNSCHVIG, *L'art et l'enfant : essai sur l'éducation esthétique*, Toulouse, E. Privat, 1911.

²⁸⁹ J. RUIZ BERRIO, « La rénovation pédagogique de la fin du XIX^{ème} siècle à 1939 », in *L'enseignement en Espagne, XVI-XX^{ème} siècle, sous la direction de Jean-Louis Guereña*, numéro spécial de la revue de l'Histoire de l'Education, Paris, 1998, p. 140.

« nouvelles habitudes de consommation²⁹⁰ ».

Que l'on pense également ici aux mouvements intellectuels qui ont traversé la fin du siècle en Espagne. La crise inhérente à cette période de l'histoire, et marquée par la perte des dernières colonies espagnoles en 1898, l'instabilité politique et la faiblesse du système politique de la Restauration dont les auteurs de la Génération de 98 se font l'écho, les invite, à travers le mouvement « Regeneracionista » à chercher des solutions pour leur pays. Parmi leurs propositions de réformes, la réforme éducative occupe une place importante et s'inscrit parmi les priorités. Ruiz Berrio résume bien les motivations de Giner de los Ríos et de ses disciples de la I.L.E.²⁹¹ lorsqu'il affirme qu'ils étaient convaincus que le retard séculaire de l'Espagne était dû en grande partie à la « précarité morale » du peuple espagnol, et que seules l'instruction et l'éducation pouvaient y remédier²⁹². La création de la *Institución Libre de Enseñanza* en 1876 annonce l'intérêt croissant qui va être porté au domaine de l'éducation, de même que la création, quelques années plus tard, en 1882, du *Museo de Pedagogía nacional*. Quant au mouvement catalan *Noucentist*²⁹³, il devient également un moteur de la réforme scolaire. De même, l'essor industriel et le développement des principaux nationalismes, vont favoriser les réformes éducatives et la modernisation culturelle en général.

Durant cette période qualifiée « d'âge d'argent » dans le domaine des Lettres, des sciences et des arts, qui voit l'émergence de diverses institutions universitaires et scientifiques, la modernisation de la production scientifique, artistique et littéraire s'accélère et les échanges avec l'étranger vont se multiplier. De nombreux centres culturels, éducatifs et scientifiques modernes vont être créés, et la Catalogne joue un rôle important dans cette démarche, comme nous pouvons le voir à travers la création

²⁹⁰ *Ibid.*

²⁹¹ I.L.E. : *Institución libre de enseñanza* (Institution libre d'enseignement). Il s'agissait d'une tentative pédagogique très novatrice s'inspirant de la philosophie de Christian Friedrich Krause et qu'appuyèrent les intellectuels les plus progressistes au XIXème siècle. Elle eut un rôle fondamental dans la vie intellectuelle de l'Espagne et permit l'introduction des théories pédagogiques et scientifiques étrangères les plus avancées.

²⁹² *Ibid.*

²⁹³ Noucentisme : mouvement de rénovation culturelle et politique catalan, créé en 1906 par Eugenio D'Ors. On l'associe généralement aux mouvements de l'avant-garde artistique et littéraire du début du XXème siècle.

de l' « Institut d'Estudis Catalans » (1907) et du « Consell de Renovació pedagògica ». Sont également créés la « Junta de Ampliación de estudios e investigaciones científicas » (1907) et el « Instituto escuela » (1918). Divers courants pédagogiques influencés par la I.L.E. naissent également en Espagne. C'est le cas par exemple de *La escola Nova Catalana* (1906-1917). D'autres, nés ailleurs en Europe, connaissent une importante diffusion dans la Péninsule. Citons, entre autres, la méthode Montessori, introduite par Joan Bardin, la méthode du belge Decroly, les techniques de Freinet et les études de Piaget. Nombreuses sont également les conférences données, à Madrid ou à Barcelone, par les pédagogues cités ci-dessus, ce qui permet ainsi la diffusion de ces nouvelles méthodes pédagogiques. Les revues permettent de diffuser ces nouveautés : le *Bulletin de la I.L.E.*, la *Revue de pédagogie* (1922-1937) ou encore *L'école moderne*. Le début du XXème siècle²⁹⁴ et l'influence des réformes engagées par le gouvernement de la Deuxième République vont ensuite permettre de moderniser le système éducatif et encourager l'épanouissement culturel. Comme le souligne Marie Franco :

El cambio político de 1931 viene a confirmar y acelerar el proceso con una serie de medidas y creaciones culturales. La promoción de la lectura, que fue un elemento fundamental de la política cultural de la República como posibilidad de renovación del país, revela, en el caso del libro infantil y de aquellos nuevos autores de los años 1930, la unión histórica de lo cultural, lo social y lo político²⁹⁵.

²⁹⁴ Selon Marie Franco, le nombre d'ouvrages publiés passe de 2.180 en 1929 à 5000 en 1930.

Voir « Datos del Registro de la Propiedad intelectual para esos años en : José Esteban, « Editoriales y libros de la España de los años 30 », *Cuadernos para el Diálogo*, Madrid, novembre 1972, n.o extraordinario 32, pág. 301 cités par Marie Franco in « Para que lean los niños : Segunda República y promoción de la literatura infantil », *Op. Cit.* p. 252.

²⁹⁵ M. FRANCO, « Para que lean los niños : Segunda República y promoción de la literatura infantil », in *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo*, Hommage à Jean-François Botrel, éd. J. M. Desvois, Bordeaux, Université Michel de Montaigne, 2005, p. 251.

Traduction : «Le changement politique de 1931 vient confirmer et accélérer le processus avec une série de mesures et de créations culturelles. La promotion de la lecture, qui fut un élément fondamental de la politique culturelle de la République en tant que possibilité de rénovation du pays, révèle, dans le cas du livre pour enfants et des nouveaux auteurs des années 1930, l'union historique des domaines culturel, social et politique».

Toutes ces avancées dans les domaines de la culture et de l'éducation contribuent donc à créer un terreau fertile sur lequel va s'enraciner et se développer l'activité de maisons d'édition à destination des enfants, et tout particulièrement celle de la maison Calleja, à Madrid.

Celle-ci est en effet le plus bel exemple du développement du livre pour la jeunesse sous la deuxième République, puisqu'elle va favoriser la diffusion de l'éducation, grâce aux manuels scolaires qu'elle édite, et qui fournissent aux enseignants un matériel complet. Elle va aussi contribuer à la lecture et à la formation esthétique en dehors du milieu scolaire, grâce à l'édition d'ouvrages récréatifs, de qualité -ils font appel aux illustrateurs les plus grands de l'époque- et proposés à un prix raisonnable permettant leur diffusion dans les milieux les plus modestes.

Le rôle de son fondateur -Saturnino Calleja- est à souligner, car en plus d'être le premier éditeur à se tourner presque exclusivement vers l'enfant, il entretient des liens avec les milieux scolaires, ce qui facilite la diffusion de ses ouvrages. Grand autodidacte, son travail d'éditeur va de pair avec la défense des maîtres espagnols auprès desquels il va s'engager dans le souci d'améliorer l'enseignement dans les écoles du pays. En 1884, il crée le journal : *La Ilustración de España* ainsi que *El heraldo del Magisterio*, destinés aux enseignants. Ce sont donc des liens très étroits que Calleja entretient non seulement avec le milieu scolaire et les enseignants, mais également avec la classe politique et de nombreux autres relais dans la société, qui lui permettent de s'étendre et de prospérer, ce que font bien ressortir les commentaires de E. Fernández de Córdoba y Calleja, dans son ouvrage consacré à l'éditeur :

Sabido es que el conocimiento, trato y relación continuada de D. Saturnino Calleja con todo el magisterio de España, le hizo perfecto conocedor de sus necesidades y aspiraciones en defensa de las cuales no sólo publicó los periódicos *La Ilustración* y *El Heraldo del Magisterio* hace ya muchos años, sino que produjo un movimiento de opinión a favor de la desvalida clase y que el impulso dado por él fue secundado por la Prensa periódica y por algunos hombres políticos²⁹⁶.

²⁹⁶ E. FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA Y CALLEJA, *Saturnino Calleja y su editorial, Los cuentos de Calleja y mucho más*, Madrid, Ediciones de la Torre, 2006, p. 39.

Traduction: "On sait que la connaissance, le traitement et la relation ininterrompue de Saturnino Calleja avec les maîtres d'Espagne, le rendit fin connaisseur de leurs besoins et de leurs aspirations. C'est pourquoi non seulement il publia, il y a longtemps déjà, les journaux *La Ilustración* et *El Heraldo del Magisterio*, mais produisit également un mouvement

Le début du XXème siècle et les années 1920, sont donc marqués par un bouillonnement créatif, dont la maison Calleja est l'une des plus importantes représentantes. Les liens entretenus avec les milieux scolaires vont permettre une plus large diffusion, mais sa conception de la lecture dépassera les limites des salles de classe, et Calleja parviendra à encourager la lecture et, grâce à certains de ses ouvrages au prix abordable, à la répandre auprès des classes les plus populaires. Le conte devient le fonds de commerce de Calleja, et très vite, l'expression « Tener más cuentos que Calleja » passe dans le langage populaire, pour désigner une personne qui déforme la réalité en exagérant ce qui l'affecte²⁹⁷.

Le succès des ouvrages édités chez Calleja tient en grande partie au fait que de nombreuses collections de contes proposent aux enfants des histoires à caractère davantage récréatif que moralisateur, chose nouvelle à la fin du XIXème, et au début du XXème. L'une des collections s'intitule d'ailleurs « Recreo infantil ». Elle fait l'objet de critiques sévères par les tenants d'une vision strictement pédagogique de la littérature pour la jeunesse ancrée dans le XIXème siècle. Vicente Castro Legua, pédagogue de la fin du XIXème siècle, n'hésite pas, par exemple, à écrire que son contenu

[...] No instruye, y por el contrario, extravía la naciente imaginación infantil, llevándola por regiones fantásticas fuera de la realidad y de la razón. Son libros antipedagógicos²⁹⁸.

La charge qui est développée contre la maison Calleja montre bien l'aspect novateur du projet pour l'époque. Certes, on comprend que les choix éditoriaux aient pu faire l'objet de critiques sévères en raison, comme le rappelle David Cervera, de

d'opinion en faveur des maîtres et l'impulsion qu'il donna fut relayée par la presse journalistique et par quelques hommes politiques.

²⁹⁷ Selon le dictionnaire de la Real Academia Española : expression familière : « Ser quejicoso o fantasioso, falsear la realidad, exagerando lo que le afecta particularmente ».

²⁹⁸ V. CASTRO LEGUA, *Medios de instruir. Edición ilustrada con grabados*, Madrid, Librería de la Vda. De Hernando y Cía, p. 200, cité par Ruiz Berrio, *Op. Cit.* p. 146.

Traduction : “ [...] n'instruit pas, et bien au contraire, il détourne l'imagination enfantine naissante, l'emportant vers des régions fantastiques coupées de la réalité et de la raison. Ce sont des livres antipédagogiques.”

critères de traduction et d'adaptation très peu rigoureux²⁹⁹. Il n'en reste pas moins que Calleja joua un rôle fondamental dans la diffusion des écrivains européens, notamment de Grimm et d'Andersen, même si, comme le signale Cervera :

[...] sus motivos y personajes –junto a los de otros clásicos como Perrault o Madame de Beaumont- fueron sistemáticamente revisados y reelaborados desde el humor y la parodia o, incluso, reducidos al disparate en las creaciones de Bartolozzi, Magda Donato, y Manuel Abril, autores que al mismo tiempo, procuraron emular la fidelidad a los cuentistas europeos a los esquemas del cuento tradicional³⁰⁰.

Grâce à l'impulsion donnée par Calleja, et forts de la rénovation entreprise par l'éditeur, et de l'ampleur que prend la dimension récréative des ouvrages à partir du début du XX^e siècle, auteurs et illustrateurs espagnols vont se mettre à créer leur propre littérature à destination des enfants, en s'inspirant des contes littéraires des écrivains européens. Bartolozzi sera le moteur de cette rénovation, en raison du caractère très personnel et novateur de ses œuvres, et de sa place privilégiée au sein de la maison Calleja. De nouvelles histoires, davantage tournées vers l'aspect récréatif, et donnant à l'image une place et un rôle de choix, constituent une parfaite illustration, comme nous allons le voir, de la disparition du nom des auteurs, au profit de ceux des illustrateurs. L'adaptation, la prépondérance du visuel, mais aussi la déclinaison sous des supports différents, marque une première étape. Mais une seconde étape est franchie lorsque Rafael Calleja prend en main la maison d'édition et laisse à Salvador Bartolozzi la direction artistique. Les liens de Bartolozzi et de ses collaborateurs avec les avant-gardes sont, à ce moment-là, très forts et se reflètent dans leur travail. Les

²⁹⁹ D. VELA CERVERA, *Op. Cit.* p. 8.

³⁰⁰ *Ibid.*

Traduction : « La maison d'édition Calleja joua un rôle fondamental dans la diffusion (du conte) entreprise dès le dernier quart du XIX^e siècle. Malgré ses critères discutables de traduction et d'adaptation, elle renforça la popularisation de l'œuvre des auteurs mentionnés, la transformant en un point de référence incontournable pour tous les auteurs espagnols du premier tiers de siècle. Leurs motifs et leurs personnages, accompagnés de ceux d'autres classiques tels que Perrault, Mme Leprince de Beaumont, furent systématiquement révisités et réélaborés sur le ton de l'humour et de la parodie, parfois même réduits à l'absurde dans les créations de Salvador Bartolozzi, Magda Donato, Manuel Abril, auteurs qui, en parallèle, essayèrent de rester fidèles aux conteurs européens et aux schémas du conte traditionnel. »

contes ne seront alors pas seulement repris sous la forme d'albums, mais feront aussi l'objet de revues dont la plus novatrice sera *Pinocho*. A l'intérieur de celle-ci, seront publiés, en plusieurs fois, des contes initialement parus sous la forme d'albums (c'est le cas de certains contes de la collection « Pinocho contra Chapete »).

Antonio Espina, dans l'ouvrage qu'il consacre à Bartolozzi, le présente comme l'un des moteurs de la rénovation dans le domaine des arts graphiques des années 1920, comparant son travail à celui de Walt Disney, tout en en soulignant bien la singularité :

En una versión latina, con un humorismo humanizado que en Disney no existe. (...) El espíritu renacentista (es) evidente en Salvador Bartolozzi (...). Sus figuras (...) adquieren vida de guiñol como de muñecos de la Comedia dell'Arte³⁰¹.

Salvador Bartolozzi étant un créateur aux multiples facettes et moyens d'expression, il va donc s'exprimer grâce à différents supports (l'album, la bande dessinée) et dans différents genres (le conte, le théâtre). Autour de lui gravitent, nous l'avons dit, une poignée d'artistes tout aussi créatifs et polyvalents. Tous semblent trouver dans le conte, et plus particulièrement dans *Le Petit chaperon rouge*, une puissante source d'inspiration, puisqu'il se retrouve, pour la première fois en Espagne, au cœur des phénomènes transtextuels, transmédiateurs et transartistiques. C'est pourquoi, à présent, nous porterons notre éclairage sur les adaptations du *Petit chaperon rouge* dans les deux supports que sont premièrement l'album, deuxièmement la revue *Pinocho*, et dans lesquels le *Petit chaperon rouge* est exploité au maximum tout en conservant une certaine fidélité aux textes-sources.

Le tableau ci-dessous récapitule les différentes reprises du conte par la maison d'édition Calleja, que nous avons recensées. Il englobe aussi bien des adaptations relativement fidèles aux textes-sources, que de leurs reconfigurations, que nous aborderons un peu plus loin.

³⁰¹ A. ESPINA, *Bartolozzi : Monografía de su obra*, México, Unión, 1951, p. 4, 5, 8 cité par Viviane Alary, « La historieta española 1870-1939 : breve reseña », in Viviane Alary (ed.) *Historietas, cómics y tebeos españoles*, Toulouse, PUM, 2002.

Adaptations relativement fidèles aux textes-sources	Reconfigurations du <i>Petit chaperon rouge</i>
<p>1919 : <i>Caperucita encarnada</i>, Madrid, Calleja, Cuentos de Calleja en colores, 4ta serie, 1919, 16 p.</p> <p>1920 : PERRAULT (Charles), <i>Cuentos</i>, ill. Penagos, Madrid, Calleja, collection Perla 1920, 253 p.</p> <p>PERRAULT (Charles), <i>La Caperucita roja : narración infantil seguida de otros cuentos para niños</i>, ill. A. Díaz Huertas, Madrid, Calleja, Biblioteca Escolar Recreativa, 5, 1920, 124 p.</p> <p>1931 : « Caperucita Encarnada », <i>Pinocho</i>, 4/10/1931, p. 16. « Caperucita Encarnada », <i>Pinocho</i>, 18/10/1931, p. 16. « Caperucita Encarnada », <i>Pinocho</i>, 1/11/1931, p. 16.</p> <p>194? : <i>La caperucita roja, narración infantil seguida de otros cuentos para niños, con censura eclesiástica</i>, il.. Carlos Angel Diaz Huertas, M. Angel et N. Méndez Bringa, Biblioteca escolar recreativa V, Madrid, Calleja, 194?</p> <p>1941 : PERRAULT (C.), PENAGOS (ill.), <i>Cuentos. Nueva versión castellana</i>, Madrid, Calleja, 1941.</p>	<p>1912 : COLOMA (Luis), <i>Pelusa</i>, Madrid, Calleja, Biblioteca enciclopédica para niños, 1912, 151 p.</p> <p>1917 : BARTOLOZZI (Salvador), <i>Pinocho emperador</i>, Madrid, Calleja, 1917. Ouvrage consulté : BARTOLOZZI (Salvador), <i>Pinocho emperador</i>, Madrid, Edaf, 2005, 104 p.</p> <p>1925 : <i>Chapete quiere ser heroe de cuento</i>, vol. 30, Madrid, Calleja, 1925. Exemplaire consulté : <i>Chapete quiere ser heroe de cuento</i>, vol. 30, Madrid, Gahe, 1961, 12 p.</p> <p><i>Chapete en guerra en el país de la fantasía</i>, vol. 31, Madrid, Calleja, 1925. Exemplaire consulté : <i>Chapete en guerra en el país de la fantasía</i>, vol. 31, Madrid, Gahe, 1962, 16 p.</p> <p><i>Pinocho se transforma en bruja</i>, vol. 32, Madrid, Calleja, 1925. Exemplaire consulté : <i>Pinocho se transforma en bruja</i>, vol. 32, Madrid, Gahe, 1962, 16 p.</p> <p>1927 : « Concurso de pasatiempos », <i>Pinocho</i>, 27/02/1927, p. 16.</p> <p>1928 : « ¡Cataplám Cataplum ! », <i>Pinocho</i>, 11/11/1928, p. 10.</p> <p>1929 : « El Duende Rojo », <i>Pinocho</i>, 27/01/1929, p. 10.</p> <p>1930 : Sección Pirula, « Caperucita azul y el lobo », <i>Pinocho</i>, 26/01/1930, p.16.</p>

	Sección Pirula, « Caperucita azul y el lobo (fin) », <i>Pinocho</i> , 02/02/1930, p. 16.
--	--

II. Les albums et revues comme supports novateurs à des adaptations relativement fidèles aux versions littéraires du conte

Les adaptations qui se multiplient à la fin du XIXème siècle en Europe, accordent au conte, comme nous l'avons vu, une place privilégiée. Nous avons déjà mentionné le fait que peu de temps après leur publication, les contes font déjà l'objet - dans les pays du nord de l'Europe-, d'adaptations au sein de la culture populaire, où ils passent d'un genre à l'autre (souvenons-nous des adaptations du conte au théâtre, avec les féeries), d'un support à l'autre (du livre à la planche d'images ou à l'album), d'un système sémiotique à l'autre (du texte à la planche d'Epinal). Les contes de Perrault, et plus tardivement ceux de Grimm, deviennent des textes connus de tous dès la petite enfance. Ce degré de familiarité les pousse à se retrouver au cœur des adaptations les plus variées. En Espagne, Calleja et ses illustrateurs développent peu à peu une activité particulièrement fertile autour du *Petit chaperon rouge*. Au fil des années, et selon les artistes choisis pour illustrer le conte, les adaptations voient leurs supports et leurs illustrations se moderniser, dans des ouvrages dans lesquels le texte reste pourtant relativement fidèle aux contes-sources. La mise en perspective de la première édition du *Petit chaperon rouge* éditée chez Calleja³⁰² que nous avons déjà mentionnée parmi les premières traductions du conte, avec les versions du conte éditées à partir des années 1920, nous permet de prendre la mesure des changements pour ce qui concerne la partie graphique.

³⁰² Adaptation du conte des Grimm sous forme de livre illustré, publié dans la collection Biblioteca escolar recreativa, probablement à la fin du XIXème siècle et illustrée par Díaz Huertas.

II.1. Le Petit chaperon rouge dans le recueil de contes : un premier pas vers l'album et la modernité graphique.

En 1920, un recueil rassemblant plusieurs contes dont le *Petit chaperon rouge* de Perrault, est publié chez Calleja sous le titre *Cuentos, nueva versión castellana* (Biblioteca Perla). L'éditeur charge alors Rafael de Penagos³⁰³ d'illustrer ces *Cuentos, Nueva versión castellana*. Contrairement à la traduction de Coll y Vehí, l'ouvrage propose une traduction³⁰⁴ de *Caperucita Roja* davantage proche du texte original de Perrault. Mais l'intérêt réside principalement dans les illustrations qui accompagnent le texte, et qui sont incontestablement bien éloignées des gravures dixneuviémistes de Díaz Huertas. Elles se composent de petites vignettes en rouge et noir³⁰⁵ à bord perdu, toutes insérées dans le corps du texte (par opposition au livre illustré), sauf une, plus grande, qui occupe une page entière et précède le conte. Celle-ci évoque la rencontre avec le loup, moment-clé de l'histoire, représenté systématiquement, comme nous l'avons vu, dans les versions illustrées du conte. L'animal se trouve en position de supériorité -un soleil couchant derrière lui met en valeur sa silhouette imposante- les oreilles pointées vers le ciel, deux yeux menaçants se distinguant de son pelage uniformément noir [Fig. 20].

³⁰³ Pour plus d'informations sur cet illustrateur, voir : URL : http://www.coleccionesfundacionmapfre.org/artistas/rafael_penagos

[Dernière consultation le 10 septembre 2012].

³⁰⁴ Le nom du traducteur n'est pas mentionné.

³⁰⁵ Nous n'avons plus reproduire ci-contre que les photocopies en noir et blanc, l'ouvrage faisant partie du fonds ancien de la B.N.E., et ne pouvant faire l'objet d'une reproduction en couleur.



Fig. 20, Cárlos Perrault, R. Penagos (ill.), *Cuentos, nueva versión castellana*, Biblioteca Perla, Madrid, Calleja, 1920.

La scène du lit [Fig. 21], a elle-aussi tout particulièrement éveillé notre attention : Penagos semble avoir voulu, de façon très subtile, récupérer la dimension

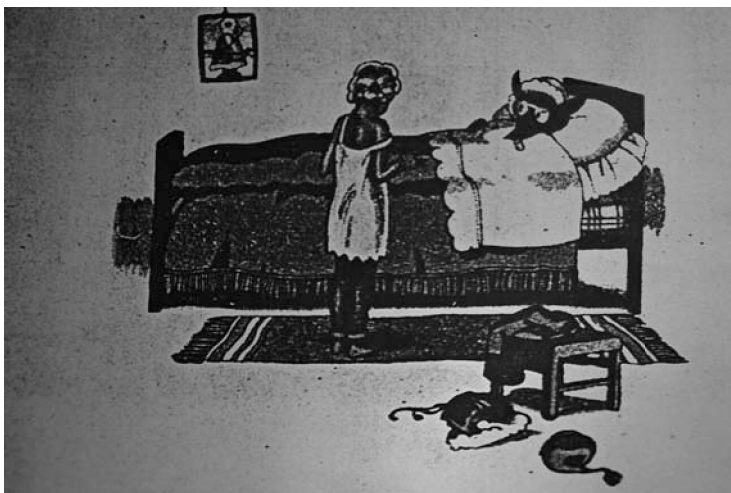


Fig. 21, Cárlos Perrault, R. Penagos (ill.), *Cuentos, nueva versión castellana*, Biblioteca Perla, Madrid, Calleja, 1920.

érotique présente dans le texte de Perrault, démarche assez novatrice pour l'époque dans un ouvrage destiné avant tout à des enfants. Comme le suggère une lecture détaillée de l'image, la fillette, au pied du lit, tourne le dos au lecteur et fait face à un loup qui, bien qu'ayant revêtu le bonnet et les lunettes de la mère-grand -ce qui lui confère un aspect plus que

grotesque- tire la langue à la fillette dans une attitude toute libidineuse. L'illustrateur ne laisse voir de cette dernière que sa silhouette, de dos, la nuque dégagée, vêtue d'une combinaison dont elle laisse négligemment tomber la bretelle sur son épaule, sa capacité de séduction s'en trouvant alors toute renforcée. L'érotisme latent dans le texte de Perrault est donc relayé de façon très fine dans les illustrations de Penagos, d'une modernité déjà palpable³⁰⁶.

Cette version du conte montre une certaine tendance à s'éloigner du texte original. Des éléments descriptifs sont rajoutés et font écho aux illustrations :

Su pelo, negro y brillante, contrastaba con sus ojos azules como el cielo ; su carita, levemente sonrosada, parecía de nácar, y sus facciones, todas de una corrección y pureza de líneas admirables, ofrecían un conjunto encantador³⁰⁷.

Le traducteur (à la fois adaptateur) procède de la même façon avec l'évocation du loup qui ne fait pourtant l'objet d'aucune description dans la version de Perrault. Dans cette version du conte, le loup est ainsi décrit :

El feroz animal tenía las orejas tiesas, enmarañada la áspera pelambreira, los ojos centelleantes y en su boca, entreabierta, veíanse unos colmillos blancos, largos y afiladísimos³⁰⁸.

³⁰⁶ La réédition de cet ouvrage en 1941(C. PERRAULT, *Cuentos, Nueva versión castellana*, ill. Penagos, Madrid, Calleja, 1941) présente des différences avec la version de 1920 : les illustrations de Penagos, bien qu'elles aient été conservées, ne sont pas disposées de la même façon. Certaines ont été rajoutées et Calleja met cette fois-ci l'accent sur la qualité de reproduction des illustrations. Cette édition a également supprimé la morale en vers, et l'a remplacée par une sorte de résumé de la leçon à tirer du conte, bien moins explicite que la moralité de Perrault :

“Suele ser arriesgado entretenerse en dar oídos a personas a quienes no se conoce bien. No es preciso que esas personas denoten por sí mismas su condición, como el lobo. Las hay astutas y falsas, pero de perversas intenciones, y acaso éstas sean las más peligrosas. Escarmentad con el ejemplo de Caperucita” (p. 176).

Il est question ici, de personnes évoquées de façon générale, lorsque dans la moralité de Perrault, la mention du loup faisait référence de façon plus évidente au mâle séducteur.

³⁰⁷ *Ibid.* p. 171.

Traduction : « Ses cheveux noirs et brillants contrastaient avec ses yeux bleus comme le ciel ; son minois au teint légèrement rosé semblait de nacre, et ses traits tous d'une correction et d'une régularité parfaites, offraient un tout enchanteur. »

³⁰⁸ *Ibid.* p. 172.

Le superlatif insiste sur l'aspect pointu de ses dents, et le vocabulaire employé met l'accent sur l'aspect scintillant de ses yeux et la forme pointue de ses oreilles. Une fois de plus, le texte fait écho à l'illustration. L'activité des bûcherons nous est, elle-aussi, décrite de façon précise : « algunos leñadores que recogían ramas secas de los árboles³⁰⁹ ». Même si cette version, comme son titre l'indique, est supposée être une traduction de la version de Perrault, on mesure tout de même pleinement la liberté prise par le traducteur/adaptateur, qui propose un texte finalement plus proche de la version des Grimm. Cela est notamment visible à travers une certaine propension à la description, qui contraste avec la concision du style de Perrault. Mais surtout, l'originalité de cet ouvrage réside dans l'utilisation d'un support associant, au sein d'une même page, le texte et une illustration particulièrement moderne de celui-ci, et proposant une interprétation basée sur l'érotisme, pourtant généralement gommé dans la littérature de jeunesse.

Mais si l'ouvrage que nous venons d'analyser marque un premier pas vers la modernité, celle-ci devient encore plus palpable dans deux adaptations proches de la version des Grimm, et qui reflètent bien l'importance que commencent à acquérir la transmédiaticité et de la transémicité dans les ouvrages destinés aux enfants : l'une prend la forme d'un album, l'autre d'une bande dessinée.

II.2. Caperucita Encarnada (« Cuentos de colores, 4a serie ») ou l'avènement de l'album

Le processus de rénovation des contes de Calleja est également particulièrement visible dans la nouvelle collection lancée en 1917, et intitulée « *Cuentos de Calleja en colores* ». Cette collection est sans doute la plus emblématique de la deuxième étape de la maison d'édition. En effet, elle se compose de huit séries laissant entrevoir les

Traduction : « Le féroce animal avait les oreilles dressées, le pelage épais, rêche et emmêlé, les yeux scintillants et dans sa gueule, entrouverte, on distinguait des crocs blancs, longs et très pointus ».

³⁰⁹ Traduction : « Certains bûcherons qui ramassaient les branches sèches des arbres ».

progrès permis par les innovations techniques : des formats spécifiques (plus grands que les premiers *Cuentos de Calleja*), un rôle essentiel donné à l'image en couleur et à la mise en page. Bref, on observe une exploitation encore plus grande des possibilités expressives. Grâce à la collaboration d'illustrateurs fortement influencés par les mouvements picturaux du moment, les couvertures sont actualisées, les illustrations plus stylisées, et leurs formes simplifiées afin de pouvoir s'adapter aux capacités de compréhension des enfants.

Pour Jaime García Padrino, les ouvrages *Tres Piratas* (1916) et *Gazapito y Gazapete* (1916), avec des textes et des illustrations d'Ernest Aris, publiés dans la première série des « Cuentos en colores » sont ceux qui s'orientent le plus vers le concept d'album dans la mesure où, même si le texte et l'image ne fusionnent pas encore, pour la première fois un grand soin est apporté à la mise en page et à la présentation formelle. Le catalogue de la maison d'édition les répertorie ainsi :

Grandes y lujos tomos de espléndida presentación (230 x 290 milímetros). Láminas en colores, sobre papel cuché. Cubiertas en colores. Viñetas en negro. Lujosa tirada sobre papel pluma. Encuadernación en pasta cartoné³¹⁰.

Parmi les récits repris dans cette collection se trouvent entre autres les contes de Perrault³¹¹, les Fables de La Fontaine³¹², les Contes de Madame d'Aulnoy, qui donnent une idée du poids des œuvres françaises dans la production espagnole.

La 4^{ème} série de cette nouvelle collection est particulièrement intéressante dans la mesure où elle se rapproche beaucoup du concept d'album : en effet, le nombre de pages a diminué par rapport aux séries précédentes et le format est plus grand : 230 x 290. Elle comprend plus de 30 titres, souvent des contes publiés séparément, sans mention du nom de leurs auteurs. Comme le souligne Jaime García Padrino, cette collection reflète bien l'importance donnée aux illustrateurs au détriment de celle concédée aux adaptateurs, traducteurs et auteurs des textes.

Publié pour la première fois en 1924, *Caperucita Encarnada* appartient à cette

³¹⁰ E. FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA Y CALLEJA, *Saturnino Calleja y su editorial. Los cuentos de Calleja y mucho más*, Madrid, ediciones de la Torre, 2006, p. 183.

³¹¹ *Cuentos en colores*, 3era serie, Madrid, Calleja.

³¹² *Ibid.*

série de la collection « Cuentos de colores, 4a serie ». Nous sommes en présence d'un ouvrage se situant entre livre illustré et album, qui se différencie bien d'un autre ouvrage publié précédemment dans la collection « Cuentos de Colores, 3a serie ³¹³ », dans la mesure où il comporte un nombre bien moindre de pages (une vingtaine), un



Fig. 22, « Caperucita Encarnada », Salvador Bartolozzi (ill.), *Cuentos de colores*, Madrid, Calleja, 1924.

URL : <http://digilib.usm.edu/cdm/compoundobject/collection/dgbooks/id/1242/rec/1> [Dernière consultation le 15/09/2012].

format plus important, et où il se centre sur un seul conte. Si aucune indication n'est donnée sur l'auteur, ni sur l'adaptateur, ce qui nous permet de placer ce type d'adaptations dans la catégorie des « mélanges illégitimes », les illustrations sont signées de la main de Salvador Bartolozzi, comme l'indique la signature dans le coin en bas à droite de

chacune d'elles. Elles occupent le quart, la moitié, voire l'intégralité de la page, et recréent une narration parallèle. Le dynamisme des formes, et les grands aplats de couleur qui résultent d'une impression en quadrichromie, marquent l'orientation de la maison d'édition vers une esthétique influencée par les mouvements d'avant-garde du moment. En effet, l'abstraction, bien que relative dans cet ouvrage, prend le pas sur la reproduction fidèle et minutieuse de la réalité, propre aux gravures en noir et blanc des premiers ouvrages publiés par Calleja à la fin du XIXème siècle. La représentation

³¹³ *Cuentos de Perrault*, coll. « Cuentos de Calleja en colores, 3a serie », Madrid, Calleja, 1923. Il s'agit d'ouvrages de 90 pages comportant une couverture et des planches en couleur et d'un format 125x157.

disproportionnée, à plusieurs reprises, de la fillette et du loup, en début de conte, accentue la fragilité de l'enfant et la menace qui pèse sur elle dès le début de l'histoire [Fig. 22].

Le paysage enneigé participe également de la dramatisation de l'histoire. L'illustration sur laquelle apparaît la fillette, en rase compagne, et le loup un peu plus loin, met l'accent sur le contraste entre la neige et l'ombre de chaque personnage. Ce paysage devient alors un protagoniste à part entière, de l'histoire [Fig. 23].



Fig. 23, « Caperucita Encarnada », Salvador Bartolozzi (ill.), *Cuentos de colores*, Madrid, Calleja, 1924

URL :<http://digilib.usm.edu/cdm/compoundobject/collection/dgbooks/id/1242/rec/1>
[Dernière consultation le 15/09/2012]

Nous remarquons qu'aucun nom d'auteur n'est mentionné dans l'ouvrage. En revanche, Bartolozzi figure bien comme l'illustrateur de l'histoire. Une analyse minutieuse du texte, et sa comparaison avec les textes-sources (*Le Petit chaperon rouge* de Grimm et de Perrault) fait ressortir plusieurs points. Tout d'abord, nous

pouvons remarquer que l'ordre du récit a été bouleversé. L'histoire commence *in medias res*, et non pas par la présentation du personnage, comme c'était le cas dans les textes-sources :

Muy temprano, Caperucita salió de su casa con una cesta en que su madre le había puesto una orcita de miel y unas tortas de manteca, para que se las llevase a la abuelita, que estaba enferma³¹⁴.

Le traditionnel seuil formulaire « Érase una vez » est laissé de côté, contrairement aux versions de Perrault et de Grimm qui commencent toujours de cette façon, et se poursuivent avec la description de la fillette. Chez Perrault en effet, le texte insiste, dès la première phrase, sur la beauté de la fillette et sur l'origine de son surnom :

Il était une fois une petite fille de Village, la plus jolie qu'on eût su voir ; sa mère en était folle, et sa grand-mère plus folle encore. Cette bonne femme lui fit faire un petit chaperon rouge, qui lui seyait si bien, que partout on l'appelait le Petit chaperon rouge.

Chez les frères Grimm, cette description est également présente au tout début de l'histoire :

Il était une fois une petite demoiselle jolie et mignonne, que tous aimaient aussitôt qu'ils la voyaient ; sa grand-mère l'aimait encore bien plus fort que tous les autres, et elle l'aimait tant qu'elle ne savait ce qu'elle pouvait lui offrir. Un jour, elle offrit à la fillette un petit chaperon de velours rouge, et comme il lui allait si bien et qu'elle ne voulait plus rien porter d'autre, on l'appela désormais le Petit Chaperon Rouge³¹⁵.

Or dans l'adaptation, cette description n'est mentionnée qu'après le début de l'action, et c'est la description de la couleur des joues de la fillette, rougies par le froid, lorsqu'elle s'apprête à partir chez la mère-grand, qui fait écho à la couleur de son vêtement et qui justifie l'explication donnée par un récit rétrospectif sur l'origine de

³¹⁴ Traduction : « De très bonne heure, Caperucita sortit de chez elle avec un panier dans lequel sa mère avait mis un petit pot de miel et des galettes au saindoux pour qu'elle les apporte à sa grand-mère qui était malade. »

³¹⁵ GRIMM, *Op. Cit.* p. 164.

son vêtement :

Hacia tanto frío, que Caperucita tenía las mejillas casi tan coloradas como su caperuza. Siempre la llevaba puesta desde que su abuela se la regaló ; viéndola tan linda con ella, todos empezaron a llamarla Caperucita, y nadie la conocía con otro nombre³¹⁶.

De même, l'avertissement donné par la mère, qui est absent de la version de Perrault, présent dans la version des Grimm, mais qui ne fait pas expressément allusion aux risques de rencontre potentielle avec le loup³¹⁷, est mentionné dans cette adaptation, ce qui nous laisse supposer que l'adaptateur s'inspire de la version des frères Grimm en la transformant puisque la mise en garde contre le loup est très claire :

- Ten cuidado con los lobos- le dijo la madre, cuando le puso la orcita de miel y las tortas en la cesta-. Como está nevado, los lobos no encuentran qué comer en el monte y bajan al pueblo y rondan por los caminos³¹⁸.

Cet avertissement intervient à la manière d'une analepse, puisqu'il est mentionné bien après l'évocation du départ de la fillette, point focal du récit. Contrairement aux versions de Perrault et de Grimm dans lesquelles l'ordre de l'histoire est sensiblement le même que celui du récit, dans cette adaptation, nombreuses sont les distorsions, entre le récit et l'histoire, présentes au début du conte. L'écart entre les versions de Perrault et de Grimm -qui feignent l'une et l'autre de se rapprocher de la tradition orale et du folklore- et cette adaptation nous permettent de mesurer combien le conte dans cette version du *Petit chaperon rouge* s'éloigne de la tradition folklorique –dont l'une des spécificités est la synchronie des récits- et se rapproche de la tradition littéraire occidentale qui se caractérise par des effets de

³¹⁶ « Il faisait si froid que Caperucita avait les joues presque aussi rouges que sa cape. Elle la portait toujours depuis que sa grand-mère la lui avait offerte ; la trouvant si jolie ainsi vêtue, tout le monde commença à l'appeler Caperucita et personne ne la connaissait sous un autre nom. »

³¹⁷ Traduction : « Et quand tu seras en route, sois bien sage et ne t'écarte pas de ton chemin, sinon tu casserais la bouteille et ta grand-mère n'aurait plus rien. Et quand tu arriveras chez elle, n'oublie pas de dire « bonjour » et ne va pas fureter dans tous les coins. »

³¹⁸ Traduction : « Fais attention aux loups lui dit sa mère lorsqu'elle mit le petit pot de miel et les galettes dans le panier. Avec la neige, les loup ne trouvent plus de quoi manger dans la montagne, ils descendent au village et rôdent dans les chemins. »

distorsions propres au genre épique.

Gérard Genette souligne en effet dans *Figures III* :

Il semble que le récit folklorique ait pour habitude de se conformer, dans ses grandes articulations du moins, à l'ordre chronologique, mais notre tradition littéraire (occidentale) s'inaugure au contraire par un effet d'anachronie caractérisé³¹⁹.

Cette réécriture littéraire est spécifique du conte à la fin du XIXème, et au début du XXème siècle en Espagne, et caractérise notamment le travail des adaptateurs de Calleja. Cette adaptation du conte tend donc, comme la plupart des adaptations de contes de la même époque à gommer la marque folklorique, et à donner une forme encore plus littéraire à l'histoire en usant de procédés inhérents au roman. L'anachronie du récit³²⁰ est également observable dans les illustrations. S'il est vrai que leur disposition et leur distribution dans l'album reproduisent la séquentialité de l'histoire racontée, elles ne suivent pas l'ordre de l'histoire, et semblent observer, comme certaines parties du texte, une certaine anachronie. D'autres changements inhérents au texte sont également visibles : les motifs dont il est question ne sont pas tout à fait les mêmes : la traditionnelle galette et le petit pot de beurre de la version de Perrault, de même que le gâteau et la bouteille de vin de la version des Grimm, ont été remplacés par « una orcita de miel y unas tartas de manteca ». Il semble que nous ayons affaire à une castillanisation de ces motifs, la graisse de porc « manteca » étant davantage utilisée dans la cuisine espagnole que le beurre qui est, comme nous l'avons dit, une particularité française. Ces changements peuvent également venir des transformations déjà présentes dans les premières traductions en espagnol des contes de Grimm et de Perrault. Rappelons que ces transformations culturelles sont nombreuses de la part des adaptateurs qui travaillent chez Calleja et qu'elles vont même jusqu'à en constituer la marque de fabrique. Il est cependant curieux de voir que, si la castillanisation de certains motifs est perceptible dans le texte, elle ne l'est pas dans les illustrations qui semblent davantage se référer à une culture plus nordique. La présence de la neige, si elle n'est pas impossible en Espagne, va à l'encontre de la

³¹⁹ G. GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 79.

³²⁰ Telle que la définit Gérard Genette dans *Figures III*.

représentation commune que l'on se fait généralement du pays. De même, la façon dont est dessiné le village de l'aïeule tient davantage de l'architecture des pays du nord (Allemagne, Pays-Bas) : on peut en effet y voir des maisons à colombages (comme dans les illustrations de Pere Torné Esquiús) et un moulin dont la forme rappelle celle des moulins hollandais [Fig. 24], indices iconographiques de l'influence de l'illustration étrangère.



Fig. 24, *Caperucita Encarnada*, Salvador Bartolozzi (ill.), *Cuentos de colores*, Madrid, Calleja, 1924.

URL :<http://digilib.usm.edu/cdm/compoundobject/collection/dgbooks/id/1242/rec/1> [Dernière consultation le 15/09/2012].

Le second changement de motif concerne la cueillette de fleurs qui retarde la fillette dans les versions de Grimm³²¹ et de Perrault³²², mentionnée avec plus de détails

³²¹ Traduction de la version de Grimm : « *Caperucita* ouvrit les yeux et lorsqu'elle vit comment les rayons du soleil dansaient de-ci, de-là à travers les arbres, et combien tout était plein de fleurs, elle pensa : « Si j'apportais à ma grand-mère un beau bouquet de fleurs, ça lui ferait bien plaisir. Il est encore si tôt que j'arriverai bien à l'heure. »

« Elle quitta le chemin, pénétra dans le bois et cueillit des fleurs. Et, chaque fois qu'elle en

dans le premier texte que dans le second, et qui est remplacée ici par la neige dont la présence dans les illustrations, nous l'avons vu, tend à augmenter l'atmosphère dramatique de l'histoire : « [...] mientras Caperucita, a causa de la nieve en que se hundían sus pies, iba despacio por su sendero³²³ ». Nous observons également la présence d'ajouts pouvant avoir des fonctions différentes. Certains sont présents afin de créer des effets de style, un peu à la manière de la version des frères Grimm, que la profusion de descriptions inscrivait dans l'esthétique romantique. Ainsi les yeux de la fillette sont comparés à deux violettes, et l'adaptateur semble accorder une importance particulière aux nuances, aux couleurs : « Entre lo rojo de la caperuza y lo colorado de las mejillas, sus ojillos azules parecían dos violetas del bosque »³²⁴. Le texte acquiert, grâce aux comparaisons, une dimension poétique et le loup fait l'objet d'une description extrêmement détaillée, contrairement aux versions de Perrault et de Grimm. Ainsi peut-on lire : « Compadre lobo tenía las orejas en punta, enmarañado el áspero pelo y unos dientes blancos, afilados y espantosos³²⁵ ». De même, lorsque le loup s'apprête à dévorer la fillette, les détails donnés permettent de faire dans le récit une sorte de pause descriptive qui entretient le suspense : « Al decir esto, tan cerca estaba de Caperucita la cabezota del animal, que vió ella brillar las dos terribles filas de dientes blancos y agudos, y empezando a temer, dijo³²⁶ ». C'est encore le cas lorsque, après avoir dévoré la grand-mère, il enfile ses vêtements. Ce motif, qui apparaît dans la version des Grimm³²⁷, fait l'objet d'un développement un peu plus long ici puisqu'il est non seulement question de la chemise de nuit, du bonnet mais aussi des lunettes de la grand-mère :

avait cueilli une, elle se disait : « Plus loin, j'en vois une plus belle » ; et elle y allait et s'enfonçait toujours plus profondément dans la forêt ».

³²² « la petite fille s'en alla par le chemin le plus long, s'amusant à cueillir des noisettes, à courir après des papillons, et à faire des bouquets des petites fleurs qu'elle rencontrait. »

³²³ Traduction : « [...] alors que Caperucita, à cause de la neige dans laquelle s'enfonçaient ses pieds, avançait doucement sur le sentier ».

³²⁴ Traduction : « Entre le rouge de sa cape et le rouge de ses joues, ses petits yeux bleus ressemblaient à deux violettes sauvages ».

³²⁵ Voir la note n° 200 sur la traduction du conte de Perrault chez Calleja.

³²⁶ Traduction : « En disant cela, la tête de l'animal était si proche de Caperucita que celle-ci vit briller les deux terribles rangées de dents blanches et pointues, et, prenant peur, elle dit. »

³²⁷ « Il enfile ses habits, met sa coiffe, se couche dans son lit et tire les rideaux. »

Buscó después en la cómoda de la ropa limpia algo que ponerse, sacó un gran camisón bordado, una cofia con puntilla, y viendo en la mesa de noche las gafas de la pobre abuelita, se las caló y se metió en la cama, corriendo las cortinas para que hubiese poca luz³²⁸.

L'abondance de détails confère une dimension encore plus visuelle au texte, qui semble faire écho à l'une des illustrations par Doré, des contes de Perrault édités par Hetzel en 1862, qui paradoxalement, reprend les détails mentionnés dans la version des Grimm. Les détails évoqués par le texte de l'adaptation sont repris fidèlement dans les illustrations.

La présence du narrateur dans cette adaptation est encore plus forte que dans les contes sources. Dans le texte de Perrault, la présence du narrateur se faisait sentir dans la narration qui donnait des indications sur l'état d'esprit des personnages. Chez Grimm, il s'agissait davantage de monologues intérieurs rapportés par le narrateur. Dans cette adaptation, la présence du narrateur se manifeste au même moment que dans les textes sources et parfois de la même façon. Par exemple, dans la version de Perrault, l'envie de manger la fillette se manifeste dans le récit : « En passant dans un bois, elle rencontra compère le Loup qui eut bientôt envie de la manger ; mais il n'osa pas, à cause de quelques bûcherons qui étaient dans la forêt. » Chez Grimm, l'envie du loup se manifeste à travers un monologue intérieur :

Le loup se disait : « Cette fillette jeune et tendre, c'est un morceau bien gras, qui sera encore bien meilleur que la vieille : il faut que je fasse preuve de ruse pour les croquer toutes les deux³²⁹ ».

Dans l'adaptation, c'est à travers la narration (même si elle est entrecoupée de discours narrativisé), comme chez Perrault, que sont évoquées les pensées du loup :

Estaba muerto de hambre. Buen bocado le pareció la niña ; pero como andaban cerca de allí unos leñadores ocupados en coger ramas secas para

³²⁸ Traduction : « Il chercha ensuite dans la commode de linge propre, quelque chose à se mettre, il sortit une grande chemise de nuit brodée, un bonnet de nuit en dentelle, et voyant sur la table de nuit les lunettes de la pauvre grand-mère, les enfila et se mit au lit, tirant les rideaux pour qu'il y ait peu de lumière. »

³²⁹ GRIMM, *Op. Cit.* p. 164.

las casas del pueblo, no se atrevió a devorarla.

Pourtant, ce sont plutôt les frères Grimm qui sont convoqués lorsque le narrateur nous informe que la fillette ne connaît pas le danger. Alors que chez les Grimm, le narrateur nous donne les informations suivantes : « Lorsque le Petit chaperon rouge arriva dans le bois, il rencontra le loup. Mais il ne savait pas que c'était une vilaine bête et ne le craignait point ³³⁰ », une orientation différente est donnée par le narrateur dans l'adaptation de Calleja. En effet, dans l'adaptation, on ne nous dit point que la fillette ne savait pas que le loup était une vilaine bête : « Al oirle, Caperucita, que, como todos los que no hacen nunca nada malo, ningún miedo tenía, pensó que sería lobo pacífico, y le contestó ...³³¹ ». Implicitement, il se pouvait qu'elle le sache, mais l'accent est mis sur sa bonté, son caractère humaniste puisqu'elle aime à penser que le loup qu'elle rencontre est un loup pacifique. On observe donc une certaine insistance sur la complaisance du narrateur envers la fillette. Celle-ci est tellement bonne, qu'elle ne peut s'imaginer qu'on puisse lui faire du mal : « era tan juiciosa que nadie se atrevía a hacerle mal ». Mais le narrateur se permet aussi des jugements de valeur : ainsi qualifie-t-il le loup de « monstruoso animal » (« monstrueux animal »). De plus, c'est l'ironie qui est utilisée lorsque le narrateur fait allusion aux « piadosas intenciones » (« intentions honnêtes ») du loup. Le narrateur se permet également des digressions qui ne prennent appui sur aucune des deux versions. Tout d'abord, le narrateur se permet des digressions qui n'ont rien à voir avec les textes sources, et qui fournissent au lecteur des indications sur la psychologie des personnages. C'est notamment le cas lorsque la fillette, suite à la proposition du défi proposé par le loup, décide de lui laisser porter son panier, puis se rétracte par peur du danger :

Agradóle a la niña el juego, y de buena gana hubiese dado al lobo su cestita para que se la llevase en la boca, como hacía con el perro de su casa, que se moría por que le dejasen llevar la cesta de la costura, y corría con ella, y volvía luego a dejarla a los pies de Caperucita. Temió, sin embargo, que el lobo sintiese deseos de probar las tortas, y nada dijo³³².

³³⁰ *Ibid.*

³³¹ Traduction : « En l'écouter, Caperucita, qui, comme tous ceux qui ne font jamais rien de mal, n'avait pas peur, pensa qu'il s'agirait d'un loup pacifiste, et elle lui répondit... »

³³² Traduction : « Le jeu plut à la fillette et elle eût volontiers laissé au loup son petit panier pour qu'il le porte dans sa gueule, comme elle le faisait avec son chien, qui adorait qu'on le

Ceci renforce l'idée que la fillette a conscience de certains dangers même si ce n'est pas des dangers les plus graves. La fillette n'est donc pas totalement naïve et c'est ainsi une nouvelle image féminine qui est proposée, différente de celle donnée par Perrault et les frères Grimm : loin d'être sotte et naïve, elle incarne plutôt une adolescente dont la personnalité est en pleine construction. Le narrateur semble prendre parti pour la fillette. Il ne s'agit pas, comme dans les versions de Grimm ou de Perrault, de la faire passer pour une petite fille totalement inconsciente voire sotte. Bien au contraire, elle a conscience de certains dangers, cependant son caractère humaniste la pousse à ne pas voir le mal.

Mais le changement le plus important réside dans la fin donnée au conte. Celle-ci se rapproche de la version des Grimm puisqu'elle s'achève avec le sauvetage des personnages. En effet, un bûcheron ouvre le ventre du loup et en sort la grand-mère et la fillette, sans que l'animal ne s'en rende compte. Comme dans la version des frères Grimm, son ventre est rempli de pierres. Réveillé par la soif, le loup est tout surpris de voir, assises à côté de son lit, la fillette et sa grand-mère. Il croit rêver, mais sent les pierres à l'intérieur de son ventre. Il demande alors à la fillette et à la grand-mère de lui apporter un seau d'eau. Celle-ci ne pouvant lui fournir ce qu'il désire, il va alors lui-même se servir dans le puits et, entraîné par le poids des pierres dans son ventre, tombe au fond, puis se noie, ne sachant pas nager.

Si l'adaptation se permet quelques ajouts, elle prend certaines libertés, avec les suppressions de certains éléments importants : en effet, nulle trace dans ce conte de l'évocation de l'amour immodéré de la mère et de la grand-mère envers la fillette, mentionné chez Grimm et chez Perrault. Ce n'est donc pas de l'amour immodéré de ses aïeules dont est victime la fillette, mais de sa foi excessive en autrui.

Le texte de cette adaptation puise donc abondamment chez Grimm, mais aussi chez Perrault. Mais surtout, l'adaptateur s'approprie l'histoire et même s'il s'appuie sur les textes littéraires, la modifie à sa guise, en fonction parfois des valeurs qu'il désire transmettre. A la fin du conte, le loup est qualifié de « pícaro redomado³³³ ». Le héros picaresque étant un archétype de la littérature espagnole, nous ne pouvons que

laissât porter le panier à couture, et qui courrait avec elle, et le laissait ensuite aux pieds de Caperucita. Elle eut peur, cependant, que le loup eût envie de goûter les galettes, et elle ne dit rien. »

³³³ Traduction : « un fieffé pícaro »

souligner encore une fois la « castillanisation » que subit le texte. La morale qui était présente à la fin de la version des frères Grimm et qui semblait avoir été intégrée par la fillette -« Le Petit chaperon rouge cependant pensait : « Je ne quitterai plus jamais mon chemin pour aller me promener dans la forêt, quand maman me l’aura interdit »- est remplacée par une phrase prononcée par la Grand-mère à la fillette : « - ¡Adiós, Caperucita ! Nada malo nos ha ocurrido, por fortuna. Pero ten presente que no hay que pararse nunca a hablar con el lobo...³³⁴ ».

Cet album nous permet de mettre le doigt sur un phénomène que l’on retrouve assez souvent dans les années 1920-1930 en France, et qu’Annie Renonciat³³⁵ a largement évoqué dans sa thèse de doctorat : la propension des éditeurs à abrégé les grands classiques, et à les adapter, afin qu’ils servent de faire-valoir à une œuvre graphique. Ce phénomène est tout particulièrement présent chez Calleja, et marque l’effacement du livre illustré au profit de l’album. Mais il profite également à la bande dessinée, comme nous allons le voir à travers l’exemple suivant, également publié chez Calleja, dans la revue *Pinocho*. Quels changements entraîne le passage d’un support à l’autre, d’un système sémiotique à l’autre ? Où se situent les enjeux de telles transformations ?

II.3. La bande dessinée Caperucita encarnada dans la revue Pinocho

Sept ans plus tard, en 1931, en dernière page de la revue *Pinocho*, apparaît cette fois le *Petit chaperon rouge* sous la forme d’une bande dessinée. La revue *Pinocho* s’inscrit dans la période communément qualifiée d’âge d’or de la bande dessinée, et doit être mise en perspective avec d’autres revues publiées à la même époque, comme *TBO* et *Pulgarcito*. Ces revues, qui s’adressent à un public très large et populaire, ont tôt fait de faire de la bande dessinée une sorte d’industrie privilégiant la quantité au détriment de la qualité. Mais au sein de ce paysage éditorial, la revue *Pinocho* éditée

³³⁴ Traduction: “Au revoir Caperucita. Par chance, rien de grave ne nous est rien arrivé. Mais aie conscience qu’il ne faut jamais s’arrêter parler au loup...”

³³⁵ A. RENONCIAT, *Op. Cit.*

par Calleja, fait figure d'exception : revue de qualité à laquelle collaborent les auteurs les plus novateurs, un peu plus chère, elle vise un public plus restreint mais aussi plus exigeant. A la pointe de la modernité, cette revue est une des premières à introduire les premiers *comics strip* américains³³⁶.

Publié sous forme d'une bande dessinée distribuée en trois parties dans les numéros du 4 octobre 1931 [Fig. 25], du 18 octobre 1931 [Fig. 26], et du 1^{er} novembre 1931 [Fig. 27], le conte reprend non seulement le même titre que l'album précédent - *Caperucita encarnada*- mais également le texte, dans sa quasi intégralité. Le texte est le même dans les deux supports³³⁷, ce qui nous permet d'en déduire que l'adaptateur était visiblement la même personne. Les dessins sont l'œuvre de Federico Galindo dont le nom n'est pourtant mentionné sur aucune des planches. Chacune des trois planches se compose de neuf vignettes numérotées en autant d'épisodes. C'est l'une des rares planches à être en couleur dans la revue, tout comme la couverture et elle est placée en toute fin de revue.

³³⁶ V. ALARY, « La historieta española 1870-1939 : Breve reseña », *Historietas, cómics y tebeos, Op. Cit.*

³³⁷ Quelques rares variantes de vocabulaire sont visibles, mais le texte est globalement le même, mot pour mot.



Fig. 25, S. BARTOLOZZI, GALINDO (ill.), « Caperucita encarnada », revue *Pinocho*, n°346, Madrid, Calleja, 4 octubre 193



Fig. 26 S. BARTOLOZZI, GALINDO (ill.), « Caperucita encarnada », revue *Pinocho*, n°348, Madrid, Calleja, 18 octubre 1931.



Fig. 27, S. BARTOLOZZI, GALINDO (ill.), « Caperucita encarnada », revue *Pinocho*, n°350, Madrid, Calleja, 1^{er} novembre 1931.

L'illustration dramatise là-encore l'histoire, grâce à la présence d'un paysage de neige, et aux empreintes que la fillette et le loup y laissent. On peut percevoir une certaine modernité graphique : de grands aplats de couleur, des formes stylisées, même si les illustrations semblent tout de même de faction plus classique que celles de

l'album illustré par Bartolozzi, leur lien avec les avant-gardes étant moins frappant. Le loup est représenté sous sa forme animale, et la scène du lit avec le bonnet de la grand-mère rappelle les illustrations de Doré. Le texte est sensiblement le même que celui de l'album à quelques différences près. Nous notons en effet des différences dans l'expression. Dans l'album nous pouvons lire « ocupados en coger » mais « ocupándose en coger » dans la bande dessinée. L'usage du gérondif peut ici s'expliquer par la volonté de renforcer la présentation de l'action dans toute sa durée, comme le fait la bande dessinée grâce à la séquentialité de ses illustrations. Enfin, si dans l'album, la fin est évoquée à travers le traditionnel « colorín colorado », la bande dessinée le remplace par « colorín colorao », reflet d'un langage plus familier qui souligne et renforce l'aspect populaire du média. Nous pouvons voir également que certains passages ont été supprimés dans la bande dessinée. Il s'agit non seulement des passages explicatifs qui donnent plus de détails sur l'action ou sur les paroles des personnages, mais aussi des descriptions dont l'image de la bande dessinée, pour sa qualité de dessin narratif, peut facilement prendre le relais : « El pozo estaba en el corral, junto al cobertizo de las gallinas, y detrás del cobertizo estaba el leñador, escondido, y con el hacha preparada ³³⁸ ». Enfin, il s'agit des commentaires donnés par le narrateur sur les personnages et leurs pensées : « Tanta era la avidez del lobo, que se había tragado enteras a Caperucita y a la anciana, y tan grande y vacío su estómago, que allí estaban las dos, vivas, no muy holgadas, pero sin sufrir daño alguno ³³⁹ » puis un peu plus loin « Compadre lobo, al sentirse aligerado de peso, hizo un movimiento y pareció que iba a despertarse, pero se volvió del otro lado y siguió durmiendo ³⁴⁰ », « pero luego se llevó las manos a la barriga y al sentirla dura y rellena, pensó ³⁴¹ ». Enfin, il s'agit des jugements de valeur : « que no ha solido dar al mundo grandes

³³⁸ Traduction : « Le puits se trouvait dans la basse-cour, à côté du poulailler, et derrière ce dernier, se trouvait le bûcheron, caché, la hâche à la main ».

³³⁹ Traduction : « L'avidité du loup était telle, qu'il avait avalé tout rond le Petit chaperon et la vieille femme, et son ventre était si grand et si vide qu'elles se trouvaient là, toutes deux, peu confortablement installées, mais saines et sauvées ».

³⁴⁰ Traduction : « Compère le loup, se sentant plus léger, fit un mouvement et l'on eut dit qu'il allait se réveiller, mais il se tourna de l'autre côté et continua à dormir ».

³⁴¹ Traduction : « Mais il mit ensuite les mains sur son ventre et, le sentant dur et plein, il pensa ».

ejemplos de virtud ³⁴²».

Nous ne pouvons donc que constater, qu'en raison de contraintes principalement d'ordre matériel, puisqu'il doit pouvoir occuper l'espace qui lui est consacré, le texte de la bande dessinée a été écourté. L'album de Bartolozzi, tout comme la bande dessinée de Galindo, présentent un texte n'ayant subi que des modifications de surface, la structure des textes-sources ayant été conservée. L'adaptation du texte du conte ne constitue donc pas ici l'enjeu fondamental, car l'aspect novateur réside plutôt dans l'originalité des supports utilisés : bande dessinée et album, qui accordent une place de choix à l'illustration. Le texte est d'une fidélité relative aux textes-sources, et les enjeux de la reconfiguration se situent davantage dans l'illustration que dans le texte. Mais parallèlement à ce type de transformation du conte, presque exclusivement iconographique, nous percevons d'autres phénomènes intéressants, et qui se manifestent sous la forme de transformations hypertextuelles des textes-sources, ou de créations exploitant la référence intertextuelle.

³⁴² Traduction : « qui n'a pas eu l'habitude de donner au monde de grands exemples de vertu ».

CHAPITRE 3

***Le Petit chaperon rouge* : une source d'inspiration intertextuelle et hypertextuelle au croisement de différents médias**

Le degré croissant de familiarité du *Petit chaperon rouge* l'amène à se retrouver au cœur des adaptations les plus variées. Dans la Péninsule, Calleja donne le la, mais ce phénomène s'amplifie notamment au travers des collaborations éditoriales de Bartolozzi, qui reste, nous l'avons dit, un artiste-clé pour comprendre ce phénomène dans la littérature de jeunesse espagnole. Aux côtés des adaptations relativement fidèles aux textes-sources, nombreuses sont celles qui le détournent pour créer des œuvres nouvelles, ne possédant qu'un rapport assez lointain avec les textes-sources. Le degré de fidélité aux hypotextes varie selon le type d'adaptation. Mais plus encore que les histoires des contes eux-mêmes, ce sont parfois les personnages qui, de par leur plasticité, font l'objet de reprises, élevés alors au rang de véritables icônes. Le personnage du Petit chaperon rouge n'échappe pas à ce phénomène.

Le début du XX^{ème} siècle, et tout particulièrement les années 1920 et 1930 sont des années de grande créativité en Espagne, où la reconfiguration prend une place importante dans les productions destinées à la jeunesse, dans le but, il nous semble, de mieux se distancier des ouvrages étrangers qui, comme nous l'avons souligné, pallient, jusqu'au début du XX^{ème} siècle, les manques de sa propre production pour la jeunesse. Parallèlement à la publication d'ouvrages relativement fidèles aux versions les plus connues du *Petit chaperon Rouge*, et dont les changements se situent principalement, nous venons de le voir, au niveau des illustrations, certains artistes vont plus loin dans la rénovation, en s'appuyant sur les textes-sources pour mieux les détourner dans une intention hypertextuelle, ou en reprennent ponctuellement certains détails pour créer à partir de là, des histoires totalement nouvelles, dans une veine intertextuelle. Ces reformulations du conte ont le plus souvent une portée parodique.

On observe en Espagne deux tendances :

- la tendance générale du conte à faire l'objet de reprises et de transformations dans la littérature de jeunesse espagnole. Le conte du *Petit chaperon rouge* est au cœur de cette tendance.

- le jeu de croisements établis entre les différents médias et les différents supports ayant pour point commun la reprise du conte du *Petit chaperon rouge*.

Le conte se retrouve donc au cœur de plusieurs phénomènes qui ne sont pas étanches mais interagissent : l'intermédialité, l'intersémiocité et l'intertextualité prise au sens large du terme. Les années 1920-30 sont des années d'expérimentation pendant

lesquelles, au niveau mondial, la bande dessinée, le dessin animé et la littérature pour la jeunesse -tout particulièrement l'album-, sont en plein développement. L'Espagne, pour ce qui est de la bande dessinée, s'inscrit dans cette tendance, avec le développement de revues pour enfant accordant une place importante à la bande dessinée (*tebeo*). L'album, quant à lui, trouve chez la maison Calleja un ample moyen de diffusion. En ce qui concerne le dessin animé, l'Espagne développera sa production lors de la décennie suivante, dans les années 1940, et sera à l'origine du premier dessin animé européen³⁴³. Mais dès les années 1930, elle reçoit l'influence des grandes maisons qui arrivent, comme dans tout le reste de l'Europe, des Etats-Unis : Disney et Flischer principalement. De plus, certaines figures sont des figures-clés de la rénovation de la littérature de jeunesse en Espagne, et l'une des caractéristiques des artistes de cette période est leur polyvalence. C'est le cas de Salvador Bartolozzi, Magda Donato et Antoniorrobes, pour n'en citer que quelques-uns. Ces artistes travaillent aussi bien à l'élaboration de bandes dessinées, que d'albums, ou de pièces de théâtre pour les enfants. Le conte, et plus spécialement *Le Petit chaperon rouge*, constitue pour eux, une source d'inspiration qui sert de point de départ à de nouvelles histoires. Nous allons donc voir tout d'abord quelles sont les modifications dont il fait l'objet sous l'impulsion de Bartolozzi, et comment ces changements contribuent à sa modernisation et à son actualisation.

I. Reconfigurations du Petit chaperon rouge chez Calleja.

Parallèlement à la publication de la collection « Cuentos de colores », qui reste une adaptation relativement fidèle des textes-sources, une collection d'albums voit le jour dans les années 1920 chez Calleja : la collection *Pinocho* suivie de *Pinocho contra Chapete*, rassemblant les œuvres les plus novatrices des années 1920, et qui constituent, comme nous allons le voir, un apport majeur à l'album de jeunesse. Bartolozzi en est à la fois l'auteur et le dessinateur. Cette série d'albums donnera

³⁴³ Avec *Garbancito de la Mancha*, film d'animation de 98 minutes réalisé par Arturo Moreno et Julián Pemartín (Espagne) en 1945. Il est considéré comme le premier long métrage d'animation réalisé en Espagne, et le premier en couleur réalisé en Europe.

ensuite lieu, en raison de son succès massif, à la revue *Pinocho*, que nous avons déjà évoquée plus haut. Le *Petit chaperon rouge* y constitue une référence intertextuelle de choix, et s'y manifeste, comme nous allons le voir, de multiples façons.

Des interférences sont visibles entre albums et revue, car les contes publiés tout d'abord dans les albums, vont également trouver une place dans la revue un peu plus tard puis simultanément, la revue servant de support publicitaire aux albums. Si les contes publiés dans la revue comporteront les mêmes illustrations que dans les albums, ils feront l'objet d'une distribution fragmentée dans la revue.

Mais avant d'évoquer ces ouvrages, il nous semble intéressant de nous arrêter quelques instants sur un ouvrage déjà mentionné, et publié bien avant les albums et la revue *Pinocho*, puisqu'il date de 1912. Il use du *Petit chaperon rouge* comme d'une référence iconographique intertextuelle et s'intitule *Pelusa*. Cet exemple nous permet de voir comment, bien avant que ne se développe toute une série de reconfigurations du conte, celui-ci constitue une véritable source d'inspiration pour des auteurs qui la font fusionner avec d'autres éléments issus du folklore, afin de proposer des œuvres nouvelles, dans lesquelles seuls certains motifs du conte sont repris pour établir une sorte de complicité avec le lecteur.

1.1. Pelusa, un album précurseur.

La reprise iconographique intertextuelle de la référence au *Petit chaperon rouge* trouve sa place, en 1912, dans la publication chez Calleja, dans la collection «Biblioteca enciclopédica», d'un conte écrit par Luis Coloma, intitulé *Pelusa* (n°25)³⁴⁴, et qui semble *a priori* ne pas avoir de rapport avec le conte. Pourtant, la couverture nous interpelle [Fig. 28].

³⁴⁴ L. Coloma, S. Bartolozzi (ill.), *Pelusa*, Madrid, Calleja, 1912.

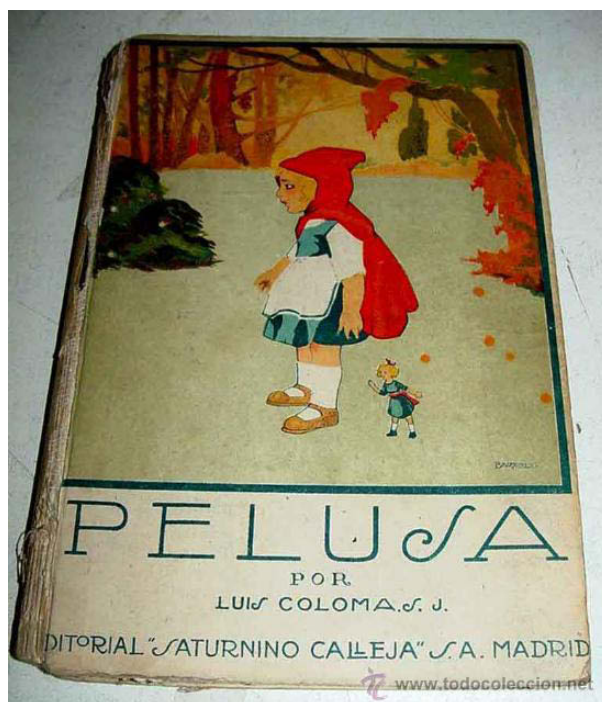


Fig. 28, L. Coloma, S. Bartolozzi (ill.), *Pelusa*, Madrid, Calleja, 1912.
 URL : www.todocoleccion.net [Dernière consultation le 16/09/2012].

Elle représente une fillette vêtue d'une cape rouge, entourée d'arbres et de plantes, qui ne sont pas sans rappeler le bois et la tenue vestimentaire du *Petit Chaperon rouge*. Mais la fillette n'est pas représentée seule. Un autre personnage apparaît à ses côtés : une fillette de taille minuscule, qui ne lui arrive même pas au mollet. D'autres couvertures, d'illustrateurs parfois différents, conservent cette représentation de la fillette et ajoutent à ses côtés la représentation fantasmatique d'une sorte de sorcière [Fig. 29] ou d'un ogre [Fig. 30].

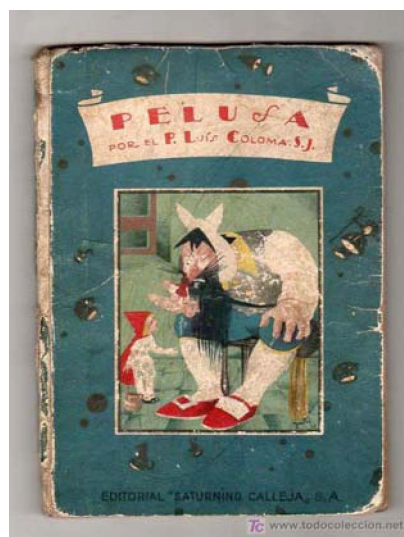


Fig. 30, L. Coloma, ? (ill.), *Pelusa*, Madrid, Calleja, 1941.
 URL : www.todocoleccion.net
 [Dernière consultation le 16/09/2012]



Fig. 29, L. Coloma, N. Méndez-Bringa (ill.), *Pelusa*, Madrid, Calleja, 1915.
 URL : <http://bib.cervantesvirtual.com/>
 [Dernière consultation le 16/09/2012].

Les différentes couvertures du conte, en raison des nouveaux personnages qu'elles font apparaître, suggèrent qu'il s'agit-là d'une réécriture faisant fusionner le conte du *Petit chaperon rouge* avec d'autres contes. Jaime García Padrino souligne qu'avec ce conte-ci, nous sommes loin d'un travail de folkloriste, dans la mesure où l'auteur de ce récit offre une combinaison de composantes folkloriques mais suit une démarche plus créative³⁴⁵. Nous avons donc là une œuvre

s'inspirant du conte, mais le refondant avec d'autres éléments de la matière folklorique, pour créer une histoire nouvelle. Il ne s'agit donc pas ici, d'une reprise centrée sur le conte du *Petit chaperon rouge*, mais d'une œuvre totalement nouvelle, n'entretenant avec le conte qu'un rapport assez lointain.

Pelusa narre l'histoire d'une petite fille (personnage éponyme) enlevée à ses parents lorsqu'elle était plus jeune, par une sorcière, une dénommée Paví, qui la maltraite et lui fait croire qu'elle n'a pas de parents et qu'elle est née « de las pelusas en un nido de ratones ³⁴⁶ ». Elle l'élève dans l'unique but de la revendre par la suite à qui lui en proposera un bon prix. La rencontre de la fillette avec un couple de voyageurs et leur fils, à qui elle donne à manger, va lui permettre de découvrir la vérité sur ses origines. Ceux-ci l'informent en effet que ses parents sont retenus prisonniers dans un château vers lequel la conduira la petite poupée qu'elle a trouvée, et qui prend

³⁴⁵ J. GARCÍA PADRINO, *Así pasaron muchos años : en torno a la literatura infantil*, Cuenca, CEPLI, UCLM, 2001, p. 23.

³⁴⁶ Traduction : « Dans le duvet d'un nid de souris ».

vie comme par magie : doña Ámparo. Parvenant à se débarrasser de la sorcière qui s’apprêtait à manger la fillette (réminiscence ici du conte d’*Hansel et Gretel*), cette dernière et sa poupée se rendent au château. Elles rencontrent alors un oiseau qui tente de détourner la fillette de son chemin, lui proposant de la conduire vers une maison en friandises, en vain. Ayant réussi à se débarrasser de Bruno, le gardien du château, Pelusa et sa poupée parviennent à retrouver les parents de la fillette, qui se trouvent sous une sorte de couvercle de verre. La fillette parvient finalement à exaucer son vœu et à rejoindre ses parents, grâce à l’aide d’oiseaux qui lui permettent de franchir la barrière de verre, et la conduisent vers eux.

Il ne s’agit pas ici, on le voit bien ici, d’une adaptation du conte ni d’un détournement, la *fabula* du *Petit chaperon rouge* n’étant pas conservée. En revanche, ce conte emprunte au *Petit chaperon rouge* le motif de la cape rouge, et une partie de l’intrigue, commune à de nombreux contes : une quête que devra effectuer la protagoniste pour retrouver ses parents (quand dans le conte du *Petit chaperon rouge* il s’agit d’apporter à sa mère-grand des aliments), sans se laisser détourner de son chemin par des êtres malveillants qu’elle pourrait croiser. La rencontre avec le petit oiseau noir, qui cherche à la retarder en lui proposant de la conduire à la maison en friandises, rappelle la rencontre du Petit chaperon rouge avec le loup l’incitant à ramasser des fleurs et à céder à ce que les psychanalystes ont nommé le principe de plaisir. Les paroles qu’adresse l’oiseau à Pelusa sont en effet très proches de celles du loup :

- ya los buscarás más tarde –dijo el pajarito- Vente conmigo ahora y te llevaré a casa de un amigo mío que tiene una casa toda, todita de dulce. (...) Conque, ya ves, Pelusilla, qué bien lo pasarás allí si te vienes conmigo, tu que eres tan golosa³⁴⁷.

Mais contrairement à ce qui se produit dans les versions du conte les plus connues, la fillette ne se laisse pas détourner de son chemin, et fait preuve d’une détermination sans faille :

³⁴⁷ L. COLOMA, S. BARTOLOZZI (ill.), *Pelusa*, Madrid, Calleja, 1912, p. 36.

Traduction : “Tu les chercheras bien plus tard –dit le petit oiseau-. Viens maintenant avec moi et je t’emmènerai chez un ami qui possède une maison toute en friandises. (...) Tu verras, Pelusa, comme tu t’amuseras si tu viens avec moi, toi qui es si gourmande.”

-No pajarito, no- replicó Pelusa con mucha firmeza-. Yo voy a buscar a mi papa y a mi mama, y voy ahora mismo³⁴⁸.

Le conte récupère certains éléments caractéristiques du folklore : la construction même de l'intrigue selon le schéma narratif inhérent au conte, avec sa succession d'épreuves, ses adjuvants et ses opposants, le personnage archétypal de la méchante sorcière avec tous ses attributs (balai, onguents et autres accessoires), le motif de la maison en friandise, qui n'est pas sans présenter de fortes similitudes avec le conte d'*Hansel et Gretel*. Plusieurs contes sont ici convoqués, mais ils le sont de façon tellement indirecte et implicite, qu'il nous semble difficile de parler ici de « salade de conte³⁴⁹ », procédé que nous allons retrouver un peu plus tard, et qui consiste en un mélange intertextuel de divers éléments des contes les plus connus.

L'exemple de *Pelusa* nous permet de voir comment certains motifs du *Petit chaperon rouge* inspirent chez Calleja, au début du XXème siècle, et avant même la publication du conte sous forme d'album, des auteurs qui le font fusionner avec d'autres éléments issus du folklore pour proposer des œuvres nouvelles. Cette tendance à la création de contes à partir de la matière folklorique est forte en Espagne, et c'est ici davantage à la recreation littéraire que se livrent les auteurs, qu'à la collecte fidèle de contes issus de la tradition orale, telle qu'elle se pratique dans les pays voisins, en France et en Allemagne notamment.

Mais les ouvrages dans lesquels les références au *Petit chaperon rouge* sont les plus nombreuses et les plus originales, sont surtout les albums des séries *Pinocho* et *Pinocho contra Chapete*. Voyons donc à présent quel traitement ils réservent au conte, et à quel niveau se situe le lien avec les contes-sources.

³⁴⁸ *Ibid.*

Traduction : “ Non, petit oiseau, non –répliqua Pelusa très fermement. Je vais chercher mon papa et ma maman, et je pars dès maintenant”.

³⁴⁹ G. RODARI, *Op. Cit.*

1.2. Le Petit chaperon rouge : une référence intertextuelle privilégiée dans les albums des séries Pinocho et Pinocho contra Chapete, et dans les revues du même nom.

Le conte merveilleux est, comme nous l'avons dit, une référence de choix à partir de laquelle Bartolozzi construit ses histoires. *Le Petit chaperon rouge* y trouve naturellement sa place, comme nous allons à présent le voir en analysant les albums des séries *Pinocho* et *Pinocho contra Chapete*. Il faut dire qu'à la même époque, le titre du conte et ses représentations iconographiques, semblent exercer sur le lecteur un pouvoir d'accroche. Si en 1924, un périodique relevant de la presse populaire et visiblement à destination des enfants, va jusqu'à s'intituler *Caperucita*³⁵⁰, et pour chaque numéro, représente dans un bandeau, aux côtés du titre, les traditionnels personnages du conte [Fig. 31], c'est que la référence est devenue facilement identifiable, et qu'elle est en mesure de susciter l'intérêt du lecteur, tout en éveillant sa curiosité. D'ailleurs, le fait que contenu de la revue n'ait aucun rapport avec le titre, nous permet d'en déduire que *Le Petit chaperon rouge* constitue une référence intertextuelle au pouvoir efficace, désormais assimilée par la culture espagnole.



Fig. 31, *Caperucita*, Madrid, 16/03/1924.

³⁵⁰ *Caperucita* n° 3, 4, 8, 9, 11, 12, Madrid. Numéros consultés sous forme de microfiches à l'Hémérothèque de Madrid.

Comment ce procédé intertextuel est-il repris dans les albums de *Pinocho* ? Quels procédés annoncent ceux de l'album moderne ? C'est ce que nous allons essayer de voir à présent à travers l'analyse de plusieurs exemples.

Certains albums aux titres évocateurs affirment, dès le péri-texte, leurs liens avec le conte, tel que *Pinocho quiere ser heroe de cuento* (n° 30), par exemple, publié en 1925. Tous les ingrédients du conte y sont présents : les personnages archétypaux de la princesse, de l'ogre, des trois frères etc. A travers l'histoire de la princesse Lindaluz, c'est le conte de *La Belle au bois dormant* de Perrault qui est suggéré. La princesse Lindaluz tombe dans un sommeil profond, ensorcelée par trois géants auxquels son père a refusé la main. Elle ne se réveillera que lorsqu'un prince hardi parviendra à embrasser la pointe de ses escarpins d'argent. Mais les trois géants veillent au château dans lequel elle est enfermée, l'un transformé en dragon, l'autre en forêt impénétrable, et le troisième en rivière.

Une certaine distance est prise avec l'histoire, puisque Chapete, après en avoir pris connaissance et l'avoir racontée à son lecteur, établit un parallèle avec un récit qu'il a déjà lu (le conte de Perrault), et décide de réveiller la princesse afin de devenir lui aussi un héros de conte universellement connu. Après moult péripéties, il parvient à la réveiller, mais quelle n'est pas sa surprise de voir, à la place de la jeune et belle princesse Lindaluz, une vieille femme, davantage semblable à une grotesque sorcière. Il refuse alors de se marier avec elle. Pinocho, qui, pour sauver la princesse de son mariage avec Chapete, a organisé toute la supercherie, rappelle à ce dernier que pour devenir un véritable héros de conte, il faut être réellement bon et ne pas feindre, comme lui, de l'être. Le conte joue ici avec les archétypes du conte pour créer une histoire nouvelle qui les parodie.

C'est une histoire tout aussi novatrice qui fait suite à celle-ci dans l'aventure suivante intitulée *Chapete en guerra con el país de la fantasía*, numéro 31 [Fig. 32]. L'histoire évoque tout d'abord le personnage de la Belle au bois dormant, créant ainsi une cohérence dans l'enchaînement des deux contes. Divers héros des contes les plus connus vont être mentionnés et vont se côtoyer au sein d'une même histoire, annonçant les salades de contes de l'album moderne. Cendrillon se trouve être la voisine de la Belle au bois dormant, et lui a promis de venir nettoyer son fuseau. La femme de Barbe Bleue est également l'une de ses amies, ainsi que Le petit Poucet. Tous ces

héros de contes vivent dans un pays à part, le pays de la fantaisie, dont la souveraine est la fée Illusion. Comme le précise le narrateur, les héros de ce pays sont tous des héros vertueux : le Petit chaperon rouge, La Belle au bois dormant, la femme de la Barbe Bleue, Cendrillon, le petit Poucet etc.

Mais malheureusement, aigri par sa dernière aventure, Chapete est bien décidé à se venger en réunissant derrière lui, tous les héros les plus maléfiques des contes, afin de former une puissante armée, et remettre en question la fin heureuse des contes traditionnels. Il y parvient, et l'armée ainsi formée, décide de se venger des héros des contes, en neutralisant leurs attributs qui les rendent invincibles. Chapete, déguisé, réussit à tous les leur subtiliser sauf au Petit Poucet. Ce dernier décide alors de faire appel à Pinocho pour aider ses amis à retrouver leurs talismans, et part à sa recherche.



Fig. 32, S. BARTOLOZZI, *Chapete en guerra con el país de la fantasía*, número 31, Madrid, Calleja, 1925

Dès le début de l'histoire le narrateur s'adresse au lecteur et s'attache à remettre en question des présupposés : les héros des contes ne sont pas morts mais vivent dans un pays à part, le pays de la Fantaisie qui donne son nom à l'histoire :

Pero noto que me miráis con un poco de sorpresa. Sin duda os creáis que los héroes de vuestros cuentos habían muerto al cabo del tiempo. Me apresuro a deciros que no ; todos viven y, como veréis, viven reunidos ; aunque debo advertiros que no viven en España ni en ningún otro país de Europa, ni de África, ni de Asia, ni... El país donde viven los inmortales Pulgarcito, Cenicienta, el Gato con botas y sus compañeros no está en ningún mapa de los que estudiamos en el colegio. Así es que no puedo decir exactamente dónde está ; pero desde luego puedo afirmaros que es el país más bonito de cuantos se conocen y que se llama el País de la Fantasía³⁵¹.

Le passage des années a altéré les héros traditionnels et leurs caractéristiques. Ce procédé de démythification des héros, n'est pas sans conférer à l'histoire un caractère comique. Ainsi, La Belle au bois dormant, après avoir dormi plus de cent ans d'affilé, est devenue paresseuse, le Petit chaperon rouge a dû rapporter son chaperon chez le teinturier, car le soleil l'a quelque peu décoloré : « Tenía el color algo comido por el sol y como se me ha presentado un tintorero... ». Le loup du *Petit chaperon rouge* quant à lui, a conservé le bonnet et les lunettes de la mère-grand pour passer inaperçu [Fig. 32] :

Ha conservado el gorro y las gafas de la abuela para despistar a la gente. Su propósito es volver a devorar a Caperucita, ya que ésta tuvo la osadía de huir de su estómago, dejando en su lugar un montón de piedras que ocasionaron al lobo una terrible indigestión.³⁵²

Le Petit Poucet a abîmé les semelles de ses bottes de sept lieues, et Cendrillon ses pantoufles de verre. Du côté des méchants, Barbe-bleue s'est teint la barbe pour

³⁵¹ Traduction : « Mais je remarque que vous me regardez un peu surpris. Vous croyiez sans doute que les héros de vos contes étaient finalement morts. Je m'empresse de vous dire que non. Tous sont vivants, et comme vous le verrez, ils vivent ensemble, même si je dois vous avertir qu'ils ne vivent pas en Espagne, ni dans aucun autre pays d'Europe, ni d'Afrique, ni d'Asie, ni... Le pays où vivent les immortels Petit Poucet, Cendrillon, Le chat botté, et leurs compagnons ne se trouve sur aucune carte du type de celles que nous étudions à l'école. Je ne peux pas vous dire exactement où il se trouve, mais bien sûr, je peux vous affirmer que c'est le pays le plus beau, de tous ceux qu'on connaît et qu'il s'appelle le Pays de la Fantaisie. »

³⁵² Traduction : « Il a conservé le bonnet et les lunettes de la mère-grand pour dérouter les gens. Son but est de revenir dévorer le Petit Chaperon car celle-ci a eu l'audace de s'échapper de son ventre, laissant à sa place un tas de pierres qui ont provoqué chez le loup une terrible indigestion. »

qu'on ne le reconnaisse pas, et les sœurs de Cendrillon la veulent de nouveau à leur service car leur maison est devenue un véritable capharnaüm.

D'un album à l'autre, une suite est donnée, c'est pourquoi à chaque fois, pour ménager l'effet d'attente du lecteur, l'histoire, reste inachevée. La suite donnée à *Chapete en guerra con el país de la fantasía* s'intitule *Pinocho se transforma en bruja* [Fig. 33]. A ce niveau de l'histoire, le Petit Poucet est parvenu à retrouver Pinocho, et tous deux se retrouvent au pays de la fantaisie qui est devenu un paysage de désolation. Les héros ont été emprisonnés par les ennemis dans le château de l'ogre et de la sorcière Kikiripota. Pinocho et le Petit poucet décident donc ensemble d'une stratégie leur permettant de pénétrer dans le château. Pinocho se déguise en sorcière, et se rend au château avec l'intention de demander à l'ogre de faire partie de l'armée du mal. Une représentation est donnée, et l'ogre laisse à la sorcière le soin de s'occuper de tout. La première représentation qui est jouée n'est autre que le conte du *Petit chaperon rouge*. Mise en abyme dans l'histoire, la pièce est interprétée, mais s'interrompt au moment de la traditionnelle dévoration : les lumières s'éteignent dans la salle, et les personnages bienveillants des contes profitent de ce moment de confusion pour s'enfuir. Les méchants sont vaincus et Chapete a disparu.

Si l'histoire ne repose pas sur un seul conte, mais s'avère être une reprise parodique des contes les plus connus, reconfigurés dans une nouvelle histoire -une « une salade de contes »- comme la nomme Gianni Rodari, on peut observer que le conte du *Petit chaperon rouge* est l'un des deux contes -avec *La Belle au bois dormant*- qui inspire le plus Bartolozzi dans les albums mentionnés.



Fig. 33, S. BARTOLOZZI, *Chapete en guerra con el país de la fantasía*, número 31, Madrid, Calleja, 1925.

La reprise en abyme du *Petit chaperon rouge* sous la forme d'une pièce de théâtre annonce la pièce que Bartolozzi montera quelques années plus tard, et dont le conte constituera également la base.

La continuation du conte et le mélange de contes («salade de contes»), particulièrement présents dans ces ouvrages de Bartolozzi, seront des procédés extrêmement repris par la suite dans l'album moderne. Mais ce sont également des capacités de lectures particulières qui sont requises ici, et qui impliquent la coopération d'un lecteur exigeant, actif et capable de repérer les références. Finalement, le lecteur modèle n'est-il pas le même ici que celui que vise l'album moderne ?

Comme nous l'avons dit, la revue *Pinocho*, éditée suite au succès remporté par les albums, va diffuser les histoires de Pinochio que nous venons de mentionner, et qui reprennent de façons diverses le conte du *Petit chaperon rouge*. La consultation du fonds numérisé de l'hémérothèque de Madrid nous a permis, grâce à une recherche par mots-clés, de détecter les occurrences du conte dans cette revue. Leur fréquence assez

importante nous a fait nous rendre compte de son importance dans les années 1920. L'hebdomadaire *Pinocho* présente en effet de nombreuses occurrences intertextuelles du conte du *Petit chaperon rouge*. Celles-ci se retrouvent presque toujours dans la rubrique « Pirula », rubrique présentant des contes, des conseils pour fabriquer des objets etc.

Dans les numéros parus les 26/01/1930 et 02/02/1930, nous trouvons, distribué en deux parties, le conte de *Caperucita azul y el lobo*³⁵³, accompagné des illustrations plutôt stylisées de Galindo [Fig. 34].



Fig. 34, Revue *Pinocho*, Calleja, Madrid, 2/02/1930.

³⁵³ Traduction : « Le Petit Chaperon Bleu et le loup ».

Si ce conte tisse des liens, comme nous pouvons le voir dès le titre, avec les personnages du conte traditionnel, il s'agit d'une histoire nouvelle qui est racontée, et qui ne reprend à aucun moment la structure des versions littéraires du *Petit chaperon Rouge*. Cependant, ce conte établit tout de même une forme de dialogue avec les versions traditionnelles, qui constituent des référents sur lesquels se construit la dimension parodique. Plus que la structure du conte 333, c'est le conte de type 425 (Le monstre -animal- pris comme mari), conte collecté par les folkloristes dans de nombreuses régions d'Espagne telles que les régions de Ciudad Real, Soria, Cuenca, Cantabrie, León, Salamanque, Cáceres, Badajoz, Córdoba pour ce qui est de l'aire linguistique Castillane, et Tarragone, Barcelone, Lérida et Mallorca pour ce qui est de l'aire linguistique catalane³⁵⁴.

La première partie du conte narre l'histoire de *Caperucita azul*, ainsi prénommée en raison de la couleur de son chaperon, aussi bleu que ses yeux. La jeune fille est en fait une princesse que sa dame de compagnie, la duchesse Pancracia de la Etiqueta, veut marier avec son propre fils, le duc Cucufato pour des raisons peu louables : elle souhaite en effet que son fils épouse une princesse de sang bleu (la couleur fait écho au surnom de la princesse) mais surtout, elle souhaite augmenter de cette façon, l'emprise qu'elle a sur la princesse. Essuyant un refus de la part des parents de la princesse, indignés que la duchesse ait pu se permettre une telle audace, cette dernière décide alors de se venger. Quelques jours plus tard arrive à la cour un jeune homme au nom évocateur, le prince Belamor, dont la princesse tombe immédiatement amoureuse. Cet amour est réciproque, c'est pourquoi le prince décide de demander sans tarder la main de la princesse, ce qui n'est pas sans provoquer le mécontentement de la duchesse.

La deuxième partie du conte s'ouvre sur un pacte entre la duchesse et la sorcière des rochers : le prince sera transformé en loup, et ne reprendra sa forme normale qu'à condition que la princesse lui prenne la patte et y dépose un baiser. La métamorphose a lieu lors d'une partie de chasse. Pensant que le prince l'a abandonnée, la princesse tombe dans une profonde mélancolie. Lors d'une promenade qu'elle fait dans les bois, après avoir échappé à la surveillance de la duchesse, la princesse se retrouve nez à nez avec le prince/loup qui lui tend une patte afin qu'elle lui retire

³⁵⁴ M. CHEVALIER et J. CAMARENA, *Op. Cit.*

l'épine qui s'y est glissée. Surmontant sa peur, elle s'exécute, et le prince reprend son apparence humaine. Ils peuvent donc se marier et vivre heureux le restant de leurs jours.

Ce conte est construit à la manière des contes traditionnels. Il en présente tous les ingrédients : des personnages archétypaux (une sorcière, une princesse, un prince, un roi, une reine), et le schéma classique du conte avec ses héros et leurs opposants. Il reprend une structure que les folkloristes ont classée sous le conte type n° 425 : il s'agit du type de conte dans lequel un être est condamné à prendre l'apparence d'un animal. Seul un être pur peut le délivrer de la malédiction. *Caperucita azul* se trouve au croisement entre les contes de ce type, et le conte traditionnel du *Petit chaperon rouge*, ce qui semble refléter une sorte de syncrétisme entre des contes bien ancrés dans la tradition espagnole (le conte de type 425), et d'autres plutôt présents dans les pays voisins (contes de type 333), mais peu à peu adoptés en Espagne.

Une distance avec le conte traditionnel est effectivement bien visible lors des interventions du narrateur, qui dans ce conte, a une façon bien particulière de raconter l'histoire, et use abondamment de procédés humoristiques. Il a en effet recours à l'utilisation de jeux de mots, ou de prénoms aux sonorités expressives. Les personnages ont presque tous des prénoms qui laissent deviner leur caractère, ou reflètent leurs caractéristiques physiques : la duchesse porte le nom de Pancracia, terme faisant référence à un combat olympique d'origine grecque, et qui suggère son caractère combatif, le duc Cucufato est probablement une allusion à sa fermeture d'esprit et à son aspect physique (Saint Cucufato est le patron des bossus), le prince Belamor : compagnon idéal etc. L'ironie n'est également pas absente du récit lorsque par exemple la duchesse est évoquée en ces termes : « esta simpatiquísima duquesa³⁵⁵ », ou bien encore lorsque le narrateur insiste sur le fait que Belamor et Caperucita Azul tombent amoureux l'un de l'autre (« sucedió algo extraordinario ; y es que se enamoraron perdidamente uno de otro³⁵⁶ ») puis rajoute par la suite avec une distance ironique que ceci n'avait rien d'extraordinaire : « Claro que esto no es tan extraordinario como pudiera parecer, si se tiene en cuenta que Caperucita era como

³⁵⁵ Traduction : « Cette très sympathique duchesse ».

³⁵⁶ Traduction : « Il arriva quelque chose de fabuleux ; ils tombèrent éperdument amoureux l'un de l'autre ».

sabemos, digna de inspirar la mayor pasión y que Belamor no lo era menos, por su gallarda prestancia y simpatía, y bondad³⁵⁷ ». D'autre part, le narrateur utilise un vocabulaire familier qui lui permet, là encore, de se faire complice de son lecteur : l'adjectif « jorobeta³⁵⁸ » qui accompagne la description du prince le rend grotesque, ou encore l'expression « con prosopopeya », qui est utilisée pour évoquer le moment où la duchesse demande aux rois de marier leur fille avec leur fils. Des descriptions incongrues contribuent au grotesque de certaines situations ou personnages : la sorcière est décrite accompagnée d'un chat borgne, d'une chouette qui louche, et d'un perroquet boiteux : « llevando un gato tuerto en un hombro, una lechuza bizca en el otro y un galapago cojo entre las manos³⁵⁹ ». Certaines comparaisons usent de l'exagération, par exemple, lorsqu'il est question du duc : « él parecía un gnomo³⁶⁰ », « la nariz más colorada que un pimiento morrón », « la duquesa de la Etiqueta cuya nariz se le había alargado de rabia hasta tocarle la barbilla³⁶¹ », qui n'est pas sans rappeler le personnage de Pinocho, héros éponyme de la revue... Un rapport de complicité s'instaure immédiatement avec le lecteur. Les personnages sont décrits avec une certaine subjectivité de la part du narrateur qui use également de nombreux commentaires et s'adresse directement à ses destinataires lecteurs : « figuráos³⁶² », « no sé si os causará risa o indignación³⁶³ », « si a vosotras os ha asombrado...³⁶⁴ » (notons d'ailleurs au passage que le narrateur s'adresse à un public féminin), « el domingo que viene sabremos lo que todo esto advinó³⁶⁵ ». Enfin, cette complicité est accentuée par

³⁵⁷ Traduction : « Il est clair que cela n'est pas aussi extraordinaire qu'il n'y paraît si l'on tient compte du fait que le Petit Chaperon était comme nous le savons, digne d'inspirer la plus grande passion, et que Belamor ne l'était pas moins, en raison de sa gaillarde prestance, de sa sympathie et de sa bonté. »

³⁵⁸ Adjectif familier qui signifie « bossu ».

³⁵⁹ Traduction : « portant un chat borgne sur une épaule, une chouette bigle sur l'autre et une tortue boîteuse entre ses mains ».

³⁶⁰ Traduction : « Il ressemblait à un gnome ».

³⁶¹ Traduction : « La duchesse de l'Etiquette dont le nez s'était allongé de rage, jusqu'à toucher son menton ».

³⁶² Traduction : « Figurez-vous ».

³⁶³ Traduction : « Je ne sais si vous en rirez ou vous en indignerez. »

³⁶⁴ Traduction : « Si cela vous a étonné ».

³⁶⁵ Traduction : « Dimanche prochain, nous saurons ce qu'il est advenu de tout cela. »

le fait que le conte comporte des éléments traditionnels de la culture espagnole qui facilitent le processus d'identification de l'enfant : « tortilla³⁶⁶ », « pimiento morrón³⁶⁷ » et « cucufato » qui fait partie de la culture populaire puisque dans celle-ci, il s'agit du saint que l'on invoque pour retrouver les objets perdus.

Si ce conte ne reprend donc pas de façon hypertextuelle, les versions du *Petit chaperon rouge*, puisqu'il ne transforme pas la structure du conte, et n'en reprend que certains de ses motifs, il établit tout de même un dialogue intertextuel avec lui. Les textes se répondent, et nous voyons bien comment le narrateur insiste sur le fait que la beauté de la fillette ne concerne pas seulement l'aspect physique : « más bonita aun que su nombre era la cara de Caperucita ; y más todavía que su cara lo era su alma³⁶⁸ » : la description de la fillette semble prendre le contrepied des versions littéraires du conte dans lesquelles les narrateurs insistent uniquement sur la beauté de la fillette, celle-ci la conduisant à sa perte. Car dans *Caperucita azul*, l'utilisation du comparatif souligne avant tout sa beauté intérieure, et la dote d'une consistance psychologique, élément étranger au conte.

Lorsque la fillette se retrouve face au loup (qui se trouve être le prince Belamor ensorcellé), elle a pour référent le conte traditionnel lorsqu'elle dit : « - ¡ Qué bien educados se han vuelto los lobos desde aquello que le sucedió a mi semi tocaya la Caperucita encarnada ! - pensó³⁶⁹ ». Cette réflexion métanarrative réaffirme la présence du conte traditionnel du *Petit chaperon rouge* dans le bagage culturel de la jeune fille/personnage du conte. Lorsque, surmontant ses appréhensions, elle décide d'embrasser la patte du loup, elle le fait en toute conscience, car elle sait bien ce qui est arrivé au personnage du conte traditionnel. Sa peur initiale s'efface et elle laisse s'exprimer sa bonté (le narrateur insiste dessus : « bondadosa siempre³⁷⁰ »), qui finalement est récompensée puisque le prince retrouve son apparence normale. On voit donc bien que ce sont les qualités d'âme de la jeune fille qui sont récompensées. Elle

³⁶⁶ Omelette espagnole.

³⁶⁷ Traduction : « Poivron rouge »

³⁶⁸ Traduction : « Le visage du Petit chaperon était encore plus beau que son nom ; et plus encore que son visage l'était son âme ».

³⁶⁹ Traduction : « Comme les loups sont devenus bien élevés depuis l'histoire qui est arrivée à mon homonyme, le Petit chaperon rouge ! ».

³⁷⁰ Traduction : « Toujours bonne ».

n'est pas qu'un personnage de papier comme dans le conte, mais est dotée d'une certaine profondeur psychologique : elle est méfiante contrairement à la version de Perrault (on voit bien qu'elle a conscience du danger et que le loup provoque en elle, dès qu'elle le voit, de la peur), mais elle est aussi capable de discerner l'absence de danger, et de comprendre que le loup lui tend la patte, car il a vraiment besoin de son aide, ce qui lui confère une certaine épaisseur.

Contrairement au conte traditionnel, et à l'instar de ce que nous retrouverons plus tard dans l'album, c'est l'expression de sa bonté qui est récompensée, et sa capacité à dépasser les idées reçues sur les loups, en n'ayant pas recours à la généralisation. Cette actualisation du conte, par le biais de la référence intertextuelle, transmet donc des valeurs humanistes et encourage les enfants à dépasser les idées reçues. Il fait l'éloge de la bonté, puisqu'il encourage le lecteur, à travers son identification avec le personnage principal, à aller au-delà des apparences, et à se laisser guider par son cœur. S'adressant aux fillettes, comme nous l'avons vu, le conte les invite à s'identifier avec le personnage principal, dont il met en valeur les qualités aussi bien physiques que morales, ce qui n'était pas le cas dans les versions traditionnelles qui insistaient sur la beauté physique de la fillette mais également sur sa naïveté, qui la desservait. C'est donc une vision plus favorable de la femme qui nous est transmise dans ce conte, que dans les versions littéraires du *Petit chaperon rouge*.

Le conte du *Petit chaperon rouge* est également évoqué de façon très ponctuelle dans « ¡Cataplám cataplúm ! », un conte de la nouvelle série « Barbilón », publié dans la revue *Pinocho* du 11 novembre 1928. Le début du conte, pour contextualiser l'histoire qui va être racontée et se référer à une époque très lointaine, évoque les divers contes traditionnels les plus connus, dont celui du *Petit chaperon Rouge* :

En muy lejanas edades, cuando Pulgarcito recorría el bosque, Caperucita engañaba al lobo, Barba Azul mataba a sus esposas, y selvas y caminos estaban infestados de lobos y de bandidos...³⁷¹

³⁷¹ Traduction : « A une époque très lointaine, lorsque le Petit Poucet parcourait la forêt, le Petit chaperon (rouge) trompait le loup, Barbe Bleue tuait ses épouses, et les forêts et chemins étaient infestés de loups et de bandits ... »

Ce court extrait n'a pour tout intérêt que de nous montrer quels sont les contes les plus connus des jeunes lecteurs espagnols au début du XX^{ème} siècle. Il met également en valeur un élément intéressant. En effet, si ce sont bien les contes du *Petit Poucet* et de *Barbe Bleue* de Perrault qui sont mentionnés, le conte du *Petit chaperon rouge* évoqué ne peut être celui du même auteur puisqu'il y est question ici que la fillette se joue du loup (contrairement à la version de Perrault qui s'achève sur la dévoration). Le manque de précision nous amène donc à nous demander si la version convoquée ici, est l'une des versions des frères Grimm dans laquelle la fillette et sa mère-grand donnent finalement une leçon au loup lorsqu'il revient pour la deuxième fois, ou bien la version orale dans laquelle la fillette triomphe du loup. Toujours est-il qu'une fois de plus, c'est le caractère héroïque et courageux de la fillette qui est mentionné.

Dans le numéro du 27/02/1927 [Fig. 35], nous sommes en présence d'une vignette sans titre accompagnée d'un texte, qui est en fait une parodie très resserrée de l'intrigue. Elle constitue un des jeux de la rubrique « concurso de pasatiempos », qui consiste à repérer dans l'image les personnages évoqués dans le texte et qui dans ce cas, s'avèrent être les bûcherons du conte des frères Grimm. La vignette, en noir et blanc, et qui occupe la moitié de la page, représente la scène de la rencontre entre le loup et le Petit chaperon rouge dans le bois. Le loup est représenté de façon anthropomorphe : il revêt un costume et un nœud papillon qui rappellent curieusement les illustrations d'Appel.les Mestres.



Fig. 35, Revue *Pinocho*, Madrid, Calleja, 27/02/1927.

Le texte qui accompagne l'image met de nouveau l'accent sur le courage de la fillette, renversant le trait de caractère qui lui est habituellement associé dans les versions de Grimm et de Perrault. En effet, point de lâcheté ici : « no era cobarde³⁷² », « sin temer al lobo³⁷³ », n'a pas peur du loup et ose le lui dire lorsqu'il lui demande s'il lui fait peur : « No ; no tengo miedo³⁷⁴ ». L'intervention du narrateur auprès de son destinataire, permet une insistance encore plus marquée : « una prueba la tenéis en que se mete en el bosque ella solita sin temer al lobo³⁷⁵ », ou encore « Esto me lo contaron a mí y así os lo cuento³⁷⁶ ».

La fillette de l'histoire connaît vraisemblablement le conte de frères Grimm, puisqu'elle avertit le loup qu'elle fera appel aux bûcherons s'il ose s'approcher d'elle. C'est donc une fillette qui connaît le rôle qui lui est traditionnellement assigné dans le

³⁷² Traduction : « Elle n'était pas lâche ».

³⁷³ Traduction : « Sans craindre le loup ».

³⁷⁴ Traduction : « Non, je n'ai pas peur. »

³⁷⁵ Traduction : « Preuve en est qu'elle s'introduit dans le bois toute seule, sans avoir peur du loup ».

³⁷⁶ Traduction : « On me l'a raconté et à mon tour je vous le raconte ».

conte classique, et qui est déterminée à ne plus craindre le loup. Malgré l'avertissement donné par la fillette au loup, celui-ci tente de la mordre, et les bûcherons apparaissent pour lui venir en aide. Alors qu'ils sont mentionnés clairement dans le texte, ils sont dissimulés dans l'image, dans la végétation qui entoure les personnages, et sont censés, à la manière d'une anamorphose, apparaître aux yeux du lecteur perspicace.

La multiplicité des allusions intertextuelles au *Petit chaperon rouge* dans les albums et les rubriques très variées de la revue *Pinocho*, montre bien que le conte constitue à l'époque, pour les lecteurs, une référence si familière, qu'elle est à même de constituer la base d'un traitement humoristique de la part des auteurs et illustrateurs. Ceux-ci l'utilisent afin de tisser des liens de complicité supplémentaires avec un lecteur qui est fortement sollicité.

C'est également ce qui arrive avec *Les aventures de Pipo et Pipa* qui s'inscrivent dans une veine plus hypertextuelle, car ce n'est pas seulement, comme nous allons le voir, la référence au personnage qui est convoquée, mais à son histoire ou du moins, à certains de ses passages. D'autre part, un deuxième aspect nous semble intéressant : le traitement intersémiotique et intermédiatique du conte.

1.3. Le Petit chaperon rouge et les aventures de Pipo y Pipa : de la planche de bande dessinée à la pièce de théâtre.

Lorsque Bartolozzi crée *Les aventures de Pipo et Pipa*, celles-ci sont tout d'abord pensées pour être distribuées en plusieurs fois dans la section jeunesse de la revue *Estampa* qui figure parmi les plus novatrices de son époque. Elle est en effet l'une des rares revues de son époque, à avoir recours majoritairement à des procédés visuels qui vont bien au-delà de la simple illustration du texte. Il nous a été possible de consulter la plupart des numéros en ligne, sur le site de l'hémérothèque de Madrid³⁷⁷.

Créée le 3 janvier 1928 et publiée jusqu'en 1938, la revue *Estampa* est une

³⁷⁷ URL : www.madrid.es/hemeroteca

[Dernière consultation le 02/12/2012]

publication hebdomadaire illustrée, comportant de nombreuses photographies présentant au départ des reportages portant sur l'actualité nationale et internationale, même si dans les années 1930 leur quantité eut tendance à diminuer. Elle est considérée comme la revue au plus grand tirage dans les années 1930³⁷⁸ et dont les collaborations graphiques furent nombreuses. Si au départ la revue naquit du projet éditorial de Luis Montiel de Balanzat, très perméable aux nouveautés techniques, elle dut adopter la position idéologique la plus neutre possible, afin de toucher le public le plus large. Bien que Luis Montiel fût un monarchiste modéré avant la proclamation de la deuxième République, il eut toujours vis-à-vis de celle-ci, une attitude tempérée qui fut aussi une des plus grandes caractéristiques de sa revue. A partir du début de la guerre civile, la revue fut confisquée par les Jeunesses socialistes, et présenta alors de nombreux reportages de propagande de l'Union soviétique. Dès la fin du conflit, sa publication fut interdite. Une des caractéristiques nous permettant de situer cette revue était sa destination, en premier lieu, à un public d'adultes, bien que dès le départ, elle fût adoptée par un public féminin auquel elle portait un grand intérêt.

Francisco Vera Casas, dans une étude portant sur la photographie de reportage dans la revue *Estampa*, met en évidence son caractère de presse de masse et la qualifie de revue moderne, tant dans sa forme que dans ses postulats :

Es un ejemplo de revista ilustrada con clara vocación de prensa de masas, una revista para ser vista tanto como leída, una publicación destinada a satisfacer la pulsión del lector, erigiéndose en un medio de comunicación y de representación del mundo, en un organizador simbólico u un generador de la cosmovisión. Contrariamente a las publicaciones coetáneas, *Estampa* toma formas y postulados modernos [...]³⁷⁹.

Cette revue de large diffusion auprès des adultes, présentait également un autre

³⁷⁸ URL: http://www.revistalatinacs.org/10SLCS/actas_2010/34Alvaro.pdf

[Dernière consultation le 2/09/2012]

³⁷⁹URL : <http://periodicosregalo.blogspot.com/2010/07/revista-estampa-el-arte-de-la.htm>

[Dernière consultation le 10/09/2012]

Traduction: "Il s'agit d'un exemple de revue illustrée ayant une claire vocation de mass media, une revue destinée tant à être vue qu'à être lue, une publication destinée à satisfaire la pulsion du lecteur, s'élevant en moyen de communication et de représentation du monde, en un organisateur symbolique ou un générateur de la cosmovision. Contrairement aux publications contemporaines, *Estampa* adopte des formes et des postulats modernes [...]."

aspect novateur dû, toujours selon Francisco Vera Casas, à la présence de photographies, et à leur fonction allant au-delà de la simple illustration. Mais, bien que s'adressant principalement à des adultes, la revue comportait également une section pour la jeunesse : *Les aventures de Pipo et Pipa*, bande dessinée de Bartolozzi, lui assurant ainsi une diffusion auprès d'un large public. Cette rubrique n'occupait qu'une page par numéro, et les aventures s'étaient étalées sur plusieurs numéros.

Les aventures de Pipo y Pipa furent ensuite publiées sous la forme d'albums chez Estampa (réédités en 1986 chez Miñon), renforçant encore une fois les liens entre revues et albums, déjà présent avec *Pinocho* (album et revue). De même, certaines des *Aventures de Pipo et Pipa* furent publiées sous la forme de pièces de théâtre et nous permettent de saisir toute l'importance de la transmédiaticité. *Las aventuras del lobo Tragatodo*, particulièrement proche du *Petit chaperon rouge*, ne firent pas l'objet d'adaptations sous la forme d'album, mais d'une pièce de théâtre dont nous parlerons plus longuement par la suite.

L'une des aventures de *Pipo y Pipa* de Bartolozzi, écrite en collaboration avec Magda Donato, reprend les personnages du conte du *Petit chaperon rouge* et fait allusion à certains passages connus de ce conte pour construire à partir de lui une histoire originale, réparties sur plus de cinq planches distribuées dans autant de numéros consécutifs de la revue. La référence directe au *Petit chaperon rouge* n'intervient qu'à partir du numéro n°439, daté du 13 juin 1936. Toute la planche de ce numéro joue avec le conte traditionnel. En effet, il s'agit d'une suite donnée au célèbre conte, mais qui renoue de nouveau avec le conte source. Cependant, Bartolozzi semble n'utiliser ici que de lieux communs inhérents au *Petit chaperon rouge*, afin de faciliter l'adhésion du lecteur, pour le plonger dans un univers totalement personnel et original.

L'histoire commence avec la planche du numéro 438 [Fig. 36]. Les héros éponymes croisent sur leur passage divers animaux, certains tirés tout droit du folklore (*El ratoncito Pérez*, le corbeau des fables). Tous se sont fait dérober quelque chose par le loup. Celui-ci, terrible duc aux longues dents dont la ressemblance avec les loups de Disney ou de Tex Avery est frappante, tente vainement de dissimuler son identité sous son acoutrement de duc : « su traje impecable, su alta chistera y su bastón a la moda (a la moda de cuando se usaban bastones) no logran disimular sus patas velludas, sus garras, sus orejas largas, su enorme hocico y sus colmillos afilados, pues

el tal duque, en realidad es... el lobo. Sí, el terrible lobo de los cuentos, el mismo que se comió a la Caperucita y a su abuelita la pobre³⁸⁰».



Fig. 36, « Aventuras de Pipo y Pipa », Estampa, 30/05/1936, n°438

Son épouse est tout aussi ridicule. Alors qu'ils se promènent dans le bois, ils

³⁸⁰ Traduction : « son costume impeccable, son grand chapeau haut-de-forme et sa canne à la mode (à la mode de l'époque où l'on utilisait des cannes) ne parviennent pas à dissimuler ses pattes velues, ses griffes, ses longues oreilles, son énorme museau et ses crocs aiguisés, car ce duc-là, en réalité, est...le loup. Oui, le terrible loup des contes, celui-là même qui dévora le Petit chaperon rouge et sa pauvre mère-grand. »

rencontrent Pipo et Pipa, les héros éponymes de l'histoire, qui, au lieu de fuir et de montrer leur peur, proposent au duc et à son épouse de se placer à leur service.

Un beau matin, alors que ces derniers viennent tout juste de se réveiller, en proie à la faim, ils ne trouvent rien à manger. Le duc décide alors de dévorer ses deux serviteurs Pipo et Pipa. Son épouse proteste et suggère à son mari de sortir avec l'un de leurs domestiques afin de chercher quelque chose à manger. Tous deux se mettent en route et arrivent alors devant une petite maison blanche, à l'intérieur de laquelle se trouvent le Petit chaperon rouge -héroïne du célèbre conte, mais qui est à présent grand-mère- ainsi que sa petite fille : le Petit chaperon vert [Fig. 37].

Le Petit chaperon rouge, à présent âgée d'une centaine d'années, raconte à sa petite fille la terrible aventure qui lui arriva, jadis, avec le loup. La scène du contage, dispositif de scénographie représenté dans la vignette qui surmonte le texte, n'est pas sans faire écho à la scène de parole des frontispices des éditions des contes de Perrault publiés chez Hetzel. L'histoire semble donc insister sur l'importance de la transmission générationnelle. De plus, tout comme la mère mettait en garde sa fille dans la version des Grimm, c'est à présent au tour du Petit chaperon rouge/grand-mère, forte de son expérience, de faire part de son histoire avec le loup à sa petite fille afin qu'elle puisse elle-même en tirer les leçons.

L'histoire est donc racontée à partir de la perspective interne du Petit chaperon rouge/grand-mère. Celle-ci met bien l'accent sur la distance prise avec l'histoire traditionnelle. Ainsi avoue-t-elle avoir jadis confondu sa mère-grand avec le loup : « Como se había puesto las gafas y el gorro de dormir de mi abuela, creí que era ella³⁸¹ ». Puis elle rapporte à sa petite fille la conversation qu'elle eut avec le loup et qui n'est rien d'autre que le célèbre dialogue du conte :

- ¡Huy abuelita, qué orejas más grandes tienes !
- ¡Es para oírte mejor !, me contestó
- ¡Huy abuelita, qué ojos más grandes tienes !
- ¡Es para verte mejor !
- ¡Huy abuelita, qué boca tan grande tienes !
- es para devorarte mejor – rugió- y al pronunciar estas palabras...³⁸²

³⁸¹ Traduction : « Comme il avait enfilé les lunettes et le bonnet de nuit de ma grand-mère, je crus que c'était elle ».

³⁸² Traduction : « - Oh grand-mère, que tu as de grandes oreilles !

- C'est pour mieux t'entendre ! me dit-elle

Mais elle n'a pas tout à fait fini d'évoquer la scène du lit, que l'on frappe à la porte. Bartolozzi et Donato font de nouveau appel à la mémoire du lecteur puisque l'histoire semble de nouveau se répéter. Cependant, au lieu de se poursuivre de façon classique, cette fois-ci, la dévoration laisse place à une scène d'enlèvement. Les personnages du conte traditionnel – le loup et le Petit chaperon rouge- semblent rejouer leur histoire, mais d'une façon bien différente. Le procédé métareflexif s'invite

dans cette histoire puisque les personnages ont conscience de leur condition de personnage et considèrent

l'histoire qui leur est arrivée jadis - le conte traditionnel - avec distance. Le loup se présente en effet à Caperucita roja comme « el lobo de (s)u cuento, y v(iene) a devorar(le) por segunda vez ; entonces devor(ó) también a (s)u

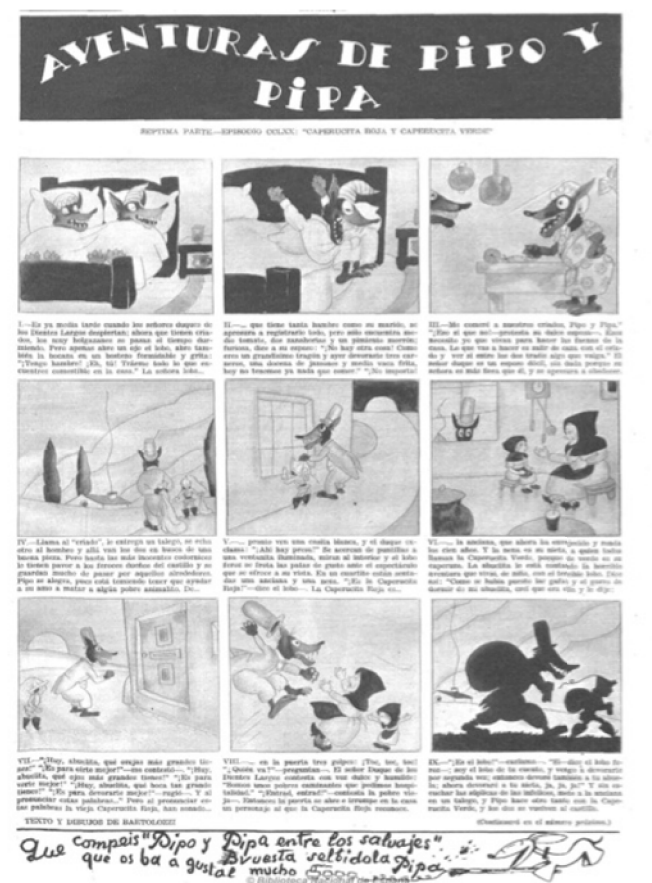


Fig. 37, « Aventuras de Pipo y Pipa », *Estampa*, 30/05/1936, n°438.

- Oh grand-mère, que tu as de grands yeux !
- C'est pour mieux te voir !
- Oh, grand-mère, que tu as une grande bouche !
- C'est pour mieux te dévorer - elle rugit, et en prononçant ces mots... »

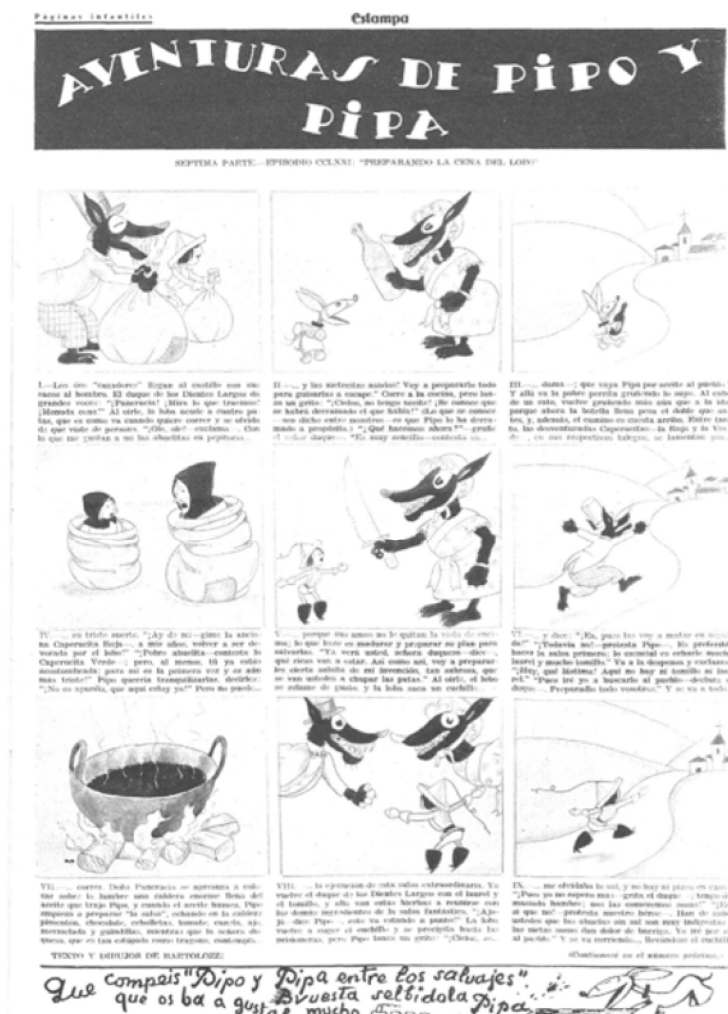
abuela ; ahora devorar(á) a (s)u nieta ³⁸³»

L'épisode se clôt donc avec la capture par Pipo et le loup, des deux chaperons qui sont emmenés jusqu'au château pour y être cuisinés. Le suspense est ainsi ménagé pour le lecteur qui doit attendre le numéro suivant pour connaître la suite de l'histoire.

Le
numéro 440
[Fig. 38] raconte
par conséquent
l'arrivée au
château du duc,
de Pipo et de
leurs proies. Au
moment de
cuisiner ces
dernières, il ne
reste plus d'huile
en réserve (Pipo
l'a renversée
pour gagner du
temps). Pipo est
alors envoyé au
village pour en

chercher d'autre.
La distance prise
avec le conte
classique est
perceptible à

travers les paroles de la mère-grand : ¡Ay de mí -gime la anciana Caperucita Roja-, a



³⁸³ Traduction : « Le loup de son conte, et il vient la dévorer pour la deuxième fois ; à l'époque, il dévora aussi sa grand-mère ; maintenant, il dévorera sa petite-fille ».

mis años, volver a ser devorada por el lobo !³⁸⁴ ». L'ironie est perceptible ici puisque la vieille femme est contrainte de « voir de nouveau le loup », ce qui, à son âge, est quelque peu invraisemblable. Et le Chaperon vert de lui répondre : « Pobre abuelita [...] pero al menos tú ya estás acostumbrada ; para mí es la primera vez y es aún más triste³⁸⁵ ». Pipo propose de préparer une sauce pour accompagner la viande, mais il lui manque du thym et du laurier. Le duc se charge alors d'aller en chercher. Pipo a également besoin de sel et part s'en procurer.

Le numéro 441 [Fig. 39] intitulé « Pipo cuisinier » raconte comment Pipo achète au village des semelles et, après les avoir préparées, les sert au loup et à son épouse. Ce repas a pour effet de leur faire tomber les dents et les place dans l'impossibilité de dévorer quoi que ce soit.

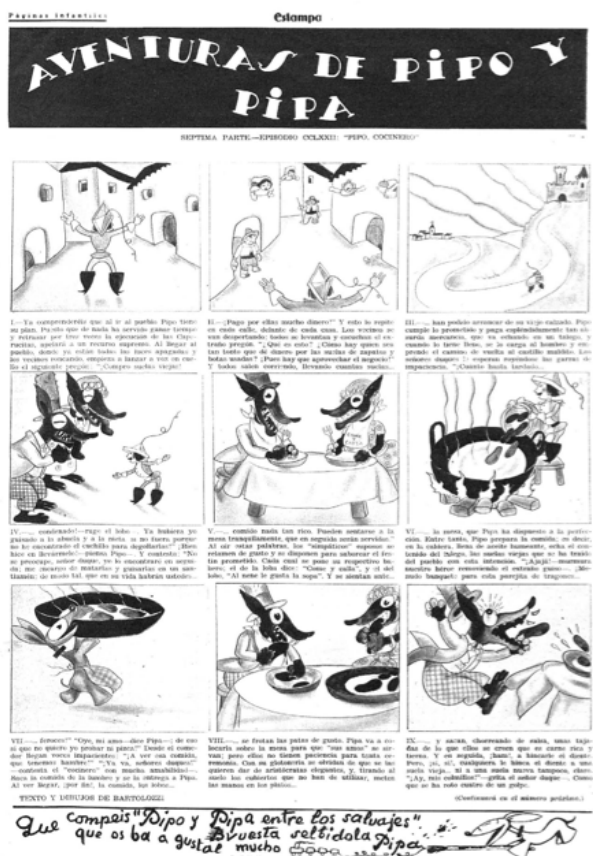


Fig. 39, « Aventuras de Pipo y Pipa », Estampa n°441, 27/06/1936.

³⁸⁴ Traduction : « Pauvre de moi-gémit le vieux Petit chaperon rouge- à l'âge que j'ai, me faire de nouveau dévorer par le loup ».

³⁸⁵ Traduction : « Pauvre grand-mère [...] mais toi, au moins tu as l'habitude ; pour moi, c'est la première fois et c'est encore plus triste ».

Dans le numéro 442 [Fig. 40], n'ayant pas réussi à soulager sa faim, le duc réclame autre chose à manger. Pipo lui suggère de manger un fromage se trouvant sur l'eau, allusion intertextuelle à la célèbre fable de La Fontaine ou au *Roman de Renard*. Mais pour tout fromage, il ne s'agit en fait que du reflet de la lune. Voulant le saisir, le loup manque de se noyer et demande alors de l'aide à Pipo. Ce dernier accepte à condition que le loup signe un papier l'engageant à ne plus manger de viande. Le loup n'a pas d'autre alternative que d'accepter et se résigner, avec son épouse, à devenir végétarien et à être la risée des gens tant ils sont maigres. Comme dans tout conte, les méchants sont punis et les bons récompensés.

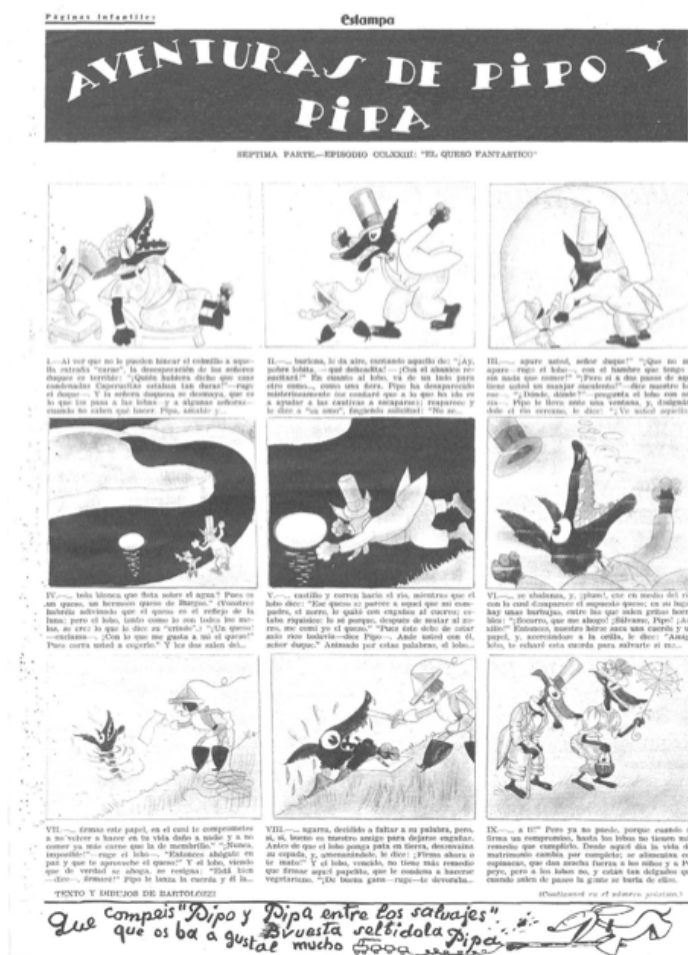


Fig. 40, « Aventuras de Pipo y Pipa », Estampa n°442, 04/07/1936.

La fin de cette histoire, avec la neutralisation du loup, ainsi que le nom de la fillette, « caperucita verde » (la couleur symbolique annonçant les *Petits chaperons*

rouges à teneur écologique des années 1970), oriente clairement le conte vers des valeurs d'anti-autoritarisme et de non-violence, très répandues dans l'album moderne.

La mise en relation de cette histoire avec le contexte historique d'écriture fait ressortir des éléments. En effet, les tensions sont fortes en Espagne à cette époque de pré-guerre civile. La portée pacifiste donnée à l'histoire est peut-être une tentative de la part de l'auteur, d'aller à l'encontre de la violence qui est en train de monter dans le pays, en encourageant, de façon non moralisatrice, les futures générations à plus de pacifisme. Si c'est dans la revue *Estampa* qu'apparaît pour la première fois cette aventure de *Pipo et Pipa*, elle va ensuite subir, comme nous l'avons signalé plus haut, une adaptation sous la forme de pièce de théâtre, ce qui reflète bien le croisement qui existe entre les différents genres (conte, théâtre), médias et supports (revue pour enfants, albums, dessin animé, théâtre pour enfants) de cette époque.

Publiée dans la collection « La Farsa », et signée de la main de Bartolozzi, en collaboration avec Magda Donato, *Pipo, Pipa y el lobo tragalotodo*³⁸⁶, sera jouée pour la première fois au théâtre María Isabel de Madrid, le 7 novembre 1935. Certaines coupures de presse présentent les pièces de théâtre de Bartolozzi et Donato comme les créations de théâtre les plus populaires, destinées à la jeunesse dans les années précédant la guerre civile. Bartolozzi prépare même en 1936, à Barcelone, une version sous forme de dessins animés de ces aventures, qui est stoppée par le début de la guerre civile³⁸⁷. L'histoire reprend les personnages de la bande dessinée, Pipo et sa petite chienne Pipa. Deux histoires évoluent en parallèle : celle d'*El duque Lobo de los dientes largos* qui enlève le Petit chaperon rouge à sa grand-mère et à ses amis du bois, et celle de Pipo et Pipa qui font la connaissance des amis de la fillette après son enlèvement et qui décident d'aller la secourir. Après moult péripéties, Pipo parvient, lors d'un combat, à affronter le loup et à sauver le Petit chaperon rouge. Cette histoire tient davantage du récit d'aventures que du conte de fées, ce que César de Vicente Hernando ne manque pas de souligner dans l'introduction à l'édition récente de cette pièce, lorsqu'il compare les différentes aventures de Pipo et Pipa, à celles de Tintin et

³⁸⁶ M. DONATO, S. BARTOLOZZI, *Pipo, Pipa y el lobo tragalotodo : comedia infantil en dos actos*, Madrid, Estampa, Col. La Farsa, 1936.

³⁸⁷ J. GARCÍA PADRINO, *Así pasaron muchos años: en torno a la literatura infantil española*, Op. Cit. p. 58-59.

Milou³⁸⁸. Les auteurs reprennent les personnages du célèbre conte : le loup, la mère-grand et la fillette. Le troisième tableau met en scène la fillette arrivant chez la mère-grand pour célébrer son anniversaire en compagnie de son aïeule et de ses amis de la forêt. A peine a-t-elle passé le seuil de la porte, que s'engage alors le traditionnel dialogue, mais cette fois-ci, entre la mère-grand et la fillette :

Caperucita. ¡- Huy abuelita, qué ronquidos más grandes que lanza usted !
Abuela. – Es para dormir mejor.
Caperucita. – ¡Huy, abuelita, qué pereza más grande que tiene usted !
Abuela.- Es para descansar mejor.
Caperucita. – ¡Huy, abuelita, qué lazos más grandes que lleva usted !
Abuela. – Es para festejarte mejor³⁸⁹.

La mère-grand semble, par son attitude, aussi jeune que la fillette, et le dit elle-même : « ¡ Ja, ja ja ! ¡Qué chiquillas somos, Caperucita ! ». ³⁹⁰ Lorsque la fillette présente sa mère-grand à ses amis de la forêt, on ressent de sa part une volonté affirmée de montrer sa supériorité : elle la qualifie de « viejecita³⁹¹ », « chiflada³⁹² », « un poco tonta³⁹³ ». Elle est aussi gourmande : « le gustan los dulces³⁹⁴ ». Lorsque le loup s'apprête à dévorer la fillette, le suspense est ménagé, et la scène acquiert alors un effet comique. Dans la bande dessinée, comme dans la pièce de théâtre, nous sommes très loin des textes sources. Ce sont seulement certains passages qui sont repris,

³⁸⁸ M. DONATO, S. BARTOLOZZI, *Pipo y Pipa y el lobo tragalotodo*, ADEE, 2000, p. 30.

³⁸⁹ Traduction : « Chaperon : Oh, grand-mère, quels ronflements pousses-tu !

Grand-mère : c'est pour mieux dormir.

Chaperon : Oh, grand-mère, comme tu es paresseuse !

Grand-mère : c'est pour mieux me reposer.

Chaperon : Oh, grand-mère, comme les nœuds que tu portes sont grands.

Grand-mère : C'est pour mieux fêter ton anniversaire ».

³⁹⁰ *Ibid.* p. 66.

Traduction : « Ah ! Ah ! Ah ! Quelles gamines sommes-nous, Chaperon ! ».

³⁹¹ Traduction : « petite vieille ».

³⁹² Traduction : « cinglée ».

³⁹³ Traduction : « un peu bête ».

³⁹⁴ Traduction : « elle aime les friandises ».

transformés et intégrés à une histoire nouvelle, ce qui nous fait nous situer à l'intersection des concepts d'intertextualité et d'hypertextualité. Les rôles des différents personnages n'ont que peu à voir avec les versions traditionnelles. Dans la pièce de théâtre, tout particulièrement, nous sommes en présence d'une mère-grand qui donne l'impression d'être à la fois gâteuse, et plus jeune encore que sa petite fille. Qu'est devenu son rôle de passeuse ? Quelles valeurs peut-elle transmettre à sa petite-fille, si elle semble encore plus jeune d'esprit qu'elle ? Dans la bande dessinée, la grand-mère est, comme nous l'avons vu, la fillette de l'histoire, après que bien des années se sont écoulées. La voir ouvrir de nouveau la porte à des inconnus, cela nous amène à nous demander si elle a su tirer les leçons du passé. La transmission intergénérationnelle ne semble pas s'être effectuée correctement, puisque *Caperucita* reproduit exactement les mêmes erreurs que son aïeule. Avec *Pipo, Pipa y el lobo tragalotodo*, le conte s'impose au cœur du théâtre pour enfants le plus novateur de début de siècle, et porte un regard assez critique sur les personnages.

Nous voyons bien à travers les exemples que nous venons d'étudier, comment le *Petit chaperon rouge* s'affranchit peu à peu des textes littéraires, pour devenir une sorte de figure mythique, pénétrant profondément dans l'imaginaire universel. Bartolozzi l'a bien compris, en faisant de la référence à ce conte et à son personnage principal, un lieu commun facilitant l'adhésion du lecteur à des univers inventés et scénographiés. Mais les reprises transtextuelles, transsémiotiques, transmédiatiques et transgénériques du *Petit chaperon rouge* vont au-delà de la figure de Bartolozzi. Nous allons à présent en effet voir que multiples sont les artistes qui, dans un esprit avant-gardiste proche de l'esprit de la deuxième République, s'inscrivent dans son sillage, et donnent au conte un traitement progressiste, tout en l'inscrivant à l'intérieur d'une dispositif moderne.

1.4. Le Petit chaperon rouge au cœur des avant-gardes.

A travers le travail d'artistes tels qu'Elena Fortún, Magda Donato, Bartolozzi, et Antoniorrobes, nous pouvons voir comment la rénovation esthétique va de pair avec

l'esprit progressiste de la deuxième République, et conditionnera par la suite l'adoption du *Petit chaperon rouge* en Espagne. Avec les aventures de *Pipo et Pipa*, nous avons vu comment Bartolozzi et Donato se servaient d'un dispositif moderne faisant appel à l'intermédialité pour reprendre la figure du Petit chaperon rouge et diffuser, grâce à une nouvelle reconfiguration du conte, des valeurs progressistes. Bien que nous ayons choisi de centrer notre travail sur des ouvrages dont la part graphique est importante, il nous semble également nécessaire d'évoquer l'œuvre d'une autre auteure avant-gardiste : Elena Fortún, qui propose elle-aussi un traitement très personnel du *Petit chaperon rouge*.

Elena Fortún jouit d'une très grande popularité dans les années 1930, auprès des fillettes qui suivent les aventures de son personnage phare, Célia (jusqu'en 1948 avec la publication du dernier volume³⁹⁵), dont les aventures sont d'abord publiées dans la revue *Blanco y negro, Gente Menuda*, puis éditées sous la forme d'ouvrages à part entière, par la maison d'édition Aguilar. Engagée aux côtés de la République et convaincue du rôle fondamental de l'éducation et des femmes, Elena Fortún, lorsque s'impose le Régime franquiste, est contrainte de s'exiler en France et en Argentine³⁹⁶. A l'instar des auteurs de la même tendance, elle donne elle-aussi sa propre version du *Petit chaperon rouge*, également au cœur de l'intermédialité, caractéristique, comme nous l'avons vu, de la littérature de jeunesse des années d'avant-guerre. Sa *Caperucita Encarnada*³⁹⁷ consiste en une pièce de théâtre accompagnée d'illustrations, et qui diffuse des valeurs dans la même veine que celles que diffusent Bartolozzi et Donato.

Publiée en 1942, au sein du recueil *Teatro para niños, Caperucita Encarnada* reprend les principales fonctions de la version des frères Grimm dans une reconfiguration hypertextuelle. La fillette est chargée par sa mère d'aller porter « una torta de miel » et « una orcita de manteca » à sa mère-grand qui est malade. Sa mère lui recommande de n'adresser la parole à personne. Cependant, à l'instar des versions littéraires classiques, le loup est tellement habile pour lui soutirer des informations, qu'il arrive avant-elle chez la mère-grand, la dévore, et prend sa place dans le lit.

³⁹⁵ Voir les différents travaux de Marie Franco sur ce sujet.

³⁹⁶ Donato, Bartolozzi et Antoniorrobes, fervents défenseurs de la cause républicaine, seront eux-aussi contraints de s'exiler.

³⁹⁷ E. FORTÚN, *Teatro para niños*, L. Dubón (ill.), Madrid, Aguilar, 1942.

Lorsqu'arrive à son tour la fillette, le traditionnel dialogue entre les deux personnages est engagé, mais au moment où le loup se jette sur elle pour la dévorer, il ne se rend pas compte qu'il ne s'agit que de son reflet dans un miroir dont l'ingestion lui est fatale.

Nous constatons donc, avec cette version, que la plus grande partie de l'intrigue est conservée et que les changements ne concernent que le dénouement. La transmédiaticité se manifeste à travers une adaptation sous la forme théâtrale permettant d'avoir recours à certains procédés favorisant une plus grande dramatisation de l'action. Ainsi, lorsque le loup se jette sur la fillette, la lumière s'éteint, le bûcheron, la mère arrivent et se mettent à rechercher la fillette. Celle-ci apparaît un peu plus tard, expliquant qu'elle doit sa survie au reflet de sa silhouette dans le miroir. Là-encore, en pleine période de tension, on perçoit chez l'auteure une volonté de s'inscrire à la fois dans la tradition, tout en donnant à son conte une portée pacifiste, puisque la dévoration de la fillette est évitée. Les dernières paroles du bûcheron répondant à celles de la mère qui demande à la fillette ce qu'elle a bien pu faire pour en arriver là (« Hablar, señora, hablar más que un sacamuelas³⁹⁸ ») peuvent être mises en relation avec le contexte socio-politique du moment, dans lequel la prudence veut que l'on livre le moins d'informations possibles à l'ennemi si l'on ne veut pas courir de risque pour sa propre sécurité.

Cet ouvrage confirme donc bien, une nouvelle fois, l'intérêt dramaturgique porté au *Petit chaperon rouge* par les auteurs de littérature de jeunesse d'une même génération. De plus, nous ne manquerons d'insister sur le fait qu'Elena Fortún fait du *Petit chaperon rouge* une référence incontournable de ses œuvres, puisque dans son ouvrage *Los cuentos que Celia cuenta a los niños*³⁹⁹, la référence sera de nouveau reprise, bien que de façon plus ponctuelle. La modernité de ses reprises tient au fait que de nouvelles valeurs -le pacifisme entre autres-, qui seront des années plus tard au centre de l'album moderne, se trouvent déjà, au cœur de ses histoires. Salvador Bartolozzi, Elena Fortún, Magda Donato sont autant de nom d'auteurs ou illustrateurs contribuant à rénover la littérature de jeunesse en Espagne dans les années 1920-1930

³⁹⁸ Traduction : « Parler, madame, parler plus qu'un moulin à paroles ».

³⁹⁹ E. FORTÚN, *Los cuentos que Celia cuenta a los niños*, Madrid, Aguilar, 1950.

et utilisant le conte du *Petit chaperon rouge* dans un esprit d'avant-garde, lié à la diffusion de valeurs progressistes. Tous ont en commun le traitement dramatique du conte dans une visée pacifiste. Mais nous ne saurions oublier également Antonio Robles, qui signe ses œuvres de son pseudonyme Antoniorobles, et à qui de nombreuses études ont été consacrées. Dans l'ouvrage qui lui est entièrement dédié et qui lui rend hommage, *Nuestro Antoniorobles*⁴⁰⁰, Rosana Torres, au lendemain de sa mort, le mentionne comme le « père de la littérature de jeunesse contemporaine »⁴⁰¹. Il est en effet considéré par beaucoup, comme l'un des acteurs de la modernisation de la littérature de jeunesse du premier quart du XXème siècle, et appartient, comme le souligne María Fernández Babineaux⁴⁰² à « l'autre Génération de 1927 », une génération d'artistes parallèle à la Génération de 1927⁴⁰³. Organisé autour de Ramón Gómez de la Serna, ce groupe d'écrivains se caractérise par une volonté appuyée de rénover l'humour, et regroupe des auteurs tels que Poncela, Neville, Mihura, Rubio, Lázaro, Bon et K-Hito entre autres⁴⁰⁴. Antoniorobles incarne bien l'esprit des avant-gardes à travers les nombreux contes dont il est l'auteur (*Les aventures de Rompetacones* et bien d'autres). Cependant, si la plupart de ses œuvres reflètent un esprit avant-gardiste au service du divertissement et de la diffusion de valeurs progressistes, dès qu'éclate la Guerre civile, Antoniorobles se place très rapidement au service de la cause Républicaine, et certaines de ses œuvres optent pour un traitement du conte classique bien différent, moins neutre, plus radical, et dont Jaime García Padrino n'a pas manqué de souligner le prosélytisme⁴⁰⁵. Son adaptation du *Petit*

⁴⁰⁰ *Nuestro Antoniorobles*. Edición, selección y prólogo de Jaime García Padrino. Madrid: Asociación Española de Amigos del IBBY, 1996.

⁴⁰¹ *Ibid.* p. 178.

⁴⁰² M. FERNÁNDEZ BABINEAUX, « Antoniorobles y su versión censurada de la Cenicienta », *Hispania*, Vol. 93, n°4, déc. 2010, p. 576.

⁴⁰³ MOLINS P. (dir.), *Los humoristas del 27*, Catálogo de la exposición homónima celebrada en Madrid, en el Centro de Arte Reina Sofía, entre marzo y abril de 2002, Madrid, Sinsentido, 2003.

⁴⁰⁴ *Ibid.* p. 584.

J. ROMERA CASTILLO, « Perfiles autobiográficos de la otra generación de 27 », article disponible en ligne. URL : http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_4_032.pdf

[Dernière consultation : le 20/07/2012].

⁴⁰⁵ A. MENDOZA FILLOLA, P. CERILLO, J. GARCÍA PADRINO, *Literatura infantil y su didáctica*, Cuenca, UCLM, 1999, p. 154.

chaperon rouge, illustrée par Bartolozzi, et publiée à la fin des années 1930 par la maison d'édition Estrella et le Département de Presse et de propagande de la deuxième République suit cette tendance, c'est pourquoi nous lui accorderons ultérieurement une analyse. Cela ne l'empêchera pas néanmoins par la suite, lors de son exil au Mexique, de reprendre le conte pour le transformer dans une optique bien moins politisée, mais aux revendications clairement pacifistes. Ainsi, nous devons-nous de mentionner brièvement une version du *Petit chaperon rouge*, publiée à l'intérieur d'un recueil de 20 contes, en 1945 par le secrétariat mexicain d'éducation publique⁴⁰⁶. C'est guidé par l'intention d'adapter ses contes à un public enfantin, que pourrait choquer la violence de certaines histoires, mais aussi dans un souci de rendre celles-ci compatibles avec la pédagogie, qu'Antoniorroble puise dans un répertoire plus ou moins classique pour transformer à son gré contes et légendes. Il s'agit de proposer à l'enfant des récits optimistes et joyeux, conception des contes que revendique déjà l'auteur dans une série de six conférences à destination principalement des enseignants, et publiées en 1942 sous le titre *¿Se comió el lobo a Caperucita ?*⁴⁰⁷. Il y exprime en effet son rejet des contes de fées narrant aux enfants des atrocités et des histoires scabreuses⁴⁰⁸. Si son

⁴⁰⁶ ANTONIORROBLES, *Un cuento diario contado por Antoniorroble*, illustrations de Gabriel Fernández Ledezma, México, Ediciones de la secretaria de educación pública, 1945.

⁴⁰⁷ ANTONIORROBLES, *¿Se comió el lobo a Caperucita ? Seis conferencias para mayores con temas de literatura infantil*, Edición digital a partir de México, Editorial Americana, 1942. Ouvrage consultable en ligne : <http://www.cervantesvirtual.com/obra/se-comio-el-lobo-a-caperucita-seis-conferencias-para-mayores-con-temas-de-literatura-infantil--0/>

[Dernière consultation le 10/09/2012]

⁴⁰⁸ Il est d'autant plus surprenant d'apprendre que c'est la lecture du *Petit chaperon rouge* qui détermine l'engagement de l'auteur sur la voie pacifiste qui sera la sienne. Concepción Mateu Gippini rapporte ainsi les propos de l'auteur : « Un día, no sé por qué, llegó a mis manos un librito, y en él me encontré con un cuento infantil, ya antiguo, en el cual un lobo se comía a la niña Caperucita. Aquello me pareció tan repugnante, tan bárbaro, tan bestial, tan asqueroso, que se me ocurrió entonces escribir el primer cuento infantil en el que el lobo y la niña terminaron siendo muy amigos. Además, se me quedó la idea de que había que hacer para los niños cosas que sean pues de color suave y alegre..., cosas de cariño y bondad, y empecé a publicar cuentos y cuentos... Gracias a ese lobo yo he publicado más de cien cuentos... », *Nuestro Antoniorroble*, *Op. Cit.*, p. 180.

Traduction : « Un jour, je ne sais pourquoi, arriva entre mes main un petit livre dans lequel je trouvai un conte pour enfants, déjà ancien, dans lequel un loup mangeait le Petit chaperon rouge. Il me sembla si répugnant, si barbare, si bestial, si répugnant, que j'eus alors l'idée de d'écrire mon premier conte pour enfants dans lequel le loup et fillette finissent par devenir amis. De plus, je resta sur l'idée que je devais faire pour les enfants des choses aux couleurs douces et joyeuses... des choses inspirées par la bonté et la tendresse, et je commençai à

Petit chaperon rouge semble dès le début présenter des ressemblances avec les versions littéraires, bien vite elle s'en distancie : la grand-mère n'y est pas dévorée, mais baillonnée et enfermée dans la cuisine. Parvenant à s'échapper, elle fait appel à un vétérinaire pour ouvrir le ventre du loup, occupé à digérer la fillette qu'il vient d'ingurgiter. L'animal est ensuite mené devant les tribunaux qui décident de sa mise à mort. Celle-ci n'a finalement pas lieu, grâce à son avocat, et il n'écope que de deux années et un jour de prison, durant lesquels on veille à ne pas lui servir de viande, et où on l'habitue à manger « du fromage, du pain et des melons⁴⁰⁹ ». La fillette lui pardonne, et l'animal finit par devenir son « garde du corps », l'accompagnant chaque samedi chez sa grand-mère. La moralité finale prône le pardon : « Y es que muchas veces resulta mejor el perdonar que condenar a muerte⁴¹⁰ ». Antoniorrobes considère fondamental le fait de donner au conte une fin heureuse, considérant que Perrault « nos dio la base, el pedestal, para que nosotros podamos ofrecerlo con un final feliz⁴¹¹ ».

Le fait que les auteurs les plus représentatifs de la tendance progressiste adaptent et s'approprient le *Petit chaperon rouge*, montre bien l'impact que commence à avoir cette œuvre dans la littérature de jeunesse de l'époque, puisqu'elle semble constituer une sorte de passage obligé. Ce phénomène est d'ailleurs toujours aussi présent dans la littérature de jeunesse actuelle : quel auteur ou illustrateur ne possède pas sa version, publiée ou non ? Comme nous l'avons vu, donc, si l'œuvre de Bartolozzi et des artistes s'inscrivant de cette mouvance progressiste et d'avant-garde, constitue une première ligne de force, interne à l'Espagne, et qui va avoir un rôle déterminant dans le traitement du *Petit chaperon rouge* dans la Péninsule, nous ne

publier une multitude de contes ».

Ces propos sont révélateurs de la conception qu'avait sûrement l'artiste de sa première reconfiguration du *Petit chaperon rouge* (Estrella, 1938?), sûrement davantage guidée par l'intention idéologique, que par sa démarche artistique. Publié avant *Caperucita encarnada*, l'histoire semble s'inscrire dans une démarche bien à part du reste de l'œuvre, et ne semble pas correspondre à la tendance pacifiste défendue par l'écrivain, puisque aussi bien la fillette que le loup trouvent la mort.

⁴⁰⁹ *Ibid.* p. 44.

⁴¹⁰ *Ibid.* p. 45.

Traduction : « Il est vrai que bien souvent, il vaut mieux pardonner que condamner à mort ».

⁴¹¹ *Nuestro Antoniorrobes, Op. Cit.*, p. 31.

Traduction : « Perrault nous a donné la base, le socle, pour que nous puissions l'offrir avec une fin heureuse ».

saurions négliger par ailleurs l'influence étrangère, et tout particulièrement l'influence nord-américaine de Walt Disney. En effet, la réception en Espagne de ses dessins animés et des productions écrites qui en sont tirées, marque aussi, comme nous allons le voir, un tournant décisif dans le traitement espagnol du conte, et son influence sera durable et profonde.

II. Interférences du monde audiovisuel dans la réception du Petit chaperon rouge en Espagne : le cas Disney.

Les années 1920 voient la naissance aux Etats-Unis de plusieurs géants du dessin animé. Le plus connu, Walt Disney, crée des personnages et des histoires qui connaîtront peu à peu une diffusion massive dans différents médias, et franchiront rapidement les frontières du Nouveau Continent pour arriver en Europe. Le phénomène Disney arrive avec force en Espagne d'abord, avec les dessins animés, puis, à partir de 1935, avec les revues -notamment *Mickey*- et les adaptations sous forme de livre illustrés, publiées dans la maison d'édition Molino. Les productions espagnoles n'échapperont pas à son influence, c'est pourquoi, afin de voir comment le traitement que donne Disney du conte et plus particulièrement du *Petit chaperon rouge* n'est pas sans influencer durablement les illustrateurs espagnols des XXème et XXIème siècles, il nous a paru nécessaire de nous attarder un instant sur ce point.

En digne héritier de la tradition des contes de fées, Walt Disney en fait la matière première de ses tout premiers dessins animés. Suite au succès de ses premiers gags animés, au sein de la Newman Laugh-O-Grams films, qu'il a créée avec son frère en 1922, il décide de travailler à l'adaptation de plusieurs contes. Six contes, des frères Grimm et de Perrault, vont faire l'objet d'une adaptation et d'une actualisation: *Cinderella*, *The four Musicians of Bremen*, *Goldie Locks and the Three bears*, *Jack and the Beanstalk* *Puss in Boots*, et *Little Red Riding Hood*. Les contes sont modernisés et Walt Disney annonce une tendance qui trouvera un écho dans d'autres films d'animation postérieurs qui reprendront également le conte du *Petit chaperon*

Rouge dans une veine humoristique⁴¹².

Dans *Little Red Riding Hood* (1922, 6,12 minutes), adaptation de la version de Perrault, la fillette se rend chez sa grand-mère en voiture pour lui porter les *donuts* que sa mère vient de préparer. Elle rencontre en chemin un gentleman (qui a la même fonction que le loup dans la version littéraire) qui se rend avant elle chez la mère-grand, sortie justement au cinéma. Le parallèle entre le loup et le séducteur, présent chez Perrault dans la morale finale est ici explicité et renforcé. Lorsque la fillette arrive chez la mère-grand, nous ne percevons pas ce qui se passe à l'intérieur de la maison. La scène est évoquée par des onomatopées suggérant que la fillette est en danger et demande de l'aide. Le petit chien, qui accompagnait la fillette, va chercher du secours auprès d'un aviateur qui parvient à la sauver, et dont elle tombe amoureuse. Le loup est, quant à lui, jeté à la mer. Nous sommes donc en présence ici d'une reconfiguration du conte, l'histoire d'arrivée n'ayant en commun avec le conte de Perrault que sa dimension érotique.

Disney annonce ici ce qui sera ensuite caractéristique de ses œuvres : l'humour, la présence d'animaux de compagnie adjutants (Jiminy Cricket dans *Pinochio*, le chat dans *la Belle au bois dormant* etc), l'aspect rassurant des histoires adaptées. Pour ce dernier point, c'est davantage la version des frères Grimm qui inspire Walt Disney que celle de Perrault. Le conte est repris dans une veine ludique et humoristique, comme dans la plupart des courts-métrages qui reprendront ce conte quelques années plus tard, même si Disney se place à part, lui qui montre davantage un monde rassurant, empreint de douceur, quand la plupart des *cartoons* d'après-guerre, développent une tendance plus imprégnée de « violence, du *nonsense* et de l'incongruité ». ⁴¹³La version du *Petit chaperon rouge* que propose Tex Avery, par exemple, n'a rien à voir avec le monde rassurant et sirupeux que Walt Disney développera au fil des années.

Face au succès de ses premières créations, Disney continue à reprendre des contes et crée en 1928 les *Silly Symphonies*, prélude à son premier long métrage,

⁴¹² *The Trial of Mr Wolf* (1941, Warner Bros), *Red Riding Hoodwinked* (1955) de Friz Freleng, *Red Riding Hood* par les Van Beurons studios (1931), *Little red Walkinghood* (1937, Warner Bros), *Red Hot Ridinghood* (1943, MGM), *Little rural Ridinghood* (1949, MGM) par Tex Avery.

⁴¹³ H. JOUBERT-LAURENCIN, « Feu Walt Disney », *Cinémathèque* n°15, Printemps 1999, p. 45.

Blanche-Neige, et atteindra en 1933 la renommée mondiale avec *The Three Little Pigs*. Celui-ci sera suivi en 1934 de *The big bad Wolf*, qui reprendra les mêmes personnages que le précédent (les trois petits cochons et le loup) mais lui ajoutera le *Petit chaperon rouge*. Celle-ci se rend chez sa mère-grand pour lui porter la nourriture que lui a donnée sa mère: un gâteau et une bouteille de vin. Elle rencontre en chemin les trois petits cochons. Deux des cochons recommandent à la fillette un chemin plus court cependant l'autre frère, plus raisonnable, lui conseille un chemin plus long mais exempt du risque de rencontrer le loup. Elle suit le conseil des deux cochons et se met en route avec eux. Ils rencontrent alors le loup déguisé en fée. Apeurés, ils laissent la fillette seule avec l'animal. Celle-ci se met à courir jusqu'à chez sa grand-mère, poursuivie par le loup bien décidé à n'en faire qu'une bouchée. L'aïeule se réfugie dans un placard et n'en sort pas malgré les tentatives du loup de l'en extraire. Il est intéressant de noter que cette scène du placard sera abondamment reprise dans les versions espagnoles populaires et commerciales du conte, des années 1960 et 1970. Pour sa part, la fillette, qui a décidé de ne plus désobéir à sa mère, frappe à la porte de sa mère-grand. Le loup se fait passer pour l'aïeule et arrive à la tromper. S'en suit le dialogue traditionnel, mais au moment de la dévorer, elle prend la fuite. La mère-grand sort alors du placard, la saisit au passage et la met hors de portée du loup, à l'intérieur du placard avec elle. Entre temps, les deux cochons arrivent à la maison du troisième. Ils lui racontent, apeurés, ce qui vient de se passer avec la fillette et le loup. Le troisième cochon cherche alors dans sa bibliothèque un livre lui expliquant comment tuer le loup. Il s'équipe alors de grains de maïs explosifs. Lorsqu'il arrive chez la mère-grand, le loup est en train de secouer le placard dans tous les sens. Il vide le maïs explosif dans le pantalon du loup puis fait la même chose avec des braises de charbon. Le loup a tellement mal qu'il saute de douleur et traverse le plafond; les grains de maïs explosent alors dans son pantalon. Les deux autres cochons, quant à eux, s'approchent de la maison et leur frère fait sortir la fillette et sa mère-grand du ventre du loup. Les deux cochons redeviennent courageux et n'ont plus peur du grand-méchant loup, comme le suggère la chanson.

Dans cette histoire, on observe donc que deux contes (*Le loup et les trois petits cochons* et le *Petit chaperon rouge*) ont fusionné dans une dérivation hypertextuelle du *Petit chaperon rouge*. La *fabula* du *Petit chaperon rouge* est en effet globalement

gardée, mais doit intégrer les personnages du conte du *loup et des trois petits cochons* qui ajoutent des digressions à l'histoire et permettent un sauvetage différent de la version des Grimm. On voit par ailleurs, encore une fois, que les contes retravaillés par Disney se veulent rassurants, tant par les histoires racontées que par le style utilisé (formes arrondies, couleurs vives). On y observe un goût pour le gag et l'humour. L'aspect moralisateur n'en est pas moins absent puis qu'ici le conte fait l'apologie de la prudence. C'est peut-être pour cela qu'il recevra, de même que d'autres dessins animés du même auteur, dans l'Espagne d'après-guerre, un très chaleureux accueil. La *Silly Symphonie* reprenant le conte du *Petit chaperon rouge* est publiée en 1941, chez Molino, sous la forme d'un livre illustré renforçant bien la tendance à la transmédiaité déjà bien présente en Espagne dans les années 1920, comme nous l'avons vu avec l'album et la revue *Pinocho*. Il s'agit du numéro 24 de la collection *Mis Primeros Cuentos*, dont le dernier s'intitule : *El lobo feroz y Caperucita Roja*. L'ouvrage comporte quelques planches en couleur, mais surtout des planches en noir et blanc,

chaque page comportant une ou deux illustrations agrémentées d'un court extrait de l'histoire. Les représentations du loup et de la fillette [Fig. 41-42] incarnent un style graphique qui sera abondamment imité dans les albums commerciaux publiés à partir des années 1970, et dont il sera question dans la troisième partie de ce travail.

La fillette exhibe une chevelure blonde, et revêt une robe bleue, une cape rouge, des souliers noirs et des chaussettes. Le loup, non visible sur la couverture mais quelques pages plus loin, est anthropomorphisé et porte un chapeau et un pantalon à bretelles. Mais ce n'est pas seulement l'irruption des dessins

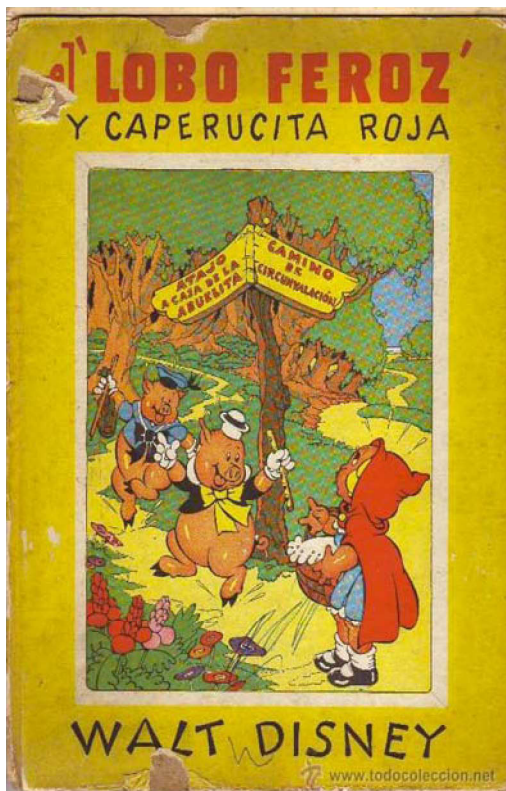


Fig. 41, Walt Disney, *El lobo feroz y Caperucita roja*, Barcelone, Molino, 1941.

URL : <http://articulo.mercadolibre.com.ar> [Dernière consultation le 16/09/2012].

animés et des adaptations sous forme de livres qui en découlent, qui marquent l'irruption de l'influence des Etats-Unis au milieu des années 1930, en Espagne. A partir de 1934, la bande dessinée nord-américaine fait également irruption sur le marché espagnol. La maison d'édition *Molino*, implantée à Barcelone et spécialisée dans l'édition populaire et à destination de la jeunesse, lance en mars de l'année 1935, la revue *Mickey*, sur le modèle italien de la revue *Topolino* publiée en Italie dès 1932 ou du *Journal de Mickey* publié en France dès 1934. Cette revue, totalement novatrice dans le contexte européen, était basée sur les planches dessinées par l'équipe de la *Walt Disney Production*. Elle reprenait les aventures de personnages disneyens tels que Mickey, Donald et Pluto, entre autres. Celles-ci étaient complétées par les bandes dessinées *Jungle Jim*, *Pete the tramp*, *Ace Drummond*, *Joey* etc. et de nombreuses illustrations, gags et bandes dessinées de dessinateurs espagnols : Bocquet, Celemín, Moreno, Riera Rojas, Emilio Freixas, Mondragón, Longoria puis un peu plus tard Jaime Tomás, Cabrero Arnal, Jesús Blasco, Xirinius etc, la plupart illustreurs pour la revue *Pocholo*. *Mickey* était également un support publicitaire pour les autres publications de la maison *Molino* (adaptations, comme nous l'avons dit, des *Silly Symphonies*) et les produits basés sur les marques et personnages de la *Walt Disney productions*⁴¹⁴. Grâce à son aspect novateur, la revue devient immédiatement l'un des grands succès d'avant-guerre et jusqu'à mi-1937, 75 numéros sont édités⁴¹⁵. Le monde de Disney et son esthétique, diffusés, donc à travers les *cartoons*, leurs adaptations sous forme de livres et les revues, vont influencer les illustreurs nationaux à partir des années d'après-guerre, comme nous allons le voir un peu plus loin, lorsqu'il sera question de l'œuvre de Mercé Llimona. Le style disneyen aura un impact et une diffusion tels en Espagne, qu'il contribuera à la création d'archétypes visuels, qui deviendront par la suite des sortes de modèles assez consensuels, à la source de laquelle iront puiser les illustreurs de nombreux ouvrages (surtout commerciaux).

Deux grandes tendances s'esquissent donc en Espagne au début du XXème siècle et auront, jusqu'à l'époque actuelle, des répercussions notables sur le traitement du *Petit chaperon rouge* en Espagne : l'œuvre de Bartolozzi et de certains illustreurs

⁴¹⁴ A. MARTIN, *Historia del cómic español*, Barcelone, ed. Gustavo Gili, 1978, p. 121.

⁴¹⁵ M. CHIVELET, *La prensa infantil en España desde el siglo XVIII hasta nuestros días*, Madrid, SM, p. 136

de la même tendance, et celle de Disney.

L'esprit avant-gardiste des *aventures de Pipo et Pipa*, de Magda Donato et Bartolozzi, s'incarne au sein d'un dispositif novateur. Chez Elena Fortún, la nouveauté réside non seulement dans la transmédialité, mais également dans les valeurs pacifistes transmises. Antoniorrobes est tout aussi moderne dans la plupart des contes qu'il écrit pour les enfants. Pourtant, la version qu'il propose du *Petit chaperon rouge* (dans la collection Estrella), semble avoir perdu sa légèreté habituelle. L'engagement de l'auteur en faveur de la cause républicaine favorise un traitement du conte plus radical d'un point de vue idéologique.

Il faut dire que tout un système d'instrumentalisation de la littérature de jeunesse se met en place dès l'avènement de la Guerre Civile, dans les deux camps, Républicain et Nationaliste. Aussi, étant donnée la perspective socio-discursive que nous avons choisie pour étudier le conte, il s'avère donc fondamental à présent, d'accorder une attention particulière à ce phénomène. Nous verrons donc, dans un premier temps, quelles sont les modifications que fait subir Antoniorrobes au conte pour le placer au service de la cause Républicaine, puis comment se manifeste ce même phénomène dans les publications du camp adverse.

CHAPITRE 4

Le Petit chaperon rouge au service de la politique



La guerre civile impose une rupture avec l'innovation et l'émulation propres à la littérature de jeunesse des années 1920-1930. Malgré tout, le conte du *Petit chaperon rouge* continue sa lente métamorphose, même s'il devient, à l'instar d'autres contes du répertoire classique, l'objet de nombreuses manipulations à des fins politiques⁴¹⁶. Certaines reprises du conte se posent clairement comme des contes de propagande, publiées à un moment où celle-ci bat son plein : dans les années précédant la Guerre Civile, durant la Guerre Civile elle-même, et dans les années d'immédiate après-guerre. Ce procédé n'est pas nouveau ni propre à l'Espagne. Zipes en mentionne la trace dans les publications nazies, aussi bien dans les publications destinées aux enfants que celles destinées aux adultes⁴¹⁷. Si certaines œuvres espagnoles destinées aux adultes reprennent le conte, et le détournent dans une intention idéologique, c'est surtout dans les productions destinées aux enfants que les reprises du conte se manifestent par dizaines. Le conte du *Petit chaperon rouge* va être récupéré et transformé de multiples fois, dans une visée propagandiste, que ce soit, nous l'avons dit, dans le camp républicain ou dans le camp nationaliste.

I. Le Petit chaperon rouge comme instrument de propagande

I.1. Antoniorrobles : Le Petit chaperon rouge au service de la cause Républicaine

Après une collaboration importante dans la revue *Pinocho* et de nombreuses autres revues et ouvrages novateurs de la même époque, Antoniorrobles met son art au service de la Deuxième République, à laquelle il apporte son soutien. Aussi, dès que la guerre civile éclate, son activité culturelle se centre sur l'enfant. C'est ainsi qu'il crée,

⁴¹⁶ Voir à ce sujet l'article de César Sanchez Ortiz, « Cuentos en pie de guerra ; Caperucitas y Patitos feos al servicio de los más diversos ideales », URL : <http://www.comunicacionpedagogia.com/liteonline/infolite/notas/lite262.swf> [Dernière consultation le 10/09/2012]

⁴¹⁷ A ce sujet voir deux ouvrages de Jack Zipes : *Les contes de fées et l'art de la subversion*, Paris, Payot, 1983 et *The trials and tribulations of Little Red Riding Hood*, South Hadley, Mass. Bergin & Garvey Publishers, 1983.

en collaboration avec la fille de Bartolozzi, Piti, une revue publiée à Valence : *Sidrín*, qui ne comportera qu'un seul numéro. Dans une autre collection, il publie les aventures de Sidrín, un collégien madrilène antifasciste : *Don Nubarrón en los refugios*, *Don Nubarrón en las colas*, *Don Nubarrón y el saco de oro*, *Don Nubarrón y su colilla*, *Don Nubarrón y su acordeón* y *Don Nubarrón y su tinajón*, dont l'objectif est d'éduquer les enfants à la solidarité, face à l'anti-modèle incarné par le personnage de Don Nubarrón. C'est également dans la collection « Cuentos Estrella » (chez la maison d'édition Estrella), qu'il publie des contes de propagande aux titres très évocateurs, comme en témoignent *Un niño en cierta guerra, con tigres labró la tierra*, *Palomitas de Botón, de paz y de guerra son*, *El poderoso influyente y los tres magos de Oriente*, *Automóviles audaces que de morir son capaces y Llevan a la luna un día, hasta la comisaría*. Ils s'inscrivent dans le contexte de la Guerre Civile, et transmettent un message idéologique sans équivoque. Les contes traditionnels transformés y trouvent eux aussi leur place : *Caperucita Roja*, *El gato con botas*, *Pulgarcito*, *Alí Babá y los cuarenta ladrones*, *Cenicienta*, et *El patito feo*.

Antoniorrobes affiche clairement, au début de chaque ouvrage, son intention de les réécrire afin de les actualiser, comme l'indique la phrase placée avant chaque conte : « Cuento de... cambiado de época por Antoniorrobes. » Ces contes, illustrés par Salvador Bartolozzi, ont pour vocation de divertir et d'instruire les enfants espagnols, en leur proposant des versions peu orthodoxes des contes de fées traditionnels. Comme le souligne María Fernández Babineaux dans son article sur la version censurée de *Cendrillon* :

Alejándose (Antoniorrobes) de las representaciones maniqueas tan frecuentes de las versiones tradicionales en sus cuentos, la línea dicotómica entre « maldad » y « bondad » se diluía intentando hallar un espacio medio entre los opuestos⁴¹⁸.

Si l'absence de manichéisme semble, selon la chercheuse, caractériser la version que donne Antoniorrobes de *Cendrillon*, n'en est-il pas autrement de son adaptation du

⁴¹⁸ M. FERNÁNDEZ-BABINEAUX, *Op. Cit.* p. 576.

Traduction : « (Antoniorrobes) S'éloignant des représentations manichéennes si fréquentes dans les versions traditionnelles de ses contes, la ligne dichotomique entre « méchanceté » et « bonté » se diluait, essayant de trouver un espace intermédiaire entre les opposés ».

Petit chaperon rouge ?

Celle-ci, *a priori* écrite en 1938⁴¹⁹ renvoie, de façon très explicite, à l'idéologie marxiste. Il nous a été difficile de consulter cet ouvrage, celui-ci n'étant répertorié par le logiciel *Worldcat* que dans une seule bibliothèque au monde : la bibliothèque de l'Université Brandeis, de Waltham, aux Etats-Unis, qui nous a facilité la consultation de l'ouvrage à distance. Cela donne une idée de l'expurgation en Espagne, d'ouvrages jugés peu compatibles avec l'idéologie franquiste.

A une époque où le fascisme monte en puissance, en Italie et en Allemagne, le spectre fasciste menace l'Espagne. Des artistes engagés du côté républicain font tout pour lutter contre, au moyen d'une propagande adressée à un large public. La version du *Petit chaperon rouge* d'Antoniorrobes s'inscrit dans un contexte historique dont elle se fait l'écho. L'Espagne des années 1930 se caractérise par la montée des mouvements ouvriers et parallèlement, par le pouvoir qu'acquiert la bourgeoisie. Dès le début du conte, nous savons que la grand-mère de la fillette lui a offert : « Una encarnada capita impermeable, con su capucha y todo, y unas altas y amplias botas de hule, de forma rusa, para los días de lluvia⁴²⁰ ». Cet habillement lui vaut le surnom de « Caperucita Roja ». La corrélation entre le pays d'origine des bottes, la Russie, où prend racine l'idéologie communiste, et la couleur rouge induit une perspective politique qui se confirme un peu plus loin, à plusieurs reprises. Chez les communistes républicains, la femme soviétique est présentée comme un modèle à imiter⁴²¹. L'origine sociale de la fillette est annoncée au début, lorsque son père est mentionné : « fue hija de un obrero ferroviario⁴²² ». De plus, la femme du loup prodigue à son mari des conseils pour le moins opportunistes puisqu'elle lui recommande de se positionner

⁴¹⁹ La date de publication ne figure pas sur l'ouvrage. Dans leur étude, A. Mendoza, P. Cerrillo et J. García Padrino mentionnent la date de 1938. Voir A. MENDOZA FILLOLA, P. C. CERRILLO, J. GARCÍA PADRINO, *Literatura infantil y su didáctica*, *Op. Cit.*

⁴²⁰ ANTONIORROBLES, *Caperucita Roja*, Barcelona, Estrella, p. 1.

Traduction : « une petite cape rouge imperméable avec une capuche, et de grandes et larges bottes en caoutchouc, de forme russe, pour les jours de pluie. »

⁴²¹ B. BENNASSAR, *L'histoire des espagnols*, Paris, Armand Colin, 1985, p. 828.

⁴²² ANTONIORROBLES, *Op. Cit.* p. 1.

Traduction : « C'était la fille d'un ouvrier des chemins de fer. »

du côté des riches et puissants et non pas contre eux, ce qui risquerait de lui nuire davantage :

Mal harás en buscarte la enemistad de los poderosos –le dijo su « señora »-. Los poderosos son malos enemigos. Se lo dirán al rey y a sus generales fanfarrones, y obligarán a sus ejércitos a que salgan en busca nuestra. Además, esposo mío, a los grandes ricos debes tratarlos como compañeros, puesto que ni ellos tienen consideración con los obreros humildes, ni nosotros con los corderos. Y a ellos, como buenos fascistas, les pasa lo que a nosotros : que como no saben o no quieren trabajar, tienen que hacer guerras para conquistar sus tierras y riquezas⁴²³.

La femme du loup se montre ici cynique et résignée ; elle incarne un contre-modèle révolutionnaire, ceux-là même qui, même s'ils ne combattent pas, préfèrent se placer du côté du plus fort. Elle conseille en effet à son mari de choisir sa victime parmi la classe ouvrière, tellement nombreuse et impuissante selon elle, que personne ne s'apercevra de la disparition de la fillette, ou ne pourra faire quelque chose contre. Et elle ne manque pas de le lui démontrer en décrivant la répression appliquée aux ouvriers qui osent exprimer leurs revendications :

Y si se quejan, los harán callar, porque es costumbre de los poderosos decir que las quejas de los obreros, por justas que sean son ganas de armar jaleo que tiene la gente baja⁴²⁴.

L'épouse du loup correspond à l'archétype de la femme bourgeoise : elle ne travaille pas (elle n'en a pas besoin puisqu'elle possède ses propres domestiques) et accorde une attention considérable aux apparences (« no quiero engordar, no es elegante⁴²⁵ »). Ce qui est visé à travers la femme du loup, est cela même qui sera vanté par le

⁴²³ *Ibid.* p. 2.

Traduction : « Tu feras bien mal de te faire l'ennemi des puissants- lui dit sa femme-. Les puissants sont de méchants ennemis. Ils le diront au roi et à ses fanfarons de généraux, et ils obligeront leurs armées à partir à notre recherche. De plus, mon cher époux, il faut traiter les riches en amis car ils n'ont pas plus de considération envers les humbles ouvriers que nous n'en avons, nous, envers les agneaux. Et en bons fascistes, il leur arrive ce qui nous arrive à nous : ils ne savent pas ou ne veulent pas travailler, doivent faire des guerres pour conquérir leurs terres et leurs richesses ».

⁴²⁴ *Ibid.*

⁴²⁵ *Ibid.*

Franquisme. En effet, le statut de la femme prôné par la Phalange à travers la Section féminine⁴²⁶, étouffe toute tentative d'émancipation et encourage la femme à ne pas travailler (elle doit laisser cette fonction à son mari) et à s'occuper de son foyer et des tâches domestiques. Le franquisme instaure une société patriarcale dans laquelle la femme entretient avec son mari un rapport de soumission. Carmen Martín Gaité, qui a consacré un ouvrage à ce sujet, décrit la situation de la manière suivante :

El hombre era un núcleo permanente de referencia abstracta para aquellas ejemplares penélopes condenadas a coser, a callar y a esperar. Coser esperando que apareciera un novio llovido del cielo. Coser luego, si había desaparecido, para entretener la espera de la boda, mientras él se labraba un porvenir y preparaba unas oposiciones. Coser, por último, cuando ya había pasado de novio a marido, esperando con la más dulce sonrisa de disculpa para su tardanza, la vuelta de él a casa. Tres etapas unidas por el mismo hilo de recogimiento, de paciencia y de sumisión. Tal era el « magnífico destino » de la mujer falangista soñada por José Antonio⁴²⁷.

Cette conception monolithique des genres s'oppose radicalement à la conception républicaine de la femme et de l'égalité des sexes, et est clairement affichée dans le *Petit chaperon rouge* de l'auteur que nous analysons. La vision qu'y donne Antoniorrobes de la femme est extrêmement représentative des avancées liées à la Deuxième République -lorsque est proclamé le vote des femmes et l'égalité des sexes- et se positionne à l'opposé du traditionnalisme dans lequel le franquisme l'enfermera par la suite. Dans la *Caperucita Roja* d'Antoniorrobes, les femmes travaillent et sont issues du monde ouvrier, comme le souligne la première image, qui représente de façon assez schématique une usine qui symbolise les usines dans lesquelles travaillent les personnages féminins du conte. La grand-mère de la fillette travaille en effet comme concierge dans une fabrique de farine, et la fillette doit elle-aussi travailler dans une usine de chocolats afin de pouvoir se nourrir et payer ses études. Le travail à

⁴²⁶ Fondée en 1934 par Pilar Primo de Rivera (sœur d'Antonio, fondateur de la Phalange), elle est considérée comme la ramification féminine de la Phalange puis de la FET et de la JONS. Elle proposait un modèle de femme basé sur l'exaltation de la féminité interprétée comme fragilité, soumission et esprit de sacrifice. Ses modèles étaient Isabelle la Catholique et Sainte Thérèse de Jésus.

⁴²⁷ C. MARTIN GAITE, *Usos amorosos de la postguerra española*, Barcelona, Anagrama, 1987, p. 72.

l'usine semble se transmettre de génération en génération puisque le texte précise, comme nous l'avons vu, que son père était lui-même ouvrier. La fin du conte n'est pas en rupture totale avec la fin proposée par Perrault. En effet, dans les deux cas, la fillette termine dans le ventre du loup. Cependant, alors que dans la version de Perrault, elle était naïve et faible, dans cette version, l'accent est mis sur le courage de l'héroïne qui se défend, selon le narrateur, avec bravoure, sans pourtant échapper à une mort inéluctable :

Seguramente que la muchacha se defendió con heroísmo, puesto que el dormitorio quedó como después de cometido un crimen⁴²⁸.

Son histoire sert de détonateur à la révolte ouvrière, et la petite fille fait figure de martyr. La révolution ouvrière est incarnée dans l'histoire par un ouvrier qui décide de faire appel à d'autres personnes de la même condition, afin de se révolter contre ceux qui détiennent le pouvoir :

- Camaradas : hasta los lobos nos tratan ya como a esas desgraciadas ovejas ; nos comen nuestros hijos. No tenemos armas, pero somos muchos. Hay que dar una batida a los lobos. Y a todos los que traten a los obreros como Don Lobo a « Caperucita Roja » y a las ovejas⁴²⁹.

C'est cet esprit de solidarité qui leur permet de vaincre le loup. L'illustration qui accompagne le texte montre un ouvrier brandissant une faucille, et à l'arrière-plan le loup couché à terre, mort, son chapeau marqué d'une croix gammée. Les symboles de deux idéologies dychotomiques sont donc clairement exposés, dans le texte comme dans l'illustration, dès le début [Fig. 43], et l'image finale [Fig. 44] nous montre bien laquelle des deux l'emporte sur l'autre. Le code de couleurs est également important. Bartolozzi privilégie sur la couverture la juxtaposition de deux couleurs : le rouge et le

⁴²⁸ ANTONIORROBLES, *Op. Cit.*, p. 8.

Traduction : « La jeune fille dut se défendre avec héroïsme car la chambre fut laissée dans le même état qu'après un crime ».

⁴²⁹ *Ibid.* p. 8.

Traduction : « Camarades : même les loups nous traitent comme ces malheureuses brebis ; ils mangent nos enfants. Nous n'avons pas d'armes, mais nous sommes nombreux. Il faut faire une battue aux loups. Et à tous ceux qui traitent les ouvriers comme le fait Monsieur le loup au Petit chaperon rouge et aux brebis. »

noir, couleurs du drapeau du mouvement anarcho-syndicaliste, mouvance dont étaient proches, à travers leurs collaborations, l'illustrateur⁴³⁰ et l'auteur.

Ce code de couleurs, qui suggère également la violence, est fréquemment utilisé dans les dessins animés de propagande pendant la guerre⁴³¹. Mais ce n'est pas le seul point commun que l'on peut trouver entre les illustrations de Bartolozzi et le cinéma d'animation de propagande.



Fig. 43, ANTONIORROBLES, *Caperucita Roja*, Barcelona, Estrella. Couverture de l'ouvrage.

⁴³⁰ En 1936, Bartolozzi collabore avec le sculpteur et dessinateur anarcho-syndicaliste Adolfo Aznar pour réaliser le dessin animé *Pipo y Pipa en busca de cocolin*.

⁴³¹ S. ROFFAT, « Les dessins animés au service de la propagande pendant la Seconde Guerre mondiale », in Alexandre Dorna, Jean Quellien et Stéphane Simonnet, *La propagande : images, paroles et manipulation*, Paris, l'Harmattan, 2008.



Fig. 44, ANTONIORROBLES, *Caperucita Roja*, Barcelona, Estrella, p. 8.

En effet, nous nous trouvons également en présence d'une représentation anthropomorphe du loup, comme figure métaphorique du fascisme. Elle s'inscrit dans la tradition des représentations des animaux, à des fins satiriques, dans la tradition des *Fables* de La Fontaine ou des illustrations de Grandville, et semble anticiper la représentation qui sera reprise dans le cinéma d'animation anti-nazi, dans le contexte de la Seconde Guerre Mondiale, par Walt Disney⁴³² et Tex Avery⁴³³, puis postérieurement dans la bande dessinée, elle-même influencée par les dessins animés de Disney avec l'œuvre de Calvo : *La bête est morte*, en 1944.

Dès lors, nombreuses seront les illustrations représentant des loups anthropomorphes semblables, dans leur graphisme, à ceux-ci. La violence du loup et sa

⁴³² En 1941, Walt Disney reprend les personnages de ses *Silly Symphonies* pour les mettre au service de la propagande antinazie avec *The Thrifty Pig* dans lequel le loup incarne l'idéologie nazie. Entre 1941 et 1945, 77 courts-métrages de propagande anti-nazie seront produits.

⁴³³ En 1942, Tex Avery met en scène le loup dans *Blitz Wolf*.

soif insatiable de sang, sont comparées de façon très explicite à la violence fasciste, en référence aux bombardements qu'effectuèrent les nazis en Espagne à partir de 1936, pour tester leur armement :

Ni los aeroplanos fascistas se hartan de matar con sus bombas a las ancianas, y a las niñas, ni don Lobo se iba a quedar harto por comerse una anciana y una niña nada más⁴³⁴.

Le loup, lorsqu'il est évoqué par le narrateur, fait l'objet d'autres comparaisons tout aussi négatives. Il conserve dans le conte sa fonction d'opposant. Ainsi est-il comparé, dès le début de l'histoire, aux riches propriétaires exploitant les ouvriers :

Semejaba a esos caballeros que en sus campos o en sus fábricas tienen cien obreros trabajando todo el día y comiendo mal para que los ricachos coman bien y vivan mejor : es decir : para que a los ricachos les queden más ganancias⁴³⁵.

Ou encore un peu plus loin :

Hacia igual que los grandes capitalistas de la nación que no quieren que nadie abra a los obreros las ventanas del saber, para que no vean las injusticias que se les hace al no tratarlos con toda la consideración⁴³⁶.

Le narrateur utilise, pour le désigner, lui et les personnes avec lesquelles il le compare, un vocabulaire familier et péjoratif : ainsi le loup est-il comparé à des personnages désignés par les superlatifs et mots aux suffixes augmentatifs, à valeur péjorative :

⁴³⁴ ANTONIORROBLES, *Op. Cit.* p. 5.

Traduction: "Ni les avions fascistes ne se lassent de tuer grands-mères et fillettes de leurs bombes, pas plus que Monsieur le Loup n'allait se lasser de manger une vieille femme et une fillette de plus."

⁴³⁵ *Ibid.* p. 2.

Traduction: "Il ressemblait à tous ces messieurs qui, dans leurs champs et dans leurs usines, ont des centaines d'ouvriers travaillant toute la journée et mangeant mal, pour que les riches mangent bien et vivent mieux: c'est-à-dire, pour que ces rupins fassent davantage de profits".

⁴³⁶ *Ibid.* p. 7.

Traduction: "Il faisait la même chose que les grands capitalistes de ce monde, qui ne veulent pas que l'on ouvre aux ouvriers les fenêtres du savoir, pour qu'ils ne voient pas les injustices qu'on leur inflige en ne les traitant pas avec toute la considération qu'ils méritent."

« ricachos », « fanfarrones ». Le loup lui-même est évoqué avec mépris et ironie : « el gran cavernícola », « el gran hipócrita », « el cobardón » ou bien encore « el pícaro lobo ». Si aucun changement n'a lieu quant au genre du texte (cela reste un conte), nombreuses sont les modifications à l'œuvre dans cette reconfiguration du conte, tant au niveau du système sémiotique, qu'aux composantes de l'intrigue et aux valeurs véhiculées, clairement orientées du côté républicain. L'image est elle-aussi idéologiquement très chargée, comme nous l'avons vu avec les codes de couleurs et la présence de symboles tel que la croix gammée. Bartolozzi se place donc, lui-aussi, au service de l'idéologie républicaine, qu'il sert avec son art. La combinaison de l'image avec le texte renforce, voire amplifie, la portée du texte, et rajoute et accentue certains éléments, fonctionnant comme un iconotexte.

Le Petit chaperon rouge proposé par Antoniorrobes et Bartolozzi, constitue donc une reprise du conte guidée par une intention clairement idéologique, à laquelle s'opposent totalement les publications du camp adverse, que nous allons à présent analyser. Il est intéressant, de voir, à travers la lecture d'entretiens avec l'auteur, comment cette œuvre semble, pour lui, ne pas s'intégrer au reste de son travail. Lors de l'entretien qu'il a avec María Luisa Cresta de Leguizamón, en 1966, il explique ne pas avoir eu connaissance du conte du *Petit chaperon rouge* avant son arrivée au Mexique⁴³⁷, affirmation qu'il réitère dans un article publié par la revue *El libro y el pueblo*⁴³⁸ puis bien des années plus tard, dans une interview donnée au journal *Ya*, le 4 octobre 1973⁴³⁹, et dont l'incohérence laisse supposer une faible identification par l'auteur, de cet ouvrage avec l'esprit du reste de son œuvre. Peut-être souhaitait-il de cette manière, se distancier de cette subordination ponctuelle à l'idéologie politique qui avait présidé à l'élaboration de *Caperucita roja*, ou bien prendre symboliquement un nouveau départ dans son nouveau pays d'accueil. Car il est bien certain que l'auteur connaissait le conte du *Petit chaperon rouge*, puisque, outre sa *Caperucita roja* républicaine, il y faisait également référence au début d'une histoire écrite en 1934, « Caperucita a rayas », publiée dans la revue *Crónica*⁴⁴⁰.

⁴³⁷ *Nuestro Antoniorrobes, Op. Cit.* p. 32.

⁴³⁸ *Ibid.* p. 63.

⁴³⁹ *Ibid.* p. 115.

⁴⁴⁰ « Caperucita a rayas », *Crónica* n°234, 06/05/1934. Consultable en ligne sur le site de

1.2. Le Petit chaperon rouge récupéré par la propagande franquiste

Dès la Guerre Civile, les productions destinées aux enfants, et tout particulièrement les bandes dessinées, sont utilisées par les opposants à la République, comme un outil d'endoctrinement. La charge idéologique y est extrêmement présente, et bien souvent maladroite, malgré le talent de certains dessinateurs. On la retrouve surtout dans les manuels scolaires et les revues de propagande. L'examen d'un large échantillon des revues *Flechas y Pelayos*, *Pelayos*, *Chicos*, *Mis chicas* et *Tbo*, de même que les études de Luis Otero et le catalogue de l'exposition qui se tint à Salamanque en 2011 sur los « Tebeos de postguerra », nous ont permis de repérer des occurrences du conte dans les revues pour enfants et les manuels scolaires. A l'instar d'autres personnages de la littérature de jeunesse, le *Petit chaperon rouge* est présent dans les deux Espagnes. Chaque camp fait du conte son étendard, et lui donne ses symboles.

Plusieurs remarques s'imposent. Tout d'abord, nous pouvons observer qu'étant donné son caractère fortement connoté, l'adjectif « roja » est tout simplement supprimé, comme c'est le cas dans la bande dessinée. D'autres fois, on lui substitue l'adjectif « encarnada⁴⁴¹ ». Dans d'autres cas, il est carrément remplacé par la couleur bleue, couleur de la Phalange. Ce n'est pas la première fois que l'on jongle avec les couleurs mais cette fois-ci, la connotation politique en constitue la base.

Nous pouvons également observer qu'à chaque fois, les fonctions habituellement assignées aux personnages du conte classique sont redistribuées en fonction des valeurs défendues ou combattues. Ainsi pouvons-nous constater dans les publications de propagande nationaliste, que la fillette conserve son rôle de héros et se rattache à la Phalange, qu'elle en adopte ou non la couleur bleue, facilitant ainsi le

l'hémérothèque de Madrid. URL : <http://catalogos.munimadrid.es>

[Dernière consultation le 20/12/2012].

⁴⁴¹ Voir l'article de César Sánchez Ortiz, « Cuentos en pie de guerra; caperucitas y patitos feos al servicio de los más diversos ideales.(Adaptaciones de cuentos tradicionales en la Guerra Civil Española.) », *Op. Cit.* p. Il y est question de *Caperucita encarnada*, une pièce de théâtre pour enfants de Mercedes Terrones Durán, apparue à la fin de la Guerre Civile à Cáceres, et dans laquelle le conte subit de nombreuses transformations liées à la propagande du régime franquiste.

processus d'identification avec les lecteurs enfants. Le loup, quant à lui, est toujours assimilé à l'ennemi républicain et judéo-maçon.

L'un des exemples les plus flagrants de la reprise du conte dans les manuels scolaires du franquisme, est le texte extrait de l'ouvrage *Cruzada de España*, livre de lectures patriotiques, de José Manuel Miner Otamendi, publié en 1941. Le conte y est repris dans une intention propagandiste. Si l'histoire commence de la même façon que le conte classique, bien vite est évoquée la métaphore suivante: « esperaba el lobo de la masonería y el comunismo clavar la dentallada de su colmillo en el corazón de nuestra Patria, de España⁴⁴² ». L'analogie entre la fillette et l'Espagne est rendue encore plus évidente un peu plus loin : « tenía clavados los ojos en la pobrecita España⁴⁴³ ». C'est clairement ici que le loup est associé au communisme et à la franc-maçonnerie. Alors que l'animal est prêt à dévorer la fillette, surgit un homme, qui a la même fonction que le chasseur de la version des frères Grimm. La description physique qui est donnée n'est pas sans présenter, dans un premier temps, de fortes similitudes avec Franco :

Apareció un hombre de ojos negros y de mirar penetrante, estatura media, rostro óvalo ; en su negro pelo, han puesto las preocupaciones unas hebra de plata. Su boca se alarga en una sonrisa segura de que hay que vencer, y mira a la Caperucita de España⁴⁴⁴.

Un peu plus loin, la ressemblance est clairement explicitée : « Ese hombre que salvó a España se llama... Franco⁴⁴⁵ ». On voit ici que le Petit chaperon rouge est évoqué comme une figure du folklore espagnol, bien que, comme nous l'avons vu auparavant, elle lui soit pourtant étrangère. Le caractère patriarcal du Régime est évoqué à travers l'attitude de la fillette, qui se jette dans les bras de son sauveur :

⁴⁴² Traduction : « Le loup de la massonerie et du communisme espérait pouvoir planter ses crocs à belles dents, dans le cœur de notre patrie, de l'Espagne ».

⁴⁴³ Traduction : « Il avait les yeux fixés sur la pauvre petite Espagne ».

⁴⁴⁴ Traduction : « Un homme aux yeux noirs et au regard pénétrant, de stature moyenne, au visage ovale est apparu ; dans ses cheveux noirs, les soucis ont semé quelques brins d'argent. Sa bouche s'allonge en un sourire convaincu qu'il faut vaincre, et il regarde le Petit Chaperon de l'Espagne ».

⁴⁴⁵ Traduction : « Cet homme qui sauva l'Espagne s'appelle... Franco ».

« Ella se echa en sus brazos tranquila y confiada ⁴⁴⁶ ». Le combat entre le loup et la fillette est une façon imagée d'évoquer la guerre civile et ses combats : « Pero el comunismo no se resigna, y comienza la lucha horrible, sangrienta. Tú niño, no sabes lo que es la guerra ⁴⁴⁷ ». Le propos idéologique est servi par l'usage de la métaphore, que l'auteur a jugé bon d'explicitier. Mais le *Petit chaperon rouge* est aussi repris dans les revues de propagande les plus radicales : *Pelayos* puis *Flechas y Pelayos*.

Fondée par deux religieux en provenance de Barcelone, Marià Vilaseca et Miquel Rossell, la revue *Pelayos* fait son apparition en décembre 1936, à Saint Sébastien qui devient, dès le début de la guerre (la ville est prise par les nationalistes le 13 septembre 1936, soit quelques mois seulement après le soulèvement), un lieu de refuge pour les personnes ayant fuit la zone républicaine, et nombreux sont les illustrateurs, écrivains et éditeurs qui s'y installent. Editée par la *Junta Nacional Carlista de guerra*, *Pelayos* s'adresse aux jeunes sympathisants du Traditionnalisme, « *Pelayos* » étant le nom donné à ces enfants plusieurs années auparavant⁴⁴⁸. En 1933 déjà, le catéchisme traditionnaliste affirmait :

Son los jovenes Requetés y los mocitos « *Pelayos* » la inocencia, la sinceridad y la alegría de nuestra comunión [...] somos los tradicionalistas una gran Familia ; por esto es tan lógico y natural tener niños entre nosotros, como en los demás partidos no tenerlos. Nosotros necesitamos niños en los cuales depositar la Tradición y en ellos continuarnos, y con ellos perpetuarnos⁴⁴⁹.

Lorsque le journal apparaît, l'intention propagandiste est évidente, ce qui

⁴⁴⁶ Traduction : « Elle se jette dans ses bras apaisée et confiante ».

⁴⁴⁷ Traduction : « Mais le communisme ne se résigne pas et commence alors la lutte horrible, sanglante. Toi, petit, tu ne sais pas ce que c'est que la guerre ».

⁴⁴⁸ Le mot *Pelayos* trouve son origine en la personne de Don Pelayo, acteur de de la Reconquête, et auquel Franco ne manqua pas de s'identifier dans sa « croisade » contre les infidèles au Régime.

⁴⁴⁹ A. MARTIN, *Op. Cit.*, p. 168.

Traduction : « Les jeunes Requetés et *Pelayos* sont l'innocence, la sincérité et la joie de notre communion [...] nous sommes les traditionnalistes d'une grande famille; c'est pour cela qu'il est aussi logique d'avoir des enfants entre nous, comme dans les autres partis, il l'est de ne pas en avoir. Nous avons besoin d'enfants dans lesquels déposer notre tradition, dans lesquels trouver notre prolongement, et avec lesquels, nous perpétuer. »

permet à Antonio Martín d'affirmer que :

Todas las secciones de Pelayos, literarias o graficas, giran en torno a una intención única : el canto a las excelencias morales y cívicas de la Comunión tradicionalista y el ataque de los enemigos de Dios, la Patria y el Rey, ofreciendo un conjunto que, por su beatería militante y su crueldad hacen de *Pelayos* una publicación difícilmente comprensible fuera del clima de odios creado por una guerra civil⁴⁵⁰.



Fig. 45, *Pelayos* n°62, 27 février 1938.

⁴⁵⁰ *Ibid.* p. 171.

Traduction: “Toutes les rubriques de Pelayos, littéraires ou graphiques, tournent autour d’une seule et unique intention : l’exaltation des excellences morales et civiques de la Communion traditionaliste, et l’attaque des ennemis de Dieu, de la patrie et du roi, offrant un ensemble qui, en raison de sa religiosité militante et de sa cruauté, font de Pelayos une publication difficilement compréhensible en dehors du climat de haine créé par une guerre civile.”

Dans le numéro n°62, du 27 février 1938, le conte du *Petit chaperon rouge* fait l'objet d'un détournement avec la courte planche de bande dessinée intitulée : « Caperucita, Payín y el lobo »⁴⁵¹, placée en première page de la revue [Fig. 45]. Le titre de l'histoire ne mentionne pas la couleur du chaperon et emploie, en référence au petit soldat carliste, le mot *Payín* (diminutif de *Pelayo*), dont le suffixe a probablement ici une valeur affective, suggérant d'emblée le parti pris de la revue.

L'histoire débute sur la rencontre de la fillette avec un petit soldat carliste qui lui propose de jouer un mauvais tour au loup. L'histoire du conte traditionnel est alors rejouée en partie : la fillette croise le loup qui lui demande où elle se rend. Celle-ci lui indique alors sa destination : la maison de sa grand-mère qui est malade et à qui elle doit rendre visite. Le loup, fort de cette information, se rend alors chez l'aïeule, mais la suite est bien différente du conte classique. Les deux dernières vignettes changent en effet le cours de l'histoire : lorsque le loup entre dans la maison de la soi-disant grand-mère, il est victime d'un guet-apen. Il se fait en effet lourdement persécuter par les soldats carlistes, comme en témoignent les onomatopées iconiques⁴⁵² -étoiles et éclairs-, suggérant, hors-champ, la douleur résultant des mauvais traitements infligés à l'animal.

Un grand nombre de bandes dessinées de l'époque franquiste avait pour protagonistes de petits « requetes »⁴⁵³, reconnaissables à leur chemise marron et à leur béret rouge. La couleur rouge de la coiffe de « Caperucita », par analogie chromatique, la place d'emblée du côté des petits carlistes qui deviennent ses complices. Le loup quant à lui, ne peut être qu'assimilé au républicain, ou à tout autre représentant de l'opposition au Régime.

L'auteur de cette bande dessinée, Castanys (As étant son pseudonyme), signait généralement les couvertures de la revue dans lesquelles, comme le souligne Antonio Martín, il ridiculisait de façon manichéenne les républicains. Ainsi fait-il dire à l'un de

⁴⁵¹ « Caperucita, Payín y el lobo » en *Pelayos*, 27 de febrero 1938.

⁴⁵² Román Gubern les a nommées « sensogramas ». Il s'agit des représentations graphiques autonomes qui utilisent, en général, des signifiants iconiques pour exprimer des sensations, des états d'âme ou les expériences psychologiques d'un personnage. Voir à ce sujet les travaux de ce chercheur.

⁴⁵³ Organisation juvénile carliste militaire et paramilitaire, caractérisée par son traditionnel béret rouge.

ses miliciens républicains : « Tengo sed de robar y asesinar. Por algo soy rojo ⁴⁵⁴ ». La dimension idéologique est ici sans équivoque, et reprend une fois de plus, les traditionnels poncifs anti-républicains de l'époque. L'analogie entre le loup du conte et le milicien républicain est facilitée par le fait que, dans l'imaginaire collectif, le loup n'est qu'un animal sanguinaire, guidé par le désir insatiable de tuer. Tous deux poursuivent donc les mêmes objectifs : assassiner gratuitement d'innocentes personnes. Cette analogie rappelle celle de Disney, vue plus haut, mais avec des principes différents⁴⁵⁵. D'ailleurs, la représentation du loup, anthropomorphe, ne nous rappelle-t-elle pas celle de Disney dont l'influence en Espagne est -nous l'avons vu- incontestable à cette époque.

En 1938, *Pelayos* fusionne avec *Flechas* (la revue de la Phalange) pour s'appeler désormais *Flechas y Pelayos*, dont le premier numéro sort le 11 décembre 1938, sous la direction de Fray Justo Pérez de Urbel, et sous le patronage de la Phalange. Publiée jusqu'en 1949, cette revue connaît un succès considérable, puisqu'elle est tirée au début à « 140 000 exemplaires par semaine, elle se stabilise à 125 000 et se maintient à 100 000 après la crise de restriction de papier de 1942-1943⁴⁵⁶ ». Son objectif premier est de donner aux enfants « la formación humana, religiosa y patriótica que hará de ellos buenos cristianos y excelentes españoles ⁴⁵⁷ ».

Certaines reprises du conte du *Petit chaperon rouge* dans cette revue, nous donnent une idée du degré idéologique atteint dans les revues de propagande franquistes. Ainsi, *Caperucita Azul*, de Josefina Bolinga, illustrée en noir et blanc par María Claret, constitue un exemple au titre, comme nous l'avons vu, très évocateur [Fig. 46]. Le rouge habituel de la cape de la fillette a été remplacé par le bleu propre aux chemises de la Phalange. Le sous-titre « Encuentro con Don Lobo » et la mention à la fin du conte de « Última aventura », nous laisse supposer que l'histoire était

⁴⁵⁴ Traduction : « J'ai soif de voler et d'assassiner. Je ne suis pas rouge pour rien. »

⁴⁵⁵ La représentation du loup rappelle le dessin animé de Walt Disney, *The Thrifty Pig* (19/11/1941). Reprise du conte du Loup et des Trois petits cochons, le loup y est utilisé à des fins de propagande puisqu'il incarne l'ennemi à combattre : le soldat nazi.

⁴⁵⁶ P. HORAY, *Dictionnaire mondial de la bande dessinée*, Paris, 1980, p. 127.

⁴⁵⁷ L. OTERO, *Flechas y Pelayos*, Madrid, Edaf, 2000, p. 10.

Traduction: "la formation humaine, religieuse et patriotique faisant d'eux de bons chrétiens et d'excellents espagnols."

constituée initialement de plusieurs épisodes, distribués dans divers numéros de l'année 1942. S'il nous a été possible de consulter l'épisode final, reproduit dans le catalogue de l'exposition intitulée *Los Tebeos de Posguerra*⁴⁵⁸, nous n'avons malheureusement pas pu accéder aux épisodes précédents, les références données dans ledit catalogue étant trop imprécises, et les échanges avec le commissaire d'exposition, Luis Conde Martin, s'étant avérés infructueux.



Fig. 46, J. Bolinga et M. Claret (ill.), « Caperucita Azul, encuentro con Don Lobo », *Flechas y Pelayos*, 1942, in *Los tebeos de Posguerra*, catálogo de exposición del Palacio Episcopal de Salamanca, diciembre de 2010 a enero de 2011, comisario : Sr Luis Conde Martín, Madrid, Ministerio de Cultura, 2010, p. 62.

⁴⁵⁸ *Los tebeos de Posguerra*, catálogo de exposición del Palacio Episcopal de Salamanca, diciembre de 2010 a enero de 2011, comisario : Sr Luis Conde Martín, Madrid, Ministerio de Cultura, 2010.

Il n'empêche que la seule analyse de l'épisode final est extrêmement intéressante, dans la mesure où elle fait ressortir nombre d'éléments de propagande inhérents à l'idéologie franquiste.

Au début du conte, le loup s'adresse à la fillette, et lui fait part de son immense déception, abordant un point que nous avons mis en avant au début de la deuxième partie de notre travail : l'Espagne, pendant des siècles, s'est retrouvée dépourvue d'une *Caperucita* nationale, au grand dam des loups, qui, ne pouvant faire montre de leur force, durent se contenter d'être « unos lobos pelagatos ⁴⁵⁹», « unos infelices perros de lana ⁴⁶⁰». Ils allaient se résoudre à emprunter une *Caperucita* aux pays voisins, lorsque la fée de la forêt, la Fée Bleue, trouva une fillette espagnole pouvant remplir la fonction de Petit chaperon national. *Caperucita* Azul incarne la candidate idéale, puisqu'elle possède la plupart des attributs que doit avoir la femme sous le régime franquiste : la féminité (comme le montrent les illustrations de l'illustratrice très connue : María Claret représentant la fillette sous des traits fins, avec une chevelure blonde, et vêtue d'une robe et d'une cape), l'obéissance et la soumission à l'homme. Il est intéressant d'observer l'attitude du loup vis-à-vis d'elle : paternaliste, il lui propose d'être son guide et accompagnateur. Sa supériorité est visible dès le début : son discours est bien plus long que celui de la fillette, en admiration devant l'animal, et dont les brèves interventions se limitent à le flatter : « Ay lobito, ¡qué bien hablas ! ⁴⁶¹». Les termes qu'emploie la fillette, sont d'ailleurs toujours bienveillants à l'égard du loup, comme le montrent le mot « lobito » (le diminutif ajoute une valeur affective et traduit la tendresse que la fillette éprouve à son égard) ou l'expression « buen lobo » (« bon loup »). Si le traditionnel dialogue est vaguement évoqué à travers la mention de certaines parties du corps du loup, c'est pour mieux mettre en valeur son attitude paternaliste : « Ven que te abracen mis patas peludas, princesita rubia, hada linda, Caperucita Azul (...) Yo seré tu guía y acompañante ⁴⁶² ».

⁴⁵⁹ Traduction : « des pauvres types ».

⁴⁶⁰ Traduction : « chien-chien à sa mère ».

⁴⁶¹ Traduction : « Ah mon bon loup, comme tu parles bien ! ».

⁴⁶² Traduction : « Viens que t'embrassent mes pattes velues, ma blonde petite princesse, Petit Chaperon bleu (...). Je serai ton guide et accompagnateur. »

La dimension religieuse n'est, elle non plus, pas absente de l'histoire : on ne peut s'empêcher d'associer « el Hada Azul », en raison de sa couleur et de sa dimension quasi céleste, à l'Immaculée Conception⁴⁶³, dont le culte, on le sait, était fondamental sous le régime franquiste⁴⁶⁴. En la proclamant *Caperucita* nationale, la Fée Bleue transmet non seulement sa couleur, mais également ses propres valeurs à la fillette, or on sait combien les filles étaient encouragées, sous le franquisme, à adopter les mêmes valeurs que celles de la Vierge : des valeurs d'abnégation, de sacrifice, d'obéissance, de charité, de modestie et de chasteté. Il est intéressant de voir ici comment la réappropriation du conte est très connotée et idéologisée. En effet, n'est-ce pas paradoxal, pour un régime prônant une éducation exclusivement centrée sur l'héritage hispanique, fermée aux influences extérieures, de reprendre le conte du *Petit chaperon rouge*, et d'en faire une référence incarnant l'hispanité selon le régime franquiste à travers, notamment, l'exaltation du catholicisme ?

De plus, la transmission de ces valeurs s'accompagne dans *Caperucita azul*, d'hymnes et de phénomènes merveilleux, mettant en scène les étoiles et le soleil : une fois adoubee par le loup, la fillette assiste au lever du soleil alors qu'il faisait presque nuit quelques minutes auparavant, lorsqu'elle pénétra dans la maison. Cette mise en scène du soleil levant, personnifié dans les illustrations de Claret, n'est pas sans rappeler les paroles de l'hymne franquiste « Cara al sol⁴⁶⁵ », plus particulièrement le dernier vers de la chanson : « en España empieza a amanecer⁴⁶⁶ », qui fonctionne comme une référence intertextuelle, et évoque de façon symbolique le renouveau et la renaissance possibles grâce au nouveau régime. De même, la maison que va s'approprier la fillette n'est pas sans rappeler, de façon symbolique, le foyer dans lequel toute femme se doit d'accomplir les tâches domestiques nécessaires. Sa situation dans un bois, et une nature bucolique (comme le montrent les illustrations),

⁴⁶³ Comme le souligne Michel Pastoureau qui lui consacre un ouvrage entier, la couleur bleue est, depuis le XII^{ème} siècle, celle de la vierge, d'où les termes « bleu marial » et « azul purísima ». Voir : M. PASTOUREAU, *Bleu, histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2002.

⁴⁶⁴ Dans les salles de classe, le portrait de l'Immaculée Conception était présent aux côtés de ceux de Primo de Rivera et de Franco. De plus, le calendrier franquiste lui rendait hommage avec sa célébration le même jour que celui consacré à la mère (el día de la madre), le 8 décembre.

⁴⁶⁵ Hymne de la Phalange composé en 1935.

⁴⁶⁶ Traduction : « Le soleil se lève de nouveau sur l'Espagne ».

en font un lieu idyllique, et propice à l'épanouissement de ceux qui y vivent. Ce cadre idéal suggère également encore une fois certaines des paroles de l'hymne phalangiste : « Volverá a reir la primavera⁴⁶⁷ ».

Cette appropriation du conte par le Régime reflète une attitude toute nationaliste, et s'appuie sur la diffusion de valeurs qui lui sont propres : le Paternalisme, l'aspect religieux, la définition du rôle de la femme, basé sur une soumission inconditionnelle à l'homme.

Nous avons aussi retrouvé, dans l'ouvrage de Luis Otero, l'extrait d'un conte dont les personnages sont Caperucita Azul et la Fée Bleue. La référence, plus précise que celle de Luis Conde Martin, mentionne la revue *Flechas y Pelayos* du 24 mai 1942. Ce pourrait donc être, étant donné qu'il s'agit de la même revue et de la même année de publication, l'épisode précédant celui que nous venons de commenter.

La fillette arrive dans la maison de la grand-mère et explique au loup (qu'elle croit être sa grand-mère), qu'après sa rencontre avec la généreuse Fée Bleue (qui n'est pas sans présenter de fortes similitudes avec celle de *Pinocchio*⁴⁶⁸), elle est elle-même devenue, grâce à un coup de baguette magique, aussi bleue que la fée. L'attitude de cette dernière, proche de celle d'une mère, n'est pas sans incarner la générosité qu'était tenu de posséder, sous le franquisme, tout être féminin. La fée lui a en effet donné de la nourriture pour sa grand-mère : « [...] queso, jamón, pan, dulces y salchichón⁴⁶⁹ ». Evoquée à une époque où la faim sévit dans toute l'Espagne, cette généreuse attitude n'en est que plus remarquée, d'autant qu'il s'agit des mets espagnols les plus populaires, l'identification du lecteur avec les personnages de l'histoire n'en étant elle aussi que plus grande. Si nous filons la métaphore de la fée-Vierge Marie, nous pouvons percevoir ici en filigrane, l'attitude du régime évoquée à travers l'un de ses piliers : la religion catholique.

La suite de l'histoire se déroule ainsi : le loup attend la fillette, couché dans le lit de la grand-mère. En s'approchant de lui, Caperucita Azul remarque, comme dans les versions littéraires, certains détails curieux : la grand-mère porte des gants et un bonnet, a les bras poilus, des yeux brillants, de grandes oreilles et de grandes dents. Au

⁴⁶⁷ Traduction : « Le printemps rira de nouveau ».

⁴⁶⁸ C. COLLODI, *Aventures de Pinocchio*, 1883.

⁴⁶⁹ Traduction : « [...] du fromage, du jambon, du pain, des friandises et un saucisson ».

moment où le loup se jette sur la fillette, il lui répond, comme dans les versions traditionnelles que c'est pour mieux la manger. Mais la chute est différente. L'explication apportée peu après : « Soy el lobo que te cubre de besos⁴⁷⁰ », nous permet de comprendre que le terme « comer » a été utilisé au sens figuré et qu'il ne s'agit pas là de n'en faire qu'une bouchée, comme dans les versions littéraires, mais de la « dévorer » de baisers. Faut-il y voir une dimension érotique ? Nous ne le pensons point. En revanche, il nous semble plus probable qu'il s'agisse d'une manifestation de l'adoration et de la dévotion comparables à celle dont fait l'objet la Vierge, à cette époque.

Rouge ou Bleu, le *Petit chaperon rouge* se prête dans les années de la Guerre Civile, à un jeu symbolique sur les couleurs, qui ne peuvent qu'être connotées idéologiquement parlant. Ce traitement du conte nous situe dans un univers totalement nouveau, lié au contexte de fortes tensions politiques et à la dictature. Il n'en reste pas moins qu'il s'agit d'une étape importante dans la naturalisation du *Petit chaperon rouge* en Espagne. La meilleure preuve en est également la reprise dans des revues moins connotées idéologiquement, comme nous allons le voir à présent.

II. Le Petit chaperon rouge dans des revues plus neutres mais influencées par le contexte

La revue *Chicos* fut créée en pleine période de Guerre Civile par Consuelo Gil Roësset et Juan Baygual y Bas, à Saint Sébastien. La première, qui collaborait à *Pelayos*, mais aussi à la revue *Ya* (de la *Sección Femenina*) et *La Ametralladora*, décida alors de lancer une nouvelle revue pour enfants destinée à le tenir à l'écart de tout endoctrinement, qu'il soit de nature politique ou religieuse. Il s'agissait également d'une revue destinée à être vendue à bas prix, afin de bénéficier d'une diffusion populaire. Elle crée alors *Chicos* dont le premier numéro sort le 23 février 1938 et qui compte sur la collaboration de nombreuses personnes qui collaboraient déjà dans

⁴⁷⁰ Traduction : « Je suis le loup qui te couvre de baisers ».

Pelayos. Cette revue regroupait contes, bandes dessinées et autres rubriques destinées à divertir l'enfant. Si cette revue s'inscrivait au départ dans une ligne indépendante, à l'écart des publications diffusant la propagande du Régime, le décret du 19 avril 1937 destiné à unifier toutes les forces de l'Espagne de Franco sous un seul et même commandement eut des conséquences sur l'idéologie diffusée dans la presse et en changea quelque peu l'orientation⁴⁷¹. Comme le souligne Viviane Alary, *Chicos* se voit « contraint de laisser des espaces à une propagande frontale imposée à toute la presse⁴⁷² ».

La revue devint, le 15 novembre 1938, propriété de la Délégation Nationale de presse et de propagande, et Consuelo Gil en conserva la direction. Mais comme le souligne Antonio Martín, Consuelo Gil « Se limitó a publicar los espacios de propaganda con origen oficial, sabiendo bordear el peligro de que *Chicos* se convirtiera en un elemento panfletario⁴⁷³ ». La revue *Chicos* s'imposa par la suite, surtout à partir de 1942, comme une revue pour enfants de qualité, à l'écart de l'endoctrinement visible dans les revues publiées à la même période, et qui donna ensuite lieu à de nombreuses publications.

Nous allons voir que la version qui est donnée de *Caperucita Azul* constitue une exception dans la ligne suivie initialement par la revue. La propagande contre l'ennemi républicain y est réellement présente, de façon très directe.

Ce conte, publié dans le numéro n°51 de *Chicos* du 22 février 1939 [Fig. 47] nous donne donc un premier exemple de détournement à visée propagandiste. Il insiste sur les caractéristiques de la figure républicaine, tant physiques que morales, telle que la propagande nationaliste l'a construite et diffusée.

⁴⁷¹ Voir à ce sujet : V. ALARY, « Enfances en guerre dans la revue *Chicos* », in *Témoigner entre Histoire et Mémoire*, n°112 : « Les enfants de la Guerre d'Espagne. Expériences et représentations culturelles », Dossier dirigé par Didier Corderot et Danielle Corrado. Buxelles/Paris : Éditions du Centre d'Études et de Documentation Mémoire d'Auschwitz asbl et Éditions Kimé, 2012.

⁴⁷² *Ibid.* p. 115.

⁴⁷³ A. MARTIN, *Op. Cit.*, p. 91.



Fig. 47, *Chicos*, n°51, 22 février 1939.

L'héroïne du conte, Marisol, fille unique âgée de 12 ans, et vêtue -comme l'indique le titre, « Caperucita azul »- aux couleurs de la Phalange, est une petite fille

« alegre, decidida, con impetu en los movimientos y en las sensaciones ⁴⁷⁴ ». Elle vit avec son père et leur bonne, Ana Concha, face à une prison où sont reclus des prisonniers nationalistes. Cette prison qui pourrait parfaitement se situer sur la côte espagnole (peut-être en Catalogne), dernier bastion républicain, ne la laisse pas indifférente et lui inspire, depuis qu'elle est enfant, divers sentiments successifs, comme le suggère le début du texte :

Vivían frente al mar, y sobre él se recortaba la silueta adusta y hermética de la cárcel provincial, cuya vista puso terrores en los primeros años de la nena, curiosidad después, y compasión impetuosa al fin ⁴⁷⁵.

Il s'agit d'un bâtiment austère, très sombre et dont se dégage une impression d'enfermement que partage la fillette, en s'identifiant aux prisonniers qui l'occupent. C'est donc un sentiment de compassion envers ces prisonniers dont elle imagine les conditions de vie et le manque de liberté, qui pousse Marisol à imaginer comment elle pourrait leur venir en aide. Dès le début de l'histoire, c'est le point de vue de la fillette qui est donné au lecteur enfantin, et que l'on cherche à lui faire adopter, par un processus d'identification avec l'héroïne de l'histoire qui correspond à un modèle d'enfant vertueux, porteur des valeurs défendues par le régime franquiste telles que les évoque Marie-Aline Barrachina :

Abnégation, austérité, discipline, courage/vertu, virilité, sont les qualités sans lesquelles une Espagnole ne saurait être une femme, et sans lesquelles une femme ne pourrait être espagnole ⁴⁷⁶.

L'accent est ainsi mis dans le conte sur la sensibilité et le courage de cette fillette peu impressionnable : « No temía ni al bosque de la indiferencia, ni al lobo de la ferocidad de los rojos ⁴⁷⁷ ». Elle décide alors d'apporter de la nourriture aux

⁴⁷⁴ Traduction : « Joyeuse, décidée, pleine d'entrain dans les mouvements et les sensations ».

⁴⁷⁵ Traduction : « Ils vivaient face à la mer et, sur lui, se découpait l'austère et hermétique silhouette de la prison de la province, dont la vue inspira de la terreur à la fillette, lors de ses premières années, de la curiosité ensuite et enfin une ardente compassion. »

⁴⁷⁶ M. A. BARRACHINA, *Propagande et culture dans l'Espagne Franquiste (1936-1945)*, Grenoble, Ellug, 1998, p. 187.

⁴⁷⁷ Traduction : « Elle n'avait peur ni de la forêt de l'indifférence, ni du loup de la férocité des rouges ».

prisonniers, et pénètre dans la prison. Elle se retrouve face aux miliciens républicains chargés d'en surveiller l'entrée. Le premier qu'elle rencontre fait l'objet d'une description laissant transparaître férocité et animalité. Son aspect physique surprend la fillette. Il est en effet décrit comme « Un hombre membrudo, más bien bajo, con unos ojillos oblicuos y casi cubiertos por unas cejas hirsutas y feroces ⁴⁷⁸ ». Cette pilosité excessive accentue son animalité qui est renforcée par la description de son nez. Celui-ci est en effet comparé à un museau : « tenía aspecto de hocico ⁴⁷⁹ » et ses dents rappellent celles du loup du conte et suggèrent une certaine férocité : « Bajo los finos y pálidos labios dejaba ver unos dientes blanquísimos y afilados ⁴⁸⁰ ». L'apparence physique du républicain n'est donc pas sans rappeler clairement à la fillette, le conte du *Petit chaperon rouge*, inscrivant ainsi le conte dans la tradition tout en prenant avec lui une certaine distance : « Caperucita creyó firmemente, que el cuento famoso se repetía y que ante sus espantados ojos estaba verdaderamente... ¡¡el lobo !! ⁴⁸¹ ».

Cette similitude avec l'animal du conte va ensuite conduire le narrateur à surnommer le républicain « el lobo ». L'illustration qui accompagne le texte et qui représente « el lobo », accentue cette ressemblance physique avec le loup du conte. Ses cheveux noirs et hirsutes, ses sourcils broussailleux contribuent à le faire ressembler à l'animal. Son nez fin et allongé, rappelle la représentation caricaturale qui était donnée des juifs dans les dessins de propagande.

La force et la brutalité du milicien républicain sont également caractérisées, de façon métonymique, par son attribut : un « pistolón », dont le suffixe augmentatif accentue l'importance. C'est aussi une personne prête à se battre avec ses camarades pour des raisons futiles. En effet, lorsqu'un de ses collègues gardien s'approche d'un peu trop près de la fillette, « le loup » intervient brutalement et brandit son poing en disant : « Suelta animal o te parto... Esto es ya cosa mía... ¿sabes ? ⁴⁸² ». L'utilisation

⁴⁷⁸ Traduction : « Un homme robuste, plutôt petit, les yeux fendus et presque recouverts de sourcils hirsutes et féroces ».

⁴⁷⁹ Traduction : « il ressemblait à un museau ».

⁴⁸⁰ Traduction : « Sous ses fines et pâles lèvres, il laissait voir des dents très blanches et aiguisées ».

⁴⁸¹ Traduction : « Le Petit Chaperon crut fermement que le conte se répétait et que sous ses yeux effrayés se trouvait véritablement... le loup !! »

⁴⁸² Traduction : « Lâche ça, sale brute ou je te casse la figure... C'est à moi... tu as compris ? ».

du pronom démonstratif neutre « esto » pour désigner la fillette, renforcé par l'utilisation du substantif « cosa » (« chose »), accentue la chosification de cette dernière, et montre ainsi le peu de respect qu'il lui accorde, la considérant comme une femme-objet qu'il peut s'approprier à sa guise.

C'est en effet l'image d'un séducteur qui ne supporte pas que l'on marche sur ses plates-bandes, qui se dessine progressivement. Sa façon de s'adresser à la fillette n'est pas sans faire écho à l'archétype du séducteur, mettant ainsi l'accent sur son caractère de beau parleur. Il l'interpelle en effet sous le nom de « muñeca » (« poupée ») et lorsque se déchaîne alors dans la prison une mutinerie de prisonniers nationalistes que les gardiens républicains ont du mal à contenir, il n'hésite pas à retourner sa veste et à trahir son camp. En effet, lorsque les prisonniers nationalistes prennent le contrôle de la prison, « Le loup » place la fillette sous sa protection et lui recommande de se faire passer pour sa fille et de dire qu'elle était venue lui apporter à manger, afin qu'on le croit désormais nationaliste et non plus républicain.

Nous pouvons donc voir, à travers cette histoire, la représentation qui est donnée du Républicain, et qui tient du stéréotype diffusé à cette époque par la propagande nationaliste, et se caractérise par une certaine animalité doublée de férocité et d'une volonté de séduction de la gente féminine. Cette représentation du républicain était fréquente dans la propagande franquiste. Xosé Manoel Nuñez Seixas dans son ouvrage *Fuera el invasor : nacionalismos y movilización bélica durante la guerra*⁴⁸³, évoque par exemple le personnage de *Remigio*, archétype du républicain espagnol, qui n'hésite pas une seconde à trahir les siens et à passer dans les rangs des nationalistes, par intérêt personnel. L'auteur reprend les vieux poncifs inhérents à la représentation des républicains par les nationalistes : ce sont des personnes incultes, soumises à leurs bas instincts, incapables de penser par elles-mêmes, utilisant un parler très populaire. Mais surtout, ce sont des êtres réputés à l'époque pour menacer les petites filles espagnoles. Certaines images de propagande utilisent même la métaphore de l'ogre⁴⁸⁴, peu éloignée du loup anthropophage. En effet, l'image du républicain mangeur d'enfants était souvent utilisée pour faire peur à ces derniers ou bien dans les affiches

⁴⁸³ X. M. NUÑEZ SEIXAS, *Fuera el invasor : nacionalismos y movilización bélica durante la guerra*, Madrid, Marcial Pons, 2006.

⁴⁸⁴ Voir la couverture de la revue *Pelayos*, 05/ 09/1937 représentant l'ogre marxiste s'emparant d'enfants.

de propagande.

La dimension religieuse n'est pas non plus absente du récit. L'auteur du conte semble être lui-même un religieux, el padre Pareja, et nombreuses sont les manifestations religieuses de la foi de l'héroïne. Au début de l'histoire, lorsque Caperucita scrute la prison, elle ne manque pas de remercier dieu d'être libre, comme le mentionne le narrateur : « (los ojos se le iban) al cielo para agradecer a Dios el don infinito del goce »⁴⁸⁵. Lors de la mutinerie, elle fait appel à « su ángel de la guarda » (« son ange gardien ») et à la fin de l'histoire, elle prie pour le Républicain qui, lui, n'a pas hésité, afin de mieux convaincre la fillette de l'aider, d'évoquer de façon mimétique dieu dans son discours : « si Dios nos ayuda⁴⁸⁶ ». La représentation iconographique de la fillette met en valeur sa longue chevelure blonde et la robe qu'elle porte, éléments contribuant à diffuser auprès des lecteurs une image stéréotypée des personnages féminins.

La propagande nationaliste est plus qu'évidente dans cette reconfiguration du conte. Plusieurs éléments seront d'ailleurs repris de façon récurrente, dans d'autres ouvrages de propagande. La revue *Chicos* joue donc, comme le résume Viviane Alary sur plusieurs tableaux et se « retrouve à mi-chemin entre la revue pour enfants où prime généralement l'intérêt pédagogique, ludique et la visée « humanitaire » propre au temps de guerre-, la revue doctrinaire -elle participe de cette construction d'une mémoire franquiste qui veut faire table rase du passé républicain- et la revue commerciale de type de celles qui existaient avant la guerre civile et où apparaissent des éléments de subversion et transgression par rapport à la vision imposée par le nouveau régime dictatorial⁴⁸⁷ ».

III. Les années 1960-1970.

Si la propagande politique est extrêmement présente de façon très nette, comme nous venons de le voir, dans de nombreuses publications d'après-guerre, et insiste sur

⁴⁸⁵ Traduction : « (Ses yeux se tournaient vers le ciel) pour remercier Dieu de cette joie infinie dont il lui faisait cadeau ».

⁴⁸⁶ Traduction : « Si Dieu nous vient en aide ».

⁴⁸⁷ V. ALARY, *Op. Cit.*

le combat qu'il est nécessaire de mener contre les opposants au Régime, dans les années 1960 se développe une autre forme de transmission de l'idéologie inhérente au Régime, moins évidente, moins propagandiste. Pour ce qui est du *Petit chaperon rouge*, nous pouvons voir qu'au-delà de la diffusion d'une idéologie politique propre aux publications de la fin des années 1930 qui revisitent le conte, c'est la diffusion d'une certaine vision de la femme qui est au cœur des enjeux des productions pour la jeunesse à partir des années 1960. La diffusion du rôle de la femme et la préparation des fillettes pour leur vie adulte future, sont des éléments fondamentaux de la propagande du Régime franquiste, dès ses premières heures : l'encadrement des jeunes filles est confié à la Section Féminine de la Phalange, dirigée par Pilar Primo de Rivera. Il s'agit désormais de forger l'image d'une femme « effacée, souriante et soumise »⁴⁸⁸ qui se consacre exclusivement à son foyer et aux tâches domestiques. La Section Féminine de la Phalange introduit même

[...] par le biais du Décret du 28-XII-1939, la « Science domestique » comme matière obligatoire. L'ordre du 16-XII-1941 précise cette obligation de former les futures épouses aux tâches ménagères (...) ⁴⁸⁹.

Les productions pour la jeunesse s'en font alors amplement le relais, en proposant une définition très claire des rôles selon les genres : « la mujer realiza actividades del hogar y el hombre trabaja en el campo o en la oficina, donde las ibliniñas juegan con muñecas... ⁴⁹⁰ ». Les valeurs inculquées par la *Sección femenina*, trouvent un écho dans certaines productions de la maison d'édition Pumby se servant du personnage de *Caperucita* pour le placer au cœur d'histoires n'ayant pour objectif que de décrire à un lectorat enfantin les fonctions de la femme et d'en donner une vision limitée et limitante : *Caperucita lava y plancha la ropa* [Fig. 48] ou de façon légèrement moins explicite dans le titre : *Caperucita en la hora de la comida* [Fig. 49].

⁴⁸⁸ C. PALLAS, « Une femme écrivain sous le franquisme : Carmen Laforêt de *Nada* au silence » in *Regards sur les espagnoles créatrices*, sous la dir. de Françoise Etienne, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2006, p. 215.

⁴⁸⁹ *Ibid.* p. 218.

⁴⁹⁰ C. SÁNCHEZ REDONDO MORCILLO, *Leer en la escuela durante el franquismo*, Cuenca, CEPLI, 2004, p. 264.

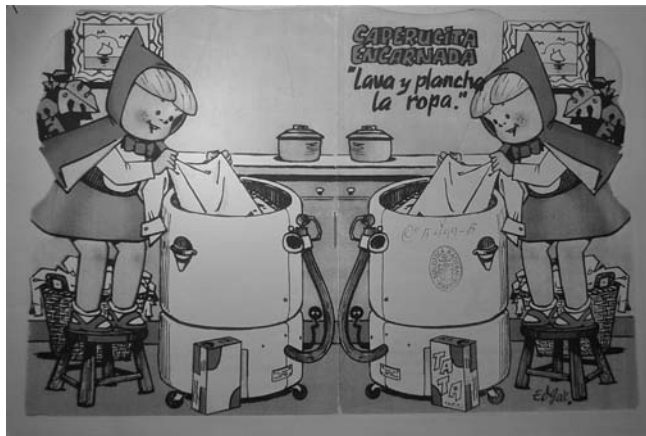


Fig. 48, Edgar, *Caperucita lava y plancha la ropa*, Valence, Pumby, 1964.

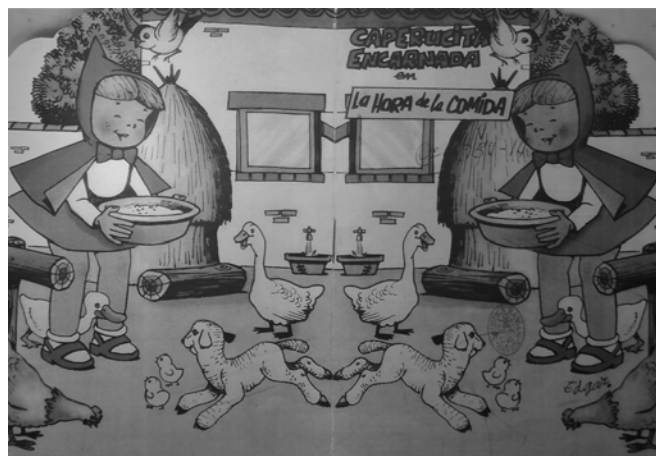


Fig. 49, Edgar, *Caperucita en la hora de la comida*, Valence, Pumby, 1964.

Publié en 1964, cet album de petit format met en scène le personnage de Caperucita, qui n'a pour toute occupation que celle de donner à manger aux animaux et préparer les repas. Sa représentation ne diffère guère du paysage iconographique de l'époque : héroïne blonde, vêtue d'une robe ou d'une jupe mettant en valeur sa féminité. Ce petit album s'inscrit en pleine apogée de la bande dessinée féminine espagnole⁴⁹¹. S'il ne s'agit pas d'une bande dessinée, nous trouvons tout de même des

⁴⁹¹ « Un momento culminante en el proceso expansionista del género se produce hacia el año 1960 coincidiendo con un progreso notable de la economía española » in « El Cómic femenino en España », José Antonio Ramirez, Cuadernos para el diálogo, p. 19.

points communs avec les valeurs transmises dans ce secteur de la culture de masse : les petites filles doivent se préparer à leur future situation : s'occuper des tâches ménagères, de leur famille etc. La reprise intertextuelle de la référence au *Petit chaperon rouge* n'est pas anodine. Dans le sillage des textes-sources de Perrault et de Grimm, elle ne fait qu'accentuer la vision très restreinte du rôle de la femme.

C'est pourtant assez paradoxal, car ces deux petits albums mettent en scène un personnage qui a pourtant une toute autre image (et donne par conséquent une toute autre image de la femme) dans les bandes dessinées qui lui permettront d'être connue (la collection « Libros ilustrados Pumby ») et qui feront la réputation de leur créateur, comme nous le verrons un peu plus loin.

Une autre publication des mêmes années a également éveillé notre intérêt. Il s'agit d'une adaptation du conte dans une collection publiée chez l'éditeur basque Fher en 1963 : « Marisol cuenta a... ». Cette collection s'inscrit dans le prolongement d'une collection de vinyles éditée en 1962, qui faisait également appel à la jeune actrice pour raconter, dans un support audio, les mêmes histoires. Véritable idole des jeunes dans les années 60, la chanteuse et actrice Marisol (de son vrai nom Pepa Flores) prêta son image à grand nombre de revues et de publications populaires destinées aux jeunes filles. L'abondance de ces publications montre bien l'exploitation commerciale qui se créa autour du succès de la chanteuse⁴⁹². Ce n'est pas tant l'adaptation du texte qui est ici digne d'intérêt, mais le fait que l'ouvrage mette en scène la jeune actrice, icône incontestable du Franquisme des années 1960, non seulement dans le rôle de conteuse de l'histoire, mais également, grâce aux illustrations, comme un personnage de l'histoire à part entière, mêlant « pseudoréalité » et fiction, à l'instar de ce qui constituait la marque de fabrique des films de Paco Gordillo, dont elle était l'interprète principale. Les rôles qu'on lui donna à interpréter étaient en effet soigneusement choisis et étroitement liés à sa vie privée, faisant fusionner fiction et réalité pour une meilleure identification des jeunes spectatrices. C'est donc une sorte de mythe qui se créa au fil du temps autour de cette actrice, qui devint alors à la fois un modèle à imiter pour toutes les petites filles de l'époque, la fille puis, un peu plus tard, la belle-fille idéale.

⁴⁹² Voir le documentaire d'A. Balsa, « Por qué Marisol mató a Pepa Flores », 2008.

Si le titre de la couverture de l'album annonce que le conte va être raconté par Marisol : « Marisol cuenta Caperucita Roja » [Fig. 50], il ne s'agit pas seulement d'un élément racoleur destiné à attirer l'attention du lecteur dès le péri-texte.



Fig. 50, *Marisol cuenta Caperucita Roja*, col. Amiguitos, Fher, Bilbao, 1983.
URL : <http://www.todocoleccion.net>
[Dernière consultation le 19/10/2012]

En mettant également en scène la fillette dans les illustrations de l'ouvrage, l'intention inavouée est de créer une analogie avec le personnage du conte traditionnel, et de faire en sorte que les jeunes lectrices s'identifient encore plus facilement à lui. Sur la couverture, les deux fillettes se font face, l'une photographiée, l'autre dessinée. Le Petit chaperon rouge fixe son regard sur Marisol, qui regarde à son tour sa potentielle lectrice. C'est une sorte de complicité en triangle qui se crée, Marisol invitant du regard sa lectrice à s'identifier à elle et Caperucita Roja s'identifiant elle-même à Marisol : même robe blanche, même nœud dans les cheveux, même silhouette gracile.

Dans la maison de la grand-mère, plusieurs cadres représentent la jeune actrice comme s'il s'agissait de sa petite fille [Fig. 51 et 52], favorisant ainsi l'analogie.

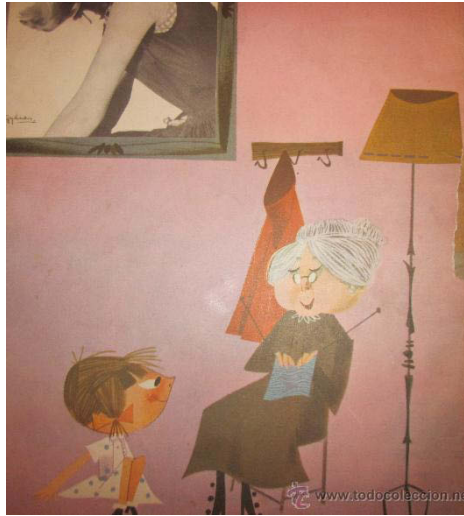


Fig. 51, *Marisol cuenta Caperucita Roja*, col. Amiguitos, Fher, Bilbao, 1983.
URL : <http://www.todocoleccion.net>
[Dernière consultation le 19/10/2012]



Fig. 52, *Marisol cuenta Caperucita Roja*, col. Amiguitos, Fher, Bilbao, 1983.
URL : <http://www.todocoleccion.net>
[Dernière consultation le 19/10/2012]

Personnage initialement hétérodiégétique, Marisol s’immisce, grâce aux illustrations, à l’intérieur de la fiction, brouillant les différents niveaux (intradiégétique et extradiégétique). On assiste donc à la fictionnalisation d’un personnage réel -la chanteuse et actrice Marisol-, ce procédé permettant une identification encore plus

forte du lecteur avec les personnages de l'histoire. Pour ce qui est de l'aspect esthétique, on assiste à un mélange plutôt novateur de photographie et de dessin. Cette hybridité stylistique n'est pas sans rappeler le style *Pop-art*.

Les valeurs transmises dans cet ouvrage ne peuvent être plus en accord avec celle du régime en place : un paternalisme évident (ce n'est d'ailleurs pas un hasard si c'est la version des Grimm qui sert de base à l'adaptation, la présence du chasseur contribuant plus fortement encore que chez Perrault au paternalisme) et une définition des rôles féminins plus que traditionnelle. L'ouvrage s'achève sur la représentation de la fillette assise aux côtés de sa grand-mère en train de tricoter.

A travers la reprise d'une icône du monde du spectacle incarnant un modèle pour toute une génération de petites filles, et la construction d'une analogie avec le personnage principal du conte, nous sommes ici en présence d'un ouvrage instrumentalisant le *Petit chaperon rouge* et proposant une définition des rôles génériques plus qu'en accord avec celle du régime⁴⁹³. Compte-tenu de ce que représente Marisol dans la culture espagnole, le Petit chaperon rouge franchit encore un degré d'hispanisation, en se retrouvant aux côtés d'un des symboles de l'Espagne du développement économique, de la société de consommation et du monde du spectacle.

Il nous semble intéressant de souligner que la représentation physique du Petit chaperon rouge reprend tout particulièrement, dans les publications de la période Franquiste, certains stéréotypes ayant influencé la littérature, et qui sont basés sur l'idéalisation de la femme. Cette idéalisation, qu'elle soit perceptible dans le texte ou dans l'illustration, fait ressortir plusieurs caractéristiques, que Lidia Pardo et Elena Rentero, évoquent dans leur article « La figura de la mujer en la LIJ⁴⁹⁴ ». Leur beauté est en effet mise en avant à travers un prototype hérité de la tradition pétrarquiste : l'héroïne possède la peau blanche, les cheveux longs et blonds, les lèvres rouges et les yeux bleus.

⁴⁹³ D'ailleurs, ce n'est peut-être pas un hasard, là encore, si les contes repris dans cette collection et racontés par Marisol –*Blanche-Neige* et la *Belle au Bois Dormant*–, sont des contes proposant une image de la femme mettant l'accent sur sa passivité et sa soumission à l'homme.

⁴⁹⁴ L. PARDO, E. RENTERO, « La figura de la mujer en la LIJ », *CLIJ* n° 96, 1997.

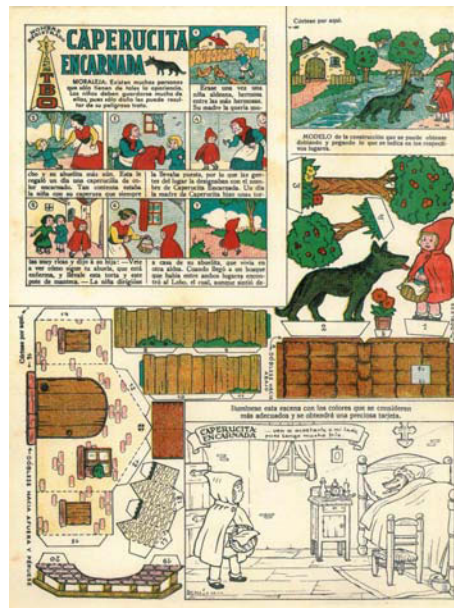
Mais outre la diffusion de valeurs mettant en avant le rôle de la femme en accord avec les principes du Régime en place, l'instrumentalisation du conte s'appuie aussi sur des intentions religieuses qui continuent à être présentes même après l'époque d'après-guerre et d'autarcie, comme nous avons pu le voir dans certaines revues pour enfants des années 1940. *Mi angel de la guarda*, publié en 1969, chez la maison d'édition barcelonaise Valles, reprend la trame du *Petit chaperon rouge* pour l'intégrer dans une histoire différente. Les aventures d'« Angelino Serafino » se composent de six numéros.

Angelino, chargé de veiller sur la fillette du conte, tombe dans le piège du loup qui détourne son attention afin de pouvoir dévorer la fillette. L'histoire traditionnelle se répète : le loup met la fillette au défi d'arriver avant lui chez la grand-mère. Se rendant compte qu'il a complètement oublié la fillette, il arrive avant elle chez la mère-grand et lorsqu'arrive le loup, il le pourchasse avec son fusil. L'histoire termine sur la rencontre d'Angelino avec l'archange. Il se rend compte que finalement toute l'histoire n'était qu'un rêve. Là-encore, c'est un personnage masculin (la représentation et le nom du personnage ne laissent pas de place au doute), bien que ce soit un ange, qui est chargé de veiller sur la fillette, ce qui renvoie à la fois à l'aspect patriarcal du contexte d'écriture mais aussi à son caractère religieux.

Les publications des années 1960, malgré des airs de modernité certains, particulièrement visibles au niveau esthétique, véhiculent des valeurs qui ne diffèrent finalement pas beaucoup de celles qui étaient diffusées dans l'après-guerre. *Le Petit chaperon rouge* ne peut que se prêter au jeu d'une vision traditionnelle de la petite fille, si l'on se souvient de ces aspects-là chez Perrault et les Grimm. On est bien loin des valeurs portées par Bartolozzi et les artistes d'avant-garde.

CHAPITRE 5

Petit chaperon rouge et innovations des années 1940 aux années 1970



Malgré la noirceur, pendant la Guerre Civile et surtout durant l'immédiate après-guerre, de productions marquées, comme nous l'avons vu, par l'idéologie du Régime, certains auteurs s'adressant aux enfants savent tirer parti des innovations engagées dans les années 1920, et s'attachent à les poursuivre, voire à les dépasser. Transtextualité, transsémiocité et transmedialité, s'inscrivent au cœur de leurs préoccupations, et l'œuvre de certains de ces artistes n'est pas sans laisser transparaître un état d'esprit relativement moderne, au vu du contexte dans lequel il s'inscrit. C'est donc aussi bien sur les valeurs véhiculées, que sur l'aspect formel des publications, que porte la rénovation des reprises singulières qui sont faites du *Petit chaperon rouge*, à la fin des années 1930. Emilio Freixas s'impose comme l'un des acteurs de cette rénovation. Si graphiquement son style reste encore marqué par les influences de l'Art Nouveau, c'est sa façon de traduire l'érotisme dans ses illustrations du conte, qui a retenu notre attention. Mercedes Llimona, au contraire, n'est pas tant novatrice, comme nous le verrons, dans les valeurs qu'elle diffuse, que dans ses propositions graphiques et sa conception du support qui peuvent être rapprochées de l'œuvre de Bartolozzi, et mérite que nous lui accordions un intérêt particulier.

Il faudra ensuite attendre les années 1970 pour que *Petit chaperon rouge* fasse l'objet, au sein d'une même œuvre, d'un traitement novateur faisant fusionner les deux aspects. Le conte sera en effet repris à de nombreuses reprises dans la bande dessinée, dans une optique antiautoritaire et proposant un traitement moderne de la femme, à l'instar des *Petit chaperons rouges* occidentaux pour enfants de la même époque. C'est l'analyse d'œuvres représentatives que nous présentons ici, qui nous a permis de mettre en lumière ces aspects.

I. Mercedes Llimona et Le Petit chaperon rouge : une paradoxale innovation.

L'œuvre de Mercedes Llimona, artiste mieux connue sous le nom de Mercè Llimona, marque une étape importante dans le traitement du *Petit chaperon rouge* en Espagne. Malgré des circonstances peu propices à l'épanouissement artistique, la rénovation continue son chemin dans les publications pour la jeunesse, et les albums

de Mercè Llimona en constituant, comme nous allons le voir, un bon exemple.

Née en 1914, au sein d'un milieu religieux et artistique, Mercè Llimona est introduite très précocément dans la profession. L'environnement dans lequel elle vit l'encourage donc à s'investir dans le domaine de l'illustration, et favorise sa mise en contact avec ce qui se fait de plus novateur en Espagne, mais également hors de la Péninsule. Son père (Joan Llimona, peintre) et son oncle (Josep Llimona, sculpteur) sont deux artistes renommés en Catalogne. Représentatifs de l'Art moderne catalan et du Modernisme, en plein essor au début du XX^{ème} siècle, ils jouissent d'un fort prestige au niveau local. Toute sa vie, Mercè Llimona va se consacrer aux ouvrages destinés aux enfants, la production destinée aux adultes ne l'intéressant finalement que très peu, même si elle y fait quelques incursions. Grande admiratrice des illustrateurs anglais, et tout particulièrement d'Arthur Rackham et de Kate Grenaway, son œuvre va s'en inspirer abondamment, tout en conservant un caractère personnel qui se manifeste notamment à travers l'utilisation de tons terreux et doux. Ceux-ci diffèrent des tonalités alors en vogue, et diffusées par l'école valencienne : les tonalités violettes, que tente de lui imposer en vain son professeur de dessin. Elle dit elle-même :

Aprender no quiere decir perder tu personalidad. Un profesor valenciano que tuve nunca pudo imponerme su gusto por el morado, morado que decía. A mí siempre me han gustado los colores tierras, tonalidades suaves, apagadas.⁴⁹⁵

Dès qu'éclate la Guerre Civile, Mercè Llimona se rend à Paris où elle ne restera finalement que peu de temps, mais peut-être suffisamment pour s'inspirer de ce qui s'y fait de plus novateur, sous l'influence des avant-gardes. De retour en Espagne, elle s'installe à Saint Sébastien où réside sa sœur et se met à dessiner des boutons, cette activité se limitant, pour elle, à un travail alimentaire. Mais Mercè Llimona ne tarde pas à entrer en contact avec le milieu de l'illustration. Très tôt, elle commence à collaborer avec la conservatrice revue *Pelayos* (en 1937 elle dessine la couverture du numéro 30), installée, comme nous l'avons vu, en zone nationaliste. Ses contributions à la revue sont le reflet de valeurs plutôt conservatrices et moralisantes, visibles

⁴⁹⁵ « Homenaje a Mercè Llimona » in *CLIJ* n°101, 1998.

notamment à travers la vision qu'elle possède de l'enfance : celle-ci symbolise pour l'illustratrice un refuge, une échappatoire au monde plus cruel des adultes. L'harmonie et le pacifisme qui caractérisent l'œuvre de Mercè Llimona (et d'autres illustratrices de la revue) contrastent avec l'état d'esprit de la revue *Pelayos*, qui, dans un souci d'endoctriner les enfants, met en avant les valeurs franquistes et invite l'enfant à tuer ou à mourir, pour offrir sa vie à sa patrie. Mercè Llimona, en accord avec le rôle qui lui est dévolu en tant que femme illustratrice, tente plutôt au contraire, dans ses illustrations, de diffuser les valeurs de paix, de bonheur et d'harmonie destinées à permettre à l'enfant d'échapper à l'atmosphère ambiante, très sombre et particulièrement violente. Dans l'ouvrage qu'elle consacre à Mercè Llimona, Montserrat Castillo insiste sur ce monde rassurant, au cœur de l'œuvre de l'artiste :

En les obres que, en aquest període, Mercè ofería als petits, ja trobem un element característic i perdurable de la seva producció : proporcionar – mitjançant dibuixos i contes- un món confortable als infants, innocent, càlid i afectuós, en el qual nens són estimats, ben alimentats, ensenyats i preservats de tot mal, uns nens i unes nenes feliços que poden viure en uns interiors harmoniosos els somni d'infant i les fantaisies dels contes, i això, malgrat la guerra i malgrat les penúries de la postguerra⁴⁹⁶.

Ceci est particulièrement visible dans la revue *Chicos*, dans laquelle l'illustratrice collabore amplement, illustrant surtout des contes traditionnels (une section leur sera consacrée dans *Chicos* : « Los mejores cuentos contemporáneos » qui reprendra, sous la forme d'historiettes, les contes du *Petit Poucet*, *Peau d'âne* mais aussi l'histoire de *Peter Pan*) qui auront tellement de succès qu'ils seront publiés par la suite sous forme de livres (*Cuentos de Chicos*). Nombre d'œuvres de Mercè Llimona, publiées à l'origine dans les revues publiées par Consuelo Gil (*Chicos*, *Mis chicas*), vont ensuite se transformer en livres, qu'il s'agisse de contes dont elle élabore

⁴⁹⁶ M. CASTILLO, *Op. Cit.* p. 26.

Traduction : « Dans les œuvres qu'à cette période Mercè proposait aux enfants, on retrouve déjà un élément caractéristique et constant dans sa production : offrir aux petits –grâce à des dessins et à des histoires- un monde confortable innocent, chaleureux et affectueux, dans lequel les enfants sont aimés, bien alimentés, éduqués et préservés de tout mal, des enfants joyeux qui peuvent vivre dans les mondes harmonieux, les rêves d'enfants, et les fantaisies des contes, et cela, malgré la guerre et les pénuries de la post-guerre. »

seulement les illustrations, ou d'œuvres plus personnelles comme *Chupete* (publié tout d'abord dans *Mis chicas*) ou *El muñeco de papel*. L'édulcoration est très forte dans ses ouvrages, et correspond à une vision idéologique très bourgeoise de l'enfance, que la guerre civile ne va cesser d'accentuer.

Paradoxalement, malgré son conservatisme et la conception assez traditionnelle qu'elle possède de la littérature de jeunesse et de la jeunesse elle-même, et en dépit d'un contexte peu favorable à l'épanouissement artistique, Mercè Llimona incarne incontestablement la modernité, à travers autant de phénomènes que sont la transmédiabilité, la transtextualité, la transiconicité, et l'utilisation de supports nouveaux jouant avec la matérialité, qui imprègnent son œuvre toute entière.

Le conte est l'un des éléments les plus importants de l'œuvre de Mercè Llimona et la figure du Petit chaperon rouge y trouve naturellement sa place. Ceci peut s'expliquer par l'impact sur elle des contes, qui constituèrent ses principales lectures d'enfance, mais ce qui la marqua le plus, fut la lecture d'ouvrages illustrés par les plus grands illustrateurs du XIX^{ème} siècle, notamment les contes illustrés par l'espagnol Appel.les Mestres (*Contes* de Perrault entre autres) mais aussi par les illustrateurs français (Doré), allemands et anglais les plus renommés. Mercè Llimona va donc privilégier les contes, qu'elle illustre à son tour les plus connus (*Blanche-Neige* par exemple), ou qu'elle crée elle-même ses propres contes. Ce n'est alors plus le conte littéraire dans son intégralité, qui est repris et illustré par l'artiste, mais celui-ci constitue une source d'inspiration. Certains de ses ouvrages font en effet se côtoyer divers personnages sortis des contes (personnages connus ou archétypes) pour créer une histoire nouvelle : c'est le cas de *Chupete*, mais aussi, dans une moindre mesure, de *El Muñeco de papel* dans lequel les archétypes du conte sont repris : la sorcière, la princesse etc. Mais Mercè Llimona ne fait pas que reprendre certains personnages ou archétypes du conte. Il lui arrive aussi de faire fusionner plusieurs contes dans une veine hypertextuelle comme dans *Caperucita y los tres ositos*, ou de puiser dans des œuvres qui constituent la tradition de la littérature de jeunesse et sont souvent elles-aussi inspirées du conte traditionnel (*Peter Pan*, *Alice au pays des merveilles* par exemple).

Afin de montrer comment le *Petit chaperon rouge* se retrouve au cœur d'un paradoxe conjugant valeurs conservatrices et innovations formelles, nous travaillerons

sur ce conte tel qu'il apparaît chez Mercè Llimona dans deux œuvres : *Caperucita y tres ositos* et *Chupete*. Nous essaierons alors de montrer comment, grâce au traitement qu'en fait Mercè Llimona, le *Petit chaperon rouge* franchit un pas de plus vers l'album moderne, mais comment, en parallèle, et malgré sa modernité formelle évidente, les valeurs transmises sont plutôt d'inspiration conservatrice.

Chupete reprend, dans une veine intertextuelle, les personnages les plus connus du folklore : le *Petit chaperon rouge* cotoie au sein d'une même histoire, *Hansel et Gretel*, *Le Petit poucet* et bien d'autres encore, à la manière de la « salade de contes » déjà évoquée chez Bartolozzi. Après être apparu dans les revues du même nom, *Chupete* est publié chez Gilsa en 1940, sous la forme d'un livre proche de l'album, et proposant une conception nouvelle de l'illustration, déjà visible dans les albums de Bartolozzi, mais qui devient plus systématique chez Mercè Llimona et qui se caractérise par l'association, au sein d'une même page, du texte et de l'image. Conçue à la plume, la couleur, la fantaisie des situations et la richesse des illustrations font de *Chupete* un ouvrage très attrayant. Montserrat Castillo indique que la maison d'édition barcelonaise Hymosa en proposera, en 1942, une seconde édition, de même que la maison Gilsa, en 1949. *Chupete*, personnage éponyme et enfant curieux, décide d'aller explorer l'horloge d'où sort une mélodie qui aiguise sa curiosité. Il tombe alors, tout comme l'Alice de Lewis Carroll, dans un tunnel qui le mène, à la fin de sa chute, sur un lit moelleux recouvert d'un édredon. Le garçonnet fait alors non seulement la connaissance d'animaux et de personnages pittoresques (une vieille femme, un lutin), mais *Chupete* rencontre également les personnages des contes les plus connus qui font chacun l'objet d'une illustration : Le Petit chaperon rouge, le Petit Poucet et ses frères, Hansel et Gretel, la Belle au bois dormant, Barbe-Bleue, Peau d'âne, Les musiciens de Brême, Cendrillon et Blanche-Neige. D'autres personnages emblématiques du folklore espagnol sont mentionnés : « el Coco » -sorte de croquemitaine- , les cigognes, qui ont pour mission d'apporter dans leurs becs les bébés à leur naissance, ou des personnages des récits emblématiques de la littérature de jeunesse tel que Peter Pan.

Si le recours à la référence intertextuelle est un procédé novateur abondamment utilisé, comme nous l'avons vu, dans les années 1920 chez Calleja, mais dans une optique bien souvent ludique et destinée à faciliter la connivence avec le lecteur, ici, il

semble inextricablement lié aux valeurs que souhaite transmettre l'auteure et qui se caractérisent, comme nous l'avons vu, par l'édulcoration, et une vision de l'enfant particulièrement conservatrice. C'est en effet un traitement assez particulier que fait subir Mercè Llimona aux contes traditionnels qu'elle convoque, et auquel n'échape pas le *Petit chaperon rouge*. Aucun des personnages ne fait l'objet d'une dévoration ou d'un meurtre, ce qui sous-entend que c'est une approche plutôt pacifiste du conte qui est proposée. Mercè Llimona, dans le contexte historique plutôt difficile de l'après-guerre civile, choisit de donner à ses jeunes lecteurs une histoire pacifique et réconfortante. Le ton, sans être totalement moralisateur, donne tout de même des exemples de conduite que doivent adopter les enfants.

Afin de comprendre la fonction qu'acquiert la référence au *Petit chaperon rouge* dans l'ouvrage de Mercè Llimona, il nous a semblé nécessaire d'étudier de façon plus large la fonction qu'acquiert dans l'œuvre toute entière la référence au conte traditionnel, en la mettant en perspective avec le contexte social. Dans *Chupete*, nous l'avons dit, les fins heureuses, propres aux contes mentionnés, sont évoquées dans la plupart des cas, et une suite leur est donnée. *Le Petit chaperon rouge* est évoqué à travers la version des frères Grimm, plus rassurante pour les enfants que celle de Perrault (et la plus diffusée également, comme nous l'avons vu, dans les livres pour enfants) car l'héroïne fait l'objet d'un sauvetage par un chasseur. Cette version est également plus proche des versions orales, dans la mesure où sa fin est optimiste, or on sait que la fin tragique qu'avait donnée Perrault au conte, l'éloignait de la tradition du conte oral. Bruno Bettelheim évoquait le conte de la façon suivante, en opposition au mythe afin de mettre en valeur une de ses caractéristiques : sa fin heureuse : « La conclusion, dans les mythes, est presque toujours tragique alors qu'elle est toujours heureuse dans les contes de fées ». Mercè Llimona prend la liberté de continuer le conte de Grimm : le chasseur, après avoir sauvé la fillette, s'est marié avec sa mère et, muni de son fusil, veille à maintenir à l'écart tous les loups présents dans la forêt. La continuation du conte sera d'ailleurs un procédé très utilisé dans l'album moderne. Le personnage de Chupete insiste sur le destin heureux qu'a finalement eu le Petit chaperon rouge : « - ¡Ay ! Caramba, -exclama Chupete - ; qué niña tan bonita, y qué suerte que el lobo no la matara...!⁴⁹⁷ ». L'évocation du conte des frères Grimm ainsi

⁴⁹⁷ M. LLIMONA, *Chupete*, Madrid, Gilsa, 1949, p. 59

que l'insistance sur sa fin heureuse, mentionnée à travers les paroles du garçonnet, outre le fait qu'elle est la plus fidèle à la tradition orale dans laquelle la fillette ne meurt pas, semble refléter une volonté appuyée de la part de l'auteur, de rassurer son lecteur enfant. Notons que le nom de *Caperucita Roja* n'a pas été modifié, ni remplacé par un adjectif différent, comme ce fut le cas dans de nombreuses versions du conte à l'après-guerre. Ceci reflète peut-être une volonté, de la part de l'auteur, de se tenir à l'écart des conflits idéologiques du moment. Le conte du *Petit Poucet*, pour sa part, n'est évoqué qu'en partie, à travers la fin plutôt heureuse du conte, lorsque les héros enfants parviennent à échapper à l'ogre grâce à une botte de sept lieues. Le texte, tout comme l'illustration, évoquent la solidarité entre les enfants. Les frères du Petit Poucet l'aident, au moyen d'une corde, à se hisser à l'intérieur de la botte. Le conte d'*Hansel et Gretel* (variante du conte de *Jeannot et Margot*) n'est évoqué lui aussi qu'à travers la fin de l'histoire. La sorcière est morte et les deux enfants du conte peuvent enfin déguster sa maison de friandises, en prenant soin de la partager avec Chupete comme le montrent l'illustration et le texte :

Al maravillado Chupete le dejan probar un pedazo de teja que es de mazapán finísimo, y unas peladillas que, como piedrecitas, adornan los parterres de la casa⁴⁹⁸.

L'illustration met en scène, dans une composition harmonieuse, les trois personnages : Chupete en compagnie des deux personnages du conte. Chupete dont l'expression du visage reflète une certaine hésitation, se trouve au milieu des deux enfants qui lui proposent des friandises qu'ils ont décrochées de la maison de la sorcière. En cette période marquée par la faim en Espagne, le lecteur trouve peut-être, en regardant cette image plutôt optimiste et en se remémorant l'intégralité de ce conte célèbre, l'assurance qu'il est possible de satisfaire ses désirs, après avoir surmonté un certain nombre d'épreuves et avoir acquis la maturité suffisante. Là-encore, donc, l'auteure semble, au moyen de procédés redondants, essayer de rassurer l'enfant, en lui

Traduction : « Ah ! Chouette !- s'exclame Chupete-, quelle jolie petite fille et quelle chance que le loup ne l'ait pas tuée. »

⁴⁹⁸ *Ibid.* p. 62.

Traduction: "On laisse le merveilleux Chupete goûter un morceau de tuile, fait de pâte d'amande fine, et des dragées qui, telles de petites pierres, décorent les parterres de la maison."

proposant une vision optimiste de la vie. C'est également la notion de partage qui est mise en valeur, aussi bien dans le texte que dans l'illustration. Les situations finales heureuses de *Barbe-Bleue*, de *Peau d'âne*, des *Musiciens de Brême*, de *Cendrillon* sont également mentionnées. La douceur qui se dégage des illustrations, et qui est rendue par l'utilisation de tonalités douces et pastels, des formes arrondies et douces des visages des enfants, des éléments anthropomorphes (comme la lune) récurrents chez Mercé Llimona, ne fait qu'accentuer l'impression d'harmonie qui semble régner dans ce pays fabuleux. L'utilisation dans le texte d'adverbes, de superlatifs de même que l'utilisation pléthorique de l'adjectif heureux : « feliz » ou de ses synonymes, semble insister sur l'aspect heureux de chaque histoire : « Hansel y Gretel son muy felices ⁴⁹⁹ », « Cogidos del brazo y riendo alegremente, van « los cuatro animales músicos : el asno, el perro, el gato y el gallo. Viven muy felices y tranquilos en la casa de los ladrones sin necesidad de ganarse la vida » ⁵⁰⁰, « la feliz mamá es la que fué desgraciada «Cenicienta ⁵⁰¹ », « Chupete (...) come en la mesita al lado de Blancanieves, rodeado de los siete hombrecitos del bosque que se ríen y bromean como los más felices del mundo ⁵⁰² ». L'inexistence du « Coco », ce personnage imaginaire de la tradition folklorique espagnole qui emmène dans son sac les enfants désobéissants est révélée au lecteur, comme pour le rassurer : « Este saco y este Coco, son una invención para que a través del miedo, los niños asustados obedezcan por temor ⁵⁰³ ». L'auteur critique même les adultes ayant recours à ce personnage pour faire obéir les enfants : « El Coco es una invención de las personas que no saben

⁴⁹⁹ *Ibid.* p. 62.

Traduction: "Hansel et Gretel sont très heureux".

⁵⁰⁰ *Ibid.* p. 64.

Traduction: "Bras dessus bras dessous, et riant joyeusement, les quatre animaux musiciens se promènent: l'âne, le chien, le chat et le coq. Ils vivent heureux et tranquilles, dans la maison des voleurs, sans qu'il ne leur soit nécessaire de gagner leur vie."

⁵⁰¹ *Ibid.* p. 64.

⁵⁰² *Ibid.* p. 66.

Traduction: "Chupete mange à table à côté de Blanche-Neige, entouré des sept petits hommes des bois qui rient et plaisantent comme s'ils étaient les plus heureux du monde."

⁵⁰³ *Ibid.* p. 69.

Traduction: "Le sac et le Croque-Mitaine sont une invention destinée à effrayer les enfants pour les faire obéir."

querer bien a los niños y les asustan⁵⁰⁴ ». La reprise intertextuelle de certains éléments folkloriques représentatifs d'un patrimoine bien connu des enfants, semble suggérer qu'une certaine sélection a été effectuée par l'auteur. En effet, seuls les éléments susceptibles de rassurer l'enfant, qu'une illustration elle-aussi rassurante (de par son sujet mais aussi de par son style) accentue, sont mentionnés et il s'agit, dans la plupart des cas, des fins heureuses des contes traditionnels. Les héros semblent tous, après avoir surmonté les épreuves, jouir d'une existence marquée par le bonheur et l'harmonie. C'est donc une vision plutôt optimiste de l'existence qui est proposée à l'enfant à travers l'évocation de héros qui lui sont familiers. En s'identifiant à eux, comme le permet le conte de fées en mettant en scène des personnages auxquels le lecteur ressemble beaucoup⁵⁰⁵, ce dernier peut ainsi espérer, lui-aussi, jouir de la même félicité. Mais le simple fait de se référer à des œuvres bien connues des enfants semble, dans ce cas précis, traduire une volonté de les placer dans un cadre familier et rassurant afin de les mettre en confiance. On retrouve bien là la tendance déjà évoquée, suivie non seulement par Mercé Llimona mais également par Lola Anglada et d'autres illustratrices de la même génération. Celles-ci cherchent plus, en cette difficile période d'après-guerre, à rassurer l'enfant et à lui faire oublier la sordide réalité qui l'entoure, qu'à l'encourager à user de la violence. L'utilisation de la référence intertextuelle au conte (et plus précisément à la fin heureuse de plusieurs d'entre eux) semble donc répondre dans cet ouvrage, à une volonté de la part de l'auteur de rassurer l'enfant lecteur. Comme le souligne Bruno Bettelheim :

Le conte de fées alimente l'imagination avec des matériaux qui, sous une forme symbolique, suggèrent à l'enfant quel genre de batailles il aura à livrer pour se réaliser, tout en lui garantissant une issue heureuse⁵⁰⁶.

Bettelheim cite également Tolkien pour qui les éléments les plus stables des contes de fées traditionnels sont au nombre de quatre : « l'imagination, la guérison, la

⁵⁰⁴ *Ibid.* p. 69.

Traduction: "Le Croque-mitaine est une invention des personnes qui ne savent pas aimer les enfants comme il faut, et leur font peur."

⁵⁰⁵ B. BETTELHEIM, *Op. Cit.* p. 65.

⁵⁰⁶ *Ibid.* p. 63.

délivrance et le réconfort⁵⁰⁷ ». Le conte montre comment il est possible pour le héros de mettre de l'ordre dans le chaos. L'enfant, avant la période oedipienne, a lui aussi une façon chaotique d'expérimenter le monde, et le conte est donc là pour lui suggérer « comment mettre de l'ordre dans la confusion de la vie intérieure⁵⁰⁸ ». Le fait que dans le conte de fées traditionnel, le héros soit récompensé et le méchant puni, « satisfait l'enfant qui a profondément besoin de voir triompher la justice⁵⁰⁹ ». Bettelheim rajoute que « le réconfort est le plus grand service que le conte de fée puisse rendre à l'enfant »⁵¹⁰ et c'est ce sur quoi Mercè Llimona semble vouloir insister, à travers l'utilisation singulière qu'elle fait du conte traditionnel et en particulier du *Petit chaperon rouge*, dans *Chupete*. Une telle lecture n'est possible que si l'on met en parallèle l'histoire et le contexte d'écriture.

Mais si, comme nous venons de le voir, *Chupete* se pose comme l'héritier de la modernité des années 1920, en proposant une reprise intertextuelle originale du *Petit chaperon rouge*, bien que cette dernière soit destinée à diffuser des valeurs opposées aux valeurs progressistes de l'esprit de la deuxième République, c'est tout autre chose que nous retrouvons dans l'album *Caperucita roja y los tres ositos*, publié en 1944 également par la maison d'édition Juventud, dont nous ne manquerons pas de souligner le caractère novateur pour son époque.

Conçu à la manière d'un petit livre-théâtre, ce livre, profusement illustré, est une sorte de livre-jeu à trappes et à volets, dont le spectateur n'est autre que l'enfant lecteur. La B.N.E. en conserve un exemplaire qu'il nous a été permis de consulter mais que nous n'avons malheureusement pas pu reproduire. L'histoire résulte du mélange de deux contes connus : *Boucle d'Or et les trois ours* et le *Petit chaperon rouge*, qui fusionnent dans une veine hypertextuelle. Le titre de l'œuvre annonce en effet que le personnage connu de *Caperucita* a pris la place de la traditionnelle « Ricitos de oro » (Boucle d'or). L'histoire commence de la même façon que le conte du *Petit chaperon rouge* : la fillette, *Caperucita*, représentée dans l'illustration sous les traits d'une jeune

⁵⁰⁷ *Ibid.* p. 221.

⁵⁰⁸ *Ibid.* p. 118.

⁵⁰⁹ *Ibid.* p. 221.

⁵¹⁰ *Ibid.* p. 226.

paysanne (elle porte des sabots et un costume plutôt rural : fichu rouge sur la tête, robe et tablier noir par dessus) doit apporter à sa grand-mère malade des galettes (« tortas ») que vient de confectionner sa mère, ainsi qu'un fromage et un petit pot de miel. Dès le début, elle ne se cache pas de sa gourmandise lorsqu'elle dit à sa mère : « me siento capaz de comérmelas todas ⁵¹¹ ». Celle-ci tempère ses désirs en lui répondant : « Nada de eso golosilla. Las llevarás a tu abuelita ; ya sabes que está enferma y no puede levantarse de la cama ⁵¹² ». Puis, comme dans la version des frères Grimm, mais avec davantage de détails, sa mère l'avertit clairement des dangers encourus dans les bois qu'elle doit traverser :

Si quieres que te deje ir sola, has de prometerme que serás juiciosa, y que volverás antes de la puesta del sol. A esta hora sale el Lobo de su cabaña y se come a las niñas que van solas por el bosque. Si no fuera porque tu hermano ha estado llorando toda la tarde y no me ha dejado hacer nada, te acompañaría hasta el claro del bosque ⁵¹³.

La vision qui est donnée ici de la mère, comporte une dimension morale et conservatrice très marquée : le fait qu'on ait l'impression qu'elle l'envoie à contre cœur dans la forêt, marque une volonté de ne pas présenter au lecteur enfant une mauvaise mère. L'illustration accompagnant le texte nous montre la mère, la fillette et son petit frère dans la cuisine. La mère prépare sur la table les provisions que la fillette va devoir porter à sa grand-mère. Une fenêtre ouverte sur un ciel bleu et laissant voir des fleurs et un oiseau en cage. Une atmosphère de tranquillité se dégage des illustrations.

La scène suivante représente la rencontre entre la fillette et le loup. Un petit personnage est également présent : un écureuil qui met en garde la fillette à plusieurs reprises contre le risque de s'attarder, comme le lui a déconseillé sa maman, alors que Caperucita est attirée par les mûres qui se trouvent sur le bord du chemin :

⁵¹¹ Traduction : « Je me sens capable de toutes les manger ».

⁵¹² Traduction : « Tu n'as pas intérêt à le faire, gourmande. Tu les apporteras à ta grand-mère ; tu sais qu'elle est malade et ne peut pas se lever de son lit ».

⁵¹³ Traduction : « Si tu veux que je te laisse partir seule, tu dois me promettre que tu seras raisonnable, et que tu rentreras avant le coucher du soleil. A cette heure-là, le loup sort de son antre et mange les petites filles qui sont toutes seules dans la forêt. Si ce n'était pas que ton frère a pleuré tout l'après-midi et ne m'a rien laissé faire, je t'accompagnerais jusqu'à la clairière ».

Caperucita. – Mamá me ha dicho que no me entretuviera cogiendo moras, pero éstas están tan al borde del camino que no emplearé mucho tiempo en llenarme el delantal. Luego me refirirá un poco, pero como es tan buena y le gustan tanto las moras, el enfado le pasará pronto⁵¹⁴.

Ce à quoi l'écureuil répond :

“Ardilla : - No te entretengas, Caperucita. Corre ligera hasta la casa de tu abuelita.⁵¹⁵”

Les deux contes qui sont ici repris présentent deux éléments importants. En effet, dans les versions classiques, les héroïnes féminines succombent à la tentation :

- dans *Le Petit chaperon rouge* des frères Grimm, la fillette cède aux plaisirs de ramasser des fleurs.

- dans le conte de *Boucle d'or et les trois ours*, la fillette éponyme s'introduit dans la maison des trois ours et succombe à la gourmandise.

Or dans cette version de Mercè Llimona, bien au contraire, la nouveauté émane du fait que la fillette est très réceptive aux avertissements du personnage de l'écureuil (réminiscence de Jimini Cricket, créé par Disney pour son adaptation de *Pinochio*). Ainsi, alors qu'elle est attirée par la cueillette de mûres, elle se retient de le faire puis, dans la maison des trois ours, résiste à la tentation de dévorer les tartes fraîchement cuisinées, à chaque fois, grâce aux conseils avisés de l'écureuil. Plus encore, elle fait montre de bonne éducation en laissant dans la maison des trois ours un message de remerciement à leur attention : « voy a extender una capa muy fina de ceniza del hogar y escribiré encima con un palito todo lo que nos ha ocurrido⁵¹⁶ ».

Mais l'aspect novateur de l'œuvre de Mercè Llimona ne réside pas uniquement dans le caractère hypertextuel de la reprise. L'intérêt apporté par Mercè Llimona aux aspects matériels du livre, en en faisant un objet artistique, dans le sillage de ce qui se

⁵¹⁴ Traduction : « Le petit Chaperon : - Maman m'a dit de ne pas m'attarder en route à ramasser des mûres, mais celles-ci sont si près du chemin que je ne perdrai pas beaucoup de temps à remplir mon tablier. Elle me fâchera un peu mais comme elle est si bonne et aime tant les mûres, la colère lui passera bien vite. »

⁵¹⁵ Traduction : « L'Écureuil : Ne t'attarde pas, Petit Chaperon. Courre, légère, jusqu'à la maison de ta grand-mère. »

⁵¹⁶ Traduction : « Je vais étaler une couche de cendre très fine, et j'écrirai dessus avec un bâton ce qui nous est arrivé ».

fait dans d'autres pays d'Europe à la fin du XIXème siècle, mais surtout au début du XXème siècle (en France, en Allemagne), la place dans la dynamique de l'album pour enfants influencé par l'ouvrage de bibliophilie. Il s'agit de l'album tel qu'il s'était développé en France dans les années 1920, tel qu'il se développait au même moment en Italie avec Munari et tel qu'il renaîtra dans les années 1960, sous l'influence du livre d'artiste. Il y a fort à parier que le séjour en France de l'illustratrice lui avait déjà permis de découvrir les nouveautés du moment, qui accordent une place importante non seulement à l'illustration dont la présence est de plus en plus marquée dans l'espace de la double page, mais aussi aux composantes matérielles du livre. Mais ce goût pour le livre, considéré comme un objet artistique, naît plus particulièrement, comme le montre Montserrat Castillo, à la suite de son voyage à Berlin. Celui-ci va énormément influencer Mercè Llimona et va lui permettre de donner un souffle nouveau à l'illustration catalane. Celle-ci, à la suite de la Guerre Civile s'était retrouvée quelque peu apauvrie, soit que les illustrateurs se soient exilés, aient été réduits au silence –comme Lola Anglada–, ou soient décédés, soit que l'intérêt qu'ils pouvaient avoir, avant la Guerre Civile, pour les livres pour enfants ait été perdu et les ait dirigés vers d'autres pratiques artistiques. Au cours de son voyage à Berlin, Mercè Llimona se retrouve confrontée à des œuvres novatrices qui s'inscrivent dans la longue tradition du livre de jeunesse illustré allemand. En effet, le livre n'est plus seulement un support pour l'illustration, mais il s'agit également d'un bel objet dont on doit soigner la typographie, le *design* et les images qui forment un tout. Or l'Allemagne possède, comme nous l'avons dit, ses pionniers du livre illustré pour enfants avec *Struwwelpeter* et *Max und Moritz*. Nombreux sont les illustrateurs allemands, mais aussi autrichiens, qui savent traduire et transposer les style en vigueur (*Jugendstyle*) à l'illustration pour la jeunesse, effaçant ainsi les frontières entre les arts majeurs et ceux considérés comme mineurs. C'est le cas d'artistes tels qu'Heinrich Lefler, Heinrich Vogeler ou encore Alfred Kubin ou Grosz qui sont les illustrateurs les plus brillants de l'illustration germanique pendant la République de Weimar. Mercè Llimona va donc affiner l'idée qu'elle a du livre pour enfants, influencée par ce qui se fait alors en Allemagne et en Autriche, mais qui n'est pas sans lien avec ce qui se passe dans le reste de l'Europe. Lorsqu'elle rentre à Barcelone, elle se met en contact avec la maison d'édition Juventud pour laquelle elle va illustrer des contes, ceux qu'elle avait

le plus appréciés dans son enfance et créer des ouvrages d'une modernité étonnante.

Mercè Llimona possède une conception bien précise du livre pour enfants. En effet, elle veut pour eux des livres cartonnés, pleins de couleurs et dans lesquels l'illustration occupe une place importante. Mercè Llimona veut créer des ouvrages que les enfants lisent et relisent et qu'ils puissent conserver comme de beaux objets. Montserrat Castillo met l'accent sur la dimension matérielle lorsqu'elle affirme :

Mercè Llimona volia per als petit llibres bells de cap a peus, ben dissenyat des de la coberta al més humil culdellàntia. Però no uns llibres decorativistes, sinó que transmetessin la realitat dels infants. Els seus foren un llibres de tapes dures, plens de color, en què la imatge hi senyorejava. Volia que fossin un present, « llibres d'ofrena » que es miren i es remiren, i , despres, es conserven ⁵¹⁷.

Son *Petit chaperon rouge* illustre l'utilisation novatrice qu'elle fait du support album, qui devient ici un précurseur des livres *pop-up* et se présente sous la forme d'un petit castelet. L'album se présente en effet sous la forme d'un livre carré (à peu près 20 cm x 20 cm) s'ouvrant en deux parties, comme une fenêtre [Fig. 53].



Fig. 53, Mercè Llimona, *Caperucita y los tres ositos*, Barcelona, Juventud, 1944.

URL : <http://www.tesorosdelayer.com/esp/lote.php?id=27596>

[Dernière consultation : le 19/09/2012]

⁵¹⁷ M. CASTILLO, *Op. Cit.*, p. 33.

La première de couverture, cartonnée, de couleur majoritairement verte et rouge, est constituée de deux volets et représente un petit castelet, à la manière d'un théâtre de Guignol, reflétant l'héritage du théâtre des productions populaires du XIX^{ème} siècle. A l'angle du rideau est représenté une marionnette en forme de sorcière et tenant un bâton à la main. Face à ce théâtre sont assis des enfants, dont l'ombre se reflète sur la partie verte du théâtre. Ils regardent presque tous le castelet et sont placés par rapport à celui-ci de la même façon que le lecteur. Ce dernier se trouve dans la même position d'attente que les petits spectateurs fictifs auxquels il peut s'identifier. Le dispositif narratif est donc intégré à l'ouvrage, dès le périphrase, et place le lecteur dans la même situation qu'un spectateur de théâtre voire, de façon plus générale, que le spectateur d'un dessin animé. Le périphrase place le lecteur en position d'attente qui est celle du spectateur. L'histoire peut commencer : pour cela, le lecteur doit se livrer à l'ouverture des deux volets afin que le spectacle commence. La quatrième de couverture nous donne des informations sur l'illustratrice ainsi que le prix de l'ouvrage. Elle nous met aussi face à la scène de théâtre, reconnaissable au rideau qui entoure l'image. Mais elle semble être vue de l'autre côté, de l'intérieur du castelet. En effet, nous nous trouvons face à une représentation des personnages de l'histoire dont nous reconnaissons les silhouettes, dessinées en noir telles des ombres chinoises. Au premier plan se trouve un enfant en train de lire un livre, et qui semble se trouver dans les coulisses du théâtre puisque nous pouvons voir à ses pieds une valise remplie de vêtements, que l'on suppose être des costumes, des livres empilés, un masque, un balai et une pelle. Peut-être est-ce le souffleur de la pièce, du même âge que les spectateurs.

Le périphrase nous permet donc de voir qu'il s'agit d'un ouvrage novateur, dans lequel la matérialité fait sens, car elle tente de reproduire un dispositif théâtral. Le périphrase annonce, dès la première de couverture, le dispositif mis en place. L'ouvrage fonctionne ensuite toujours de la même façon : les volets s'effeuillent deux par deux, pour laisser apparaître, de chaque côté, le texte de l'histoire et au centre : l'illustration de la scène, qui est la première chose que l'enfant peut percevoir. Cette disposition suggère que l'illustration a un rôle presque plus important que le texte, puisque c'est la première chose que perçoit le lecteur en ouvrant le livre.

Mercè se lance dans une entreprise doublement théâtrale : d'une part c'est le

support tout entier qui est directement lié, comme nous venon de le voir, à la dimension théâtrale, d'autre part, à l'instar de ce que faisaient déjà Magda Donato, Bartolozzi et Elena Fortún dans les années 1920, le texte a été réécrit sous la forme d'un dialogue théâtral. Précisons tout de même que les didascalies sont absentes de l'œuvre, les informations données dans l'illustration s'y substituant en partie. Nous voyons donc comment, grâce à cette double dimension théâtrale, texte et image sont ici inextricablement liés, préfigurant l'album iconotextuel. Les paroles des personnages (le texte) fonctionnent ainsi comme la partie orale de la pièce de théâtre, et l'illustration, comme sa partie visuelle d'interprétation. Le personnage prononçant les paroles est dessiné à côté de celles-ci pour que le lecteur ait des repères.

On observe chez Mercè Llimona, avec cet ouvrage, une volonté de théâtraliser un conte ayant un potentiel dramatique que Disney, avant elle, avait bien senti avec la *Silly Symphonies* que nous avons mentionnée un peu plus haut. En effet, cet album n'est pas sans faire écho, de multiples façons, aux dessins animés de Walt Disney. Or aucune étude de l'œuvre de Mercè Llimona n'a fait ressortir ses liens avec les premières œuvres de Disney. Bien au contraire, lorsque Disney est évoqué, c'est pour montrer combien Mercè Llimona s'en détache, par exemple dans le cas de l'illustration de *Peter Pan*, en 1994. Pourtant, dans les années 1930, l'arrivée progressive en Espagne des productions de Walt Disney (dessins animés, albums les adaptant) n'est pas sans influencer le travail des artistes nationaux et Mercè Llimona en est l'un des exemples les plus frappants, même si l'on ne saurait limiter son œuvre à une pâle copie de celle de Disney, phénomène qui aura pourtant lieu comme nous le verrons par la suite, dans certaines publications populaires de la fin des années 1960. Si Mercè Llimona s'inspire de Walt Disney, c'est pour mieux s'en approprier certains éléments et les reconfigurer dans un travail très personnel. Quels sont les points communs que nous pouvons observer entre l'œuvre de Walt Disney et *Le Petit chaperon rouge et les trois ours* de Mercè Llimona ? Ces points communs sont-ils récurrents dans l'œuvre de l'illustratrice, et quelle fonction ont-ils ?

Tout d'abord nous pouvons dire que l'influence de Disney sur Mercè Llimona est double : l'illustratrice fait non seulement fusionner deux contes dans la tradition de Disney, mais elle s'inspire aussi du style Disney qui fusionne avec le sien. Voyons à présent comment fonctionnent ces deux aspects.

On voit bien, dans cet album, comment les arts audiovisuels influencent la littérature pour la jeunesse, et comment la fusion de différents contes semble devenir dans les années 1930-1940, une nouvelle tendance dans les productions destinées aux enfants. Nous voyons également comment le succès de Disney influence la littérature pour la jeunesse, dès qu'il fait son entrée en Espagne, comme nous l'avons vu, dans les années 1930. On peut penser que Mercè Llimona s'inspire du court-métrage, tant pour la représentation qu'elle fait du loup séducteur que pour le principe même de la fusion intertextuelle de deux contes connus : au lieu de faire fusionner comme Disney, le *Petit chaperon rouge* et le *loup et les trois petits cochons*, Mercè, quant à elle, croise le *Petit chaperon rouge* avec *Boucle d'Or et les trois ours*. L'écureuil rappelle les petits animaux présents dans les films de Disney, notamment Jiminy Cricket qui accompagne toujours Pinochio, et lui donne des conseils pleins de sagesse. Il s'agit, en quelque sorte, de la voix de sa conscience. Mais outre la présence de recours propres à Disney, tels que la fusion de deux contes et l'utilisation de petits personnages donnant des conseils, nous remarquons également que les ressemblances portent sur le style et les motifs utilisés.

Tout d'abord, des fusions de styles sont visibles à travers la représentation de certains personnages. Le loup, par exemple, présente de fortes ressemblances avec celui de Disney. La représentation que donne du loup Mercè Llimona fait écho à ceux de Disney dans les « *Silly symphonies* » : *The big Bad wolf* (Le grand méchant loup) : même anthropomorphisme, mêmes traits, même façon de s'habiller : chapeau haut de forme, veste à queue de pie, le loup figure dans les illustrations adossé à un arbre tel un dandy, un séducteur. Les couleurs sont douces, les formes arrondies, les histoires fantaisistes, optimistes et rassurantes, comme chez Disney. Mercè Llimona puise, dans la plupart de ses œuvres, aux mêmes sources que Disney : des liens avec les illustrations de Rackam, qui lui-même influença les illustrateurs de la première génération, qui travaillaient au service de Walt Disney⁵¹⁸ sont extrêmement perceptibles⁵¹⁹. L'influence de Disney semble importante sur Mercè Llimona qui lui

⁵¹⁸ *Il était une fois Disney. Aux sources de l'art dans les studios Disney*. Catalogue d'exposition des Galeries Nationales du Grand Palais, éditions RMN, 2006.

⁵¹⁹ On les perçoit dans l'album *El muñeco de papel* (Gilsa, 1949) qui reprend plusieurs procédés propres à l'illustrateur : l'insertion de la signature dans un bandeau, l'anthropomorphisation des personnages, et l'usage expressionniste de l'ombre.

emprunte certains procédés qu'elle s'approprie pour en faire quelque chose de plus personnel. Il faut dire que les années 1940 sont, comme nous l'avons vu, des années propices à l'accueil des films de Disney en Espagne.

Le quatrième tableau a lieu chez la grand-mère. Elle fait également écho à une scène souvent représentée dans les illustrations du *Petit chaperon rouge* : la scène du lit. Le loup a pris la place de la vieille femme que nous voyons, dans l'illustration, enfermée dans un coffre. Nous savons donc qu'elle n'est pas morte puisque nous apercevons sa tête à l'intérieur d'un coffre entre-ouvert. Alors que se reproduit le traditionnel dialogue entre le loup et la fillette, à peine le loup a-t-il dit « Es para comerte mejor ⁵²⁰ » que la fillette s'échappe en courant sur conseil de l'écureuil : « Escapa corriendo, Caperucita. El Lobo se ha vestido como tu abuelita ⁵²¹ ». L'écureuil rappelle alors non seulement Jiminy Cricket, mais aussi la petite chatte de la version nivernaise, qui avertit la fillette qu'elle est sur le point de manger la viande de sa grand-mère et d'en boire le sang.

La scène ayant lieu chez les trois ours fait écho à la scène où la fillette entrait dans la maison des trois ours, car la mère ours est en train de plumer l'oie, qui se trouvait sur le tabouret. Alors que ceux-ci évoquent leurs impressions par rapport au passage de la fillette dans leur maison, ils la voient arriver en courant (comme le suggère l'illustration). Le loup n'a pas pu la rattraper car la chemise de nuit qu'il porte se prend dans les ronces car il ne voit pas où il marche à cause des lunettes qu'il porte. Ce gag n'est pas sans rappeler ceux des *cartoons* de Disney. Dans cette scène, nous apprenons quelle a été la réaction du petit ours : « Yo he llorado mucho cuando he visto que se habían comido mis gachas ⁵²² ». La réaction de la mère est plutôt moralisatrice : « Has hecho muy mal porque llorando nunca se arregla nada ⁵²³ ». Dans la scène suivante, toute la famille essaie de rassurer la fillette sur le sort de sa grand-mère et le père ours suggère une idée pour se jouer du loup. Alors que le texte évoque le début de l'histoire, l'illustration nous montre les personnages renversant ce qui

⁵²⁰ Traduction : « C'est pour mieux te manger ».

⁵²¹ Traduction : « Cours, Petit Chaperon. Le loup s'est habillé comme ta chère grand-mère. »

⁵²² Traduction : « J'ai beaucoup pleuré lorsque je me suis aperçu qu'on avait mangé ma bouillie ».

⁵²³ Traduction : « Tu as très mal fait car pleurer n'arrange jamais rien ».

semble être du miel chaud sur le loup et le texte suggère que l'un des personnage est invité à souffler sur le tas de plumes de l'oie qui vient d'être cuisinée avec un soufflet.

L'illustration de la scène finale nous montre une situation plutôt paisible, dans un cadre bucolique, avec un ciel aussi bleu que celui que nous apercevions au début par la fenêtre. On est proche des *happy ends* des dessins animés de Disney. En effet, les personnages se retrouvent réunis autour d'un pique-nique champêtre, afin de célébrer, comme nous pouvons le voir sur l'illustration avec le gâteau, l'anniversaire du petit ours. Le ciel est bleu, la nourriture ne manque pas et les oiseaux représentés sur les branches des arbres apportent une touche de joie et de paix dans ce paysage. Nous voyons, au premier plan, les femmes et enfants de la famille ours, Caperucita, sa mère et sa grand-mère. La mère ours semble réconforter la grand-mère de Caperucita. A l'arrière-plan, nous voyons le loup couvert de plumes, et le père de la famille ours, ce dernier consolant le premier. A travers les paroles du loup, nous pouvons voir que ce dernier est devenu inoffensif, et ne pense plus un seul instant à manger de la chair humaine :

Señores : Ya sé que no soy un huésped muy deseable, pero, como que desde que llevo estas prendas soy inofensivo como un pajarito, quisiera pedirles un favor : que me guarden los huesos del ganso.⁵²⁴

Cela conduit la grand-mère à acquiescer et à l'inviter à se rapprocher d'elle : «Concedido. Acérquese usted. Hoy es un día feliz para todos⁵²⁵».

Transgénéricité, hybridation de styles, fusion hypertextuelle de contes sont des procédés, qui, ajoutés à l'aspect matériel et à l'étroite collaboration du texte et des images, font des ouvrages de Mercè Llimona des livres particulièrement en avance sur leur temps. Dans *Chupete* mais surtout dans l'album-théâtre *Caperucita y los tres ositos*, *Le Petit chaperon rouge* constitue l'une des références intertextuelles principales ayant principalement pour fonction de réconforter l'enfant dans un contexte pourtant peu rassurant. Dans le domaine de la littérature de jeunesse illustrée, l'œuvre

⁵²⁴ Traduction : « Messieurs : je sais bien que je ne suis pas un invité très désirable, mais comme je me sens aussi inoffensif qu'un petit oiseau, depuis que je porte ces vêtements, je voudrais vous demander un service : que vous me gardiez les os de l'oie. »

⁵²⁵ Traduction : « Approchez-vous, aujourd'hui est un jour heureux pour tous ».

de Mercè Llimona est considérée, par Jaime García Padrino, comme un apport fondamental à l'album. Les albums de Mercè Llimona sont parmi les premiers à faire des caractéristiques matérielles du livre et de l'illustration, les enjeux principaux, et il est intéressant de voir comment *Le Petit chaperon rouge* participe, à sa manière, à ces expérimentations. De plus, dans la lignée des ouvrages à tendance progressiste des années 1920, c'est un lecteur particulièrement vif et actif qui est sollicité, et qui a déjà tout du lecteur de la fin du XXème siècle.

II. Le Petit chaperon rouge dans la culture populaire des années 1940 à 1970.

II.1. Les années 1940-1960.

Si Mercè Llimona s'impose, comme nous venons de le voir, comme l'une des figures de la rénovation du *Petit chaperon rouge* des années d'après-guerre, on ne saurait également oublier le rôle fondamental que joue la culture populaire dans la reprise du conte. On y trouve les occurrences les plus dénuées de visée morale ou éducative. Des illustrations de Freixas, aux bandes dessinées et *recortables* de TBO et aux planches d'Edgar, *Le Petit chaperon rouge* est traité en effet de façon plus ou moins neutre, voire de façon osée, mais dans tous les cas, l'intention ludique est prédominante. On ne saurait également omettre de mentionner les albums d'images (*álbumes de cromos*), qui abondent dans les années d'après-guerre, et donnent au *Petit chaperon rouge* les traitements les plus variés. Il n'en sera ici question que très brièvement, mais leur abondance et leur diversité mériteraient qu'on leur consacre une étude à part entière.

Tebeos, albums d'images (*álbumes de cromos*) passent de main en main et constituent, comme l'a bien souligné Antonio Altarriba, une monnaie d'échange⁵²⁶

⁵²⁶ A. ALTARRIBA, *La España del tebeo, La historieta española de 1940 a 2000*, Madrid,

chez leurs lecteurs. Ils font partie intégrante de la sociabilité enfantine, c'est pourquoi, les occurrences du *Petit chaperon rouge* dans ces ouvrages constituent un indicateur particulièrement révélateur de la popularité de la référence au conte à un moment donné.

II.1.1. La version érotique de Freixas.

A une époque où parler d'érotisme pourrait sembler inconcevable, il faut signaler une version du conte de Perrault, illustrée en 1938⁵²⁷ par le catalan Emilio Freixas, et rééditée plusieurs fois par la suite. Composée d'une cape rouge, d'une très



courte robe à corset recouverte d'un tablier, de style victorien, et de chaussettes blanches, la tenue de *Caperucita* n'est pas sans présenter des similitudes avec celle des lolitas japonaises des mangas actuels. Mais ce qui unit surtout les deux personnages, c'est la charge érotique qu'elles renferment. Dans la scène de la

Fig. 54, C. PERRAULT, E. FREIXAS (ill.) *Caperucita Roja*, Barcelona, Molino, 1938. URL : <http://pulpnivorcia.wordpress.com/2009/01/02/emilio-freixas-4-ilustrador/> [Dernière consultation le 18/08/2012].

rencontre de la jeune fille avec le loup [**Fig. 54**], ce dernier à l'instar de celui de Tex Avery, libidineux, la

Espasa Calpe, 2001.

⁵²⁷ C. PERRAULT, E. FREIXAS (ill.) *Caperucita Roja*, Barcelona, Molino, 1938.

langue pendante et les oreilles en arrière, regarde la jeune fille la tête baissée au niveau de sa jupe, prêt à s'y glisser.

Dans l'image suivante, l'association de la fillette, du lit et du loup au regard licencieux, n'est pas sans suggérer un érotisme latent [Fig. 54]. Publiée à une période de l'histoire où la représentation de la femme s'uniformise peu à peu, en accord avec les valeurs des vainqueurs, cette version de Caperucita fait figure d'exception et présente une incroyable modernité que nous retrouverons bien plus tard dans l'album moderne.

II.1.2. *TBO ou la naturalisation du Petit chaperon rouge.*

C'est dans une veine totalement ludique et commerciale que se situe la revue *TBO*, dans laquelle nous avons trouvé des occurrences du conte. Publiée à Barcelone de 1919 à 1975, *TBO* constitue une revue pour enfants emblématique en Espagne, et va profondément marquer la culture populaire du XX^{ème} siècle⁵²⁸. Le divertissement y constitue le but principal, et est revendiqué, comme le signale Viviane Alary, dans le premier numéro, qui avertit clairement le lecteur que le contenu « no quiere cansar las juvenes imaginations con arduos problemas ni serias doctrinas [...] sino traer un algo nuevo, alegre, chistoso ⁵²⁹ ». *TBO* accorde aux recortables, coloriations et autres jeux, une place privilégiée.

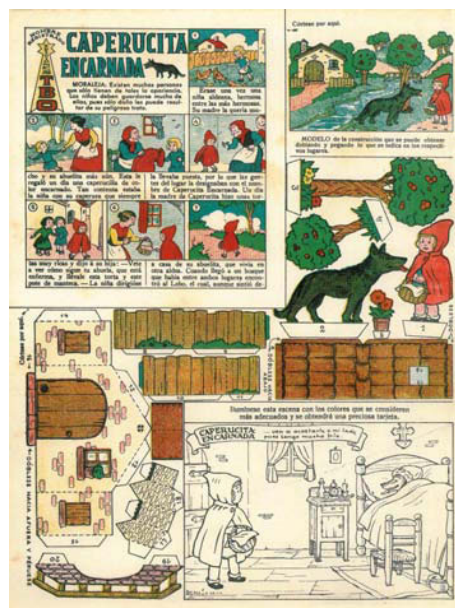
Complètement déconnectée de l'aspect éducatif et dépourvue de tout contenu politique, cette revue, lorsqu'elle reprend le *Petit chaperon rouge*, ne l'instrumentalise pas comme ont pu le faire les revues de propagande évoquées précédemment. Pourtant, des planches datant des années 1950, et dont la consultation nous a été facilitée par le musée du jouet en Catalogne, montrent bien que malgré l'aspect apolitique de la revue, l'éditeur est réticent à l'utilisation du mot « Roja » [Fig. 55]. Le choix de l'adjectif pour le titre donné au conte nous permet d'entrevoir les effets indirects de la censure

⁵²⁸ Peu de temps après la création de la revue *TBO*, *tebeo* devint un terme générique pour désigner une publication pour les enfants, dans laquelle la bande dessinée occupe une place prépondérante. Pour plus d'indications sur l'apparition de ce terme, voir Viviane Alary (ed.) *Historietas, cómics y tebeos españoles*, Op. Cit., p. 32.

⁵²⁹ *Ibid.*

puisque le mot « roja », habituellement utilisé pour désigner la fillette, et sûrement jugé trop connoté politiquement⁵³⁰ sous la dictature, a disparu et a été remplacé par le synonyme : « encarnada ».

Mais l'enjeu de ces planches réside surtout dans leur aspect ludique, qui n'est pas sans faire écho à la littérature de colportage et aux planches à découper des théâtres de papier de l'imagerie Pellerin, évoquées dans la première partie de ce travail. Le lecteur est sollicité de façons multiples par les différentes rubriques puisqu'on trouve ici, agencés sans perte d'espace au sein d'une même page⁵³¹, un mélange de bande dessinée inspirée de la version de Perrault, de personnages à découper et à habiller – de type *recortables*- ou des décors à construire, rappelant les jeux déjà présents dans l'imagerie Pellerin.



⁵³⁰ Comme nous l'avons vu, l'adjectif « rojo » est fortement connoté politiquement puisqu'il fait référence à toute personne d'appartenance communiste, et par extension, à toute personne de gauche.

⁵³¹ Cette exploitation optimale de la page est caractéristique de cette revue qui cherche à minimiser au maximum les coûts d'impression.

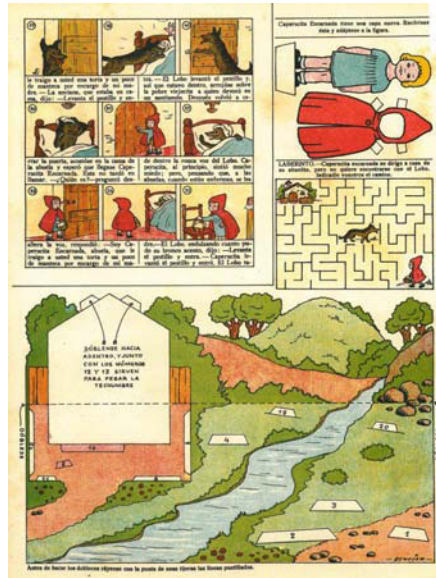


Fig. 55 Planches éditées par la revue *TBO* (collection *Magister*) disponibles au Musée du jouet de Catalogne à Figueras. Nous ne disposons pas de dates précises, mais il semblerait qu'elles datent des années 1950.

Cette utilisation multiple du *Petit chaperon rouge*, dans une revue de divertissement aussi populaire que *TBO*, nous paraît confirmer l'intronisation du conte en Espagne. Parallèlement à cette revue, ce sont aussi d'autres publications qui reprennent le conte, qui vient alors à faire partie intégrante du paysage de la culture

populaire. Albums d'images, cartes postales, publicités regorgent de *Petits chaperons rouges* de toutes sortes et abondent sur les sites de ventes pour collectionneurs [Fig. 56, 57, 58].



Fig. 56, Source non mentionnée.
 URL : <http://vallatebeo.blog.galeon.com>
 [Dernière consultation le 20/12/2012]



Fig. 57, Source non mentionnée, 1950.
 URL : <http://www.todocoleccion.net>
 [Dernière consultation le 20/12/2012]



Fig. 58, Editorial Bruguera, date non connue (19 ??).
 URL : <http://www.todocoleccion.net>
 [Dernière consultation le 20/12/2012]

II.1.3. La série *Caperucita encarnada d'Edgar*.

A partir de 1955, la maison d'édition valencienne (Editorial valenciana) publie la revue *Pumby*, l'une de ses revues phares. Elle s'adresse à un très jeune public et deviendra la plus populaire et la plus aboutie de ce type de publications. Son principal intérêt réside dans l'humour graphique. Cette revue a pour antécédents, tant dans son esthétique que dans sa thématique et son rythme narratif, les *Silly Symphonies* diffusées dans la revue *Mickey*⁵³². Comme le souligne Pedro Porcel, toute la revue exalte la fantaisie et l'innocence enfantine :

Toda la revista tiende a exaltar la fantasía y la inocencia infantil. Fantasía que, como la de los propios niños, lo abarca todo, personalizando animales y objetos, referentes cotidianos asequibles al lector transformados para crear un mundo donde todo es posible excepto el mal, cuya presencia es escasa y siempre aleccionadora. La agresividad en las historietas es mínima, las anécdotas extremadamente simples, los personajes negativos –Bocazas en *Cangurito* ; el lobo en *Caperucita*- son escasos, bastante inocuos y

⁵³² P. PORCEL, *Clásicos en Jauja, la historia del tebeo Valenciano*, Alicante, Edicions de Ponent, 2002, p. 337.

contemplados por los protagonistas con benevolencia y en muchos casos con lástima : se insiste en que el castigo que finalmente reciben es merecido y buscado por ellos debido a su mal comportamiento. A diferencia de lo que ocurre en cierta tradición del cuento infantil, recogida en numerosos filmes de Disney, no hay en Pumby intención de asustar o desesperar para luego consolar al lector : toda la revista rezuma amabilidad y placidez ⁵³³.

Le personnage du Petit chaperon rouge apparaît dans la série du même nom, dans une planche unique située en dernière page de chaque numéro et toujours selon la même organisation : huit cases régulières. Cette série, qui va être publiée durant de nombreuses années, va faire la renommée du dessinateur Antonio Edo Mosquera⁵³⁴ qui signe sous le pseudonyme d'Edgar. Il en est à la fois l'auteur et le dessinateur. En 1962, comme conséquence de son succès, deux numéros sont entièrement consacrés à « Caperucita Encarnada » ainsi qu'une série de contes qui s'en inspirent ; puis, en 1968, c'est une bonne partie des numéros des années 1950 et 1960 qui est rééditée sous la forme d'albums de 80 pages en couleur, et sous le nom « Libros ilustrados Pumby ». Mais en 1984, dans un contexte de crise éditoriale, la revue cessera d'être éditée.

La fillette de la bande dessinée se prénomme, du début à la fin, « Caperucita encarnada » et non pas « Caperucita roja », son auteur, défenseur de la cause républicaine et auteur d'affiches anti-fascistes pendant la guerre civile, ne pouvant sûrement pas se permettre cette licence⁵³⁵. Le scénario de chaque aventure est assez simple, et suit toujours le même déroulement : le loup essaie d'importuner Caperucita

⁵³³ *Ibid.* p. 339.

Traduction : « Toute la revue tend à exalter la fantaisie et l'innocence enfantines. Fantaisie qui, comme celle des enfants, comprend tout, personnalisant animaux et objets, référents quotidiens accessibles au lecteur et transformés pour créer un monde dans lequel tout est possible sauf le mal, dont la présence est rare et toujours accompagnée d'une leçon de morale. L'agressivité dans les histoires est minime, les sujets extrêmement simples, les personnages négatifs – Bocazas dans Cangurito-, le loup dans Caperucita, sont rares et inoffensifs et considérés par les personnages principaux avec bienveillance et dans de nombreux cas, avec pitié : on insiste sur le fait que la punition qu'ils reçoivent est méritée et qu'ils l'ont bien cherchée, de par leur mauvais comportement. Contrairement à ce qui arrive dans une certaine tradition du conte pour enfants, reprise dans de nombreux films de Disney, il n'y a pas chez Pumby l'intention de faire peur ou de désespérer le lecteur pour ensuite le consoler. Toute la revue dégage amabilité et sérénité. »

⁵³⁴ Né en 1922. Engagé du côté anti-fasciste, il va devoir subir la répression des troupes de Franco lorsqu'elles pénètrent à Valence.

⁵³⁵ J. M. JATIVA, « Antonio Edo Mosquera, dibujante y cartelista », in *El País* 05/02/2003.

et ses amis « Conejín » et « Tortuguita », mais ceux-ci parviennent inmanquablement à se jouer de lui. Graphiquement, Edgar use d'un trait simple, que l'on pourrait presque qualifier de naïf. Il utilise également peu de couleurs mais les choisit vives et séduisantes. Tant le paysage -réduit à sa plus simple expression- que les personnages, renforcent cette impression de simplicité. L'influence de l'esthétique disneyenne est évidente, notamment en ce qui concerne la représentation du loup, proche du loup des trois petits cochons de Disney ou bien l'anthropomorphisation des personnages. Comme le souligne Pedro Porcel, Disney « es el patrón casi universal en los años cincuenta a la hora de humanizar la fauna ».⁵³⁶

A titre d'exemples, une première planche⁵³⁷ que nous avons consultée à la Bibliothèque Nationale d'Espagne, nous montre le loup venant de capturer une poule qu'il se prépare à faire cuire [Fig. 59]. La fillette réussit à profiter d'un moment d'inattention et à remplacer la poule par un pétard qui explose à la tête du loup.

⁵³⁶ P. PORCEL, *Op. Cit.*, p. 369.

⁵³⁷ « Caperucita encarnada » in *El mundo del doctor Ciclotrón*, n°23, Libros ilustrados de Pumby, Valencia, Editorial Valenciana, 1970, p. 80.



Fig. 59, « Caperucita encarnada » in *El mundo del doctor Ciclotrón*, nº23, Libros ilustrados de Pumby, Valencia, Editorial Valenciana, 1970. Planche originale en couleur.

Sur une autre planche⁵³⁸, Caperucita peint des pierres de la couleur de l'or et parvient ainsi à éloigner le loup qui, par avidité, en remplit un sac pour les rapporter chez lui. Elle dispose alors de tout l'espace nécessaire pour jouer au tennis avec son ami Conejín [Fig. 60].



Fig. 60, « Caperucita encarnada » in *Los Robots del Capitán Lobo*, n°29, Libros ilustrados de Pumby, Valencia, Editorial Valenciana, 1971. Planche originale en couleur.

⁵³⁸ « Caperucita encarnada » in *Los Robots del Capitán Lobo*, n°29, Libros ilustrados de Pumby, Valencia, Editorial Valenciana, 1971, p. 80.

Sur une troisième planche, le loup est pris à son propre piège. En effet, il offre à la fillette un paquet contenant une sorte de pantin destiné à effrayer sa destinataire. Mais celle-ci ne l'ouvre pas et décide de l'offrir, à son tour, au lapin Daniel. Ce dernier étant absent, la fillette laisse le paquet devant sa porte. Le loup arrive alors, s'en empare, et est pris à son propre piège, tel l'arroseur arrosé.

Dans tous les cas, la planche consiste en un gag autoconclusif court et met en scène une sorte de duel entre le loup et la fillette. Les stratégies qu'invente cette dernière à chaque fois pour se jouer de l'animal, fonctionnent à tous les coups, ce qui permet de créer avec le lecteur une relation de complicité :

Ya se sabe de antemano lo que va y cómo va a ocurrir, lo que importa es que se muestre cómo ocurre y en último término, que suceda para confirmar la inmutabilidad que gobierna todo el universo de Caperucita, dándole su poder de fascinación⁵³⁹.

Le caractère immuable de chaque aventure est donc important et rassure le lecteur. Edgar reprend, ici, ce qui constitue l'une des caractéristiques du conte : son immuabilité et son atemporalité, très chères au jeune lecteur ou auditeur qui, continuellement fasciné, exige bien souvent que le conte lui soit toujours raconté de la même façon. C'est le même type de relation qui se noue avec le lecteur qui sait avant même de lire la planche, quelle va en être la fin. De plus, le recours à la technique employée, le gag autoconclusif destiné à produire un effet comique et burlesque, à l'instar d'autres bandes dessinées populaires espagnoles de la même époque telles que *La Familia Ulises*⁵⁴⁰, *Carpanta*⁵⁴¹, est la preuve que le *Petit chaperon rouge* a finalement réussi à se fondre dans ce moule du gag autoconclusif, généralisé dans les revues de bandes dessinées des années 1940 à 1960. Enfin, il est à signaler la dimension transmédiatique et transgénérationnelle (bande dessinée d'humour) de cette reconfiguration du *Petit chaperon rouge*.

Le loup, loin d'être l'animal effrayant du conte traditionnel, semble, malgré sa

⁵³⁹ *Ibid.* p. 411.

⁵⁴⁰ Bande dessinée de Joaquín Buigas et Marino Benjam, créée en 1945, et publiée dans la revue *TBO*.

⁵⁴¹ Bande dessinée créée par Escobar et qui apparut dans la revue *Pulgarcito* en 1947.

mauvaise foi et ses intentions peu louables, plutôt naïf, maladroit et présente un côté attachant. L'innovation est présente à travers les transformations des rôles des différents personnages, et la vision de la femme proposée contraste quelque peu avec le rôle qui lui est assigné dans les versions de Grimm et de Perrault et dans certaines reprises contemporaines à cette série et destinées à un public d'enfants, comme les œuvres de Mercè Llimona, par exemple. La fillette est en effet pleine de ressources et ne manque pas d'imagination pour inventer toutes sortes de pièges pour faire échouer le loup. Elle n'est pas sans rappeler l'enfant espiègle des comics nord-américains.

Cette reprise du personnage contraste quelque peu avec le paternalisme ou l'idéologie politique de bon nombre de versions apparues sous le régime franquiste et présente un contrepoint à la vision limitative de la femme dans ces mêmes versions ou dans les productions populaires de la même époque. Pourtant, les changements interviennent surtout à la fin des années 1960 (années dorées de la bande dessinée espagnole) et dans les années 1970, dans les productions populaires (bandes dessinées ou albums en images) et auront des répercussions sur les premiers albums modernes reprenant le conte.

II.2. L'influence antiautoritaire et libérale dans la culture populaire des années 1970.

A la fin des années 1960, la maison d'édition Bruguera, spécialisée au départ dans l'édition de bandes dessinées destinées à être diffusée à un public populaire, diversifie sa production. Nous trouvons dans une de ses collections -la collection « Arco Iris Cuentos para pintar »-, le conte du *Petit chaperon rouge*⁵⁴² qui reflète la tendance antiautoritaire des années qui vont suivre. L'album, de qualité médiocre, en noir et blanc, comme c'était le cas de la plupart des ouvrages de Bruguera, ressemble à un album de coloriage [Fig. 61].

⁵⁴² T. MONTSERRAT, M. PELLICER (ill.), *Caperucita Roja*, col. Arco iris, Barcelona, Bruguera, 1969.



Fig. 61, T. MONTSERRAT, M. PELLICER (ill.), *Caperucita Roja*, col. Arco iris, Barcelona, Bruguera, 1969.

Au lieu de reprendre les versions les plus connues du conte, il les transforme pour en donner une fin quelque peu différente et assez originale. Comme dans la version classique, la fillette est chargée d’apporter à sa grand-mère malade un gâteau que vient de faire sa mère. Après avoir croisé les animaux de la forêt -ses amis-, la fillette rencontre le loup. Celui-ci, soucieux de la tournure que prend le climat social ambiant (le journal l’informe que le prix de la viande ne fait qu’augmenter), aperçoit la fillette et décide d’en faire son repas. Il parvient à l’attirer en jouant de la flûte (allusion, sans doute, au *Joueur de flûte de Hamelin*⁵⁴³), et lui propose de faire la course jusqu’à la maison de la grand-mère. Celle-ci accepte et, comme dans la version classique, s’attarde en chemin. Le loup arrive donc avant elle chez la vieille femme, déguisé en Petit chaperon rouge. La grand-mère, tirée de la lecture de son roman policier (élément ancré dans son temps) et se voyant menacée, se cache dans une armoire. Le loup entre alors dans la maison, enfle les vêtements de l’aïeule, et prend sa place, dans le lit. A son arrivée dans la maison et après le traditionnel dialogue, la fillette reconnaît l’animal et décide de lui donner une leçon. Elle lui offre à boire de l’huile de ricin, ce qui provoque chez lui un désir de vengeance. La fillette se sauve en courant et rencontre en chemin le chasseur. Celui-ci retrouve le loup et le met en cage afin de l’offrir à un zoo. La fillette retrouve sa grand-mère, et toutes deux célèbrent

⁵⁴³ Légende allemande retranscrite, notamment, par les frères Grimm.

leur victoire sur le loup. La représentation de la femme dans cette album, si elle n'est pas novatrice au niveau graphique (le style doit beaucoup à Disney) subit deux traitements assez distincts, nous permettant de constater que les valeurs transmises commencent à amorcer un changement. Certes, la représentation de la mère, femme au foyer, à l'intérieur de sa cuisine, nous permet de conclure à un traitement assez classique de la femme. Mais les deux autres personnages féminins subissent un traitement bien différent : le Petit chaperon rouge est une fillette dégourdie, proche de celle du *Conte de la Mère-grand*. La grand-mère quant à elle, incarne une certaine forme de modernité : elle lit des romans policiers et non pas des publications typiquement féminines comme c'était le cas sous le franquisme. Cependant, malgré un début de reconfiguration de certains rôles féminins, nous ne pouvons que constater, encore une fois, le rôle du personnage masculin (le chasseur) est toujours le même : celui du « sauveur de ces dames ». Sûrement influencé par l'esprit libéral des années 1960, l'ouvrage ne présente pas de leçon de morale, comme cela peut être le cas dans les versions à visée éducative ou morale, se manifestant par la nécessité d'obéir ou de punir les méchants. L'enjeu est ailleurs : il s'agit de divertir le lecteur, de l'amuser. Cet aspect trouvera d'ailleurs, comme nous le verrons, un prolongement dans l'album moderne.

Un deuxième ouvrage édité chez Bruguera⁵⁴⁴, cette fois-ci en couleur, met lui aussi en avant, selon nous, la tendance antiautoritaire évoquée à propos de l'ouvrage précédent, et propose une remise en question des stéréotypes génériques. Il se présente sous la forme d'un recueil de planches, composées de quatre vignettes de même taille et accompagnées d'un texte. L'histoire s'ouvre sur l'évocation de la vie quotidienne de la fillette, qui met en avant plusieurs éléments. Tout d'abord, l'attention dont fait l'objet la fillette de la part de sa mère, n'est pas sans évoquer les changements de mentalités inhérents à la société des années 1970, et plus particulièrement l'avènement de l'enfant-roi. Le loup quant à lui se caractérise par son obsession pour la nourriture : dès le début de l'histoire, il ne pense qu'à une chose : dérober ce que Caperucita et sa

⁵⁴⁴ A. CARMONA, JAN (ill.), *Caperucita Roja y otros cuentos*, n°13, Barcelone, Bruguera, 1973.

mère ont préparé. Sa première tentative est mise à mal par le garde-champêtre. Lorsqu'après avoir suivi la fillette pour lui voler son sandwich, il se retrouve dans la salle de classe de la fillette, il ne tarde pas à être ridiculisé par le maître d'école. Lorsque la fillette se rend ensuite chez sa grand-mère pour lui apporter une tarte que sa mère a préparée, le loup se déguise en garde-champêtre pour l'inciter à prendre un chemin plus long, et arriver avant elle à destination. A partir de ce moment-là, nous renouons avec le conte traditionnel. Cependant, la grand-mère se doute de la supercherie lorsqu'elle le voit arriver. Elle lui prépare alors un seau d'eau qu'elle place au dessus de la porte et qui lui laisse le temps, lorsqu'il se déverse sur l'animal, de fuir en courant pour aller chercher de l'aide. Au moment où la fillette arrive dans la maison, se produit le traditionnel dialogue, que le loup achève en demandant à la fillette de lui donner le gâteau qu'a préparé sa mère. Mais la fillette a flairé le piège et au lieu de lui donner le gâteau, elle lui introduit dans la gueule un réveil qui lui casse les dents. L'histoire s'achève avec l'arrivée de la grand-mère et du garde champêtre, qui annonce au loup qu'il va l'amener au zoo pour le punir. Ce dernier justifie ses actes par la faim et suscite tellement de pitié, que la fillette lui pardonne et lui offre la tarte. Encore une fois, ce ce sont deux visions différentes de la femme qui sont proposées. D'un côté la mère, affairée en cuisine, ou la grand-mère vêtue comme sa fille d'un tablier, un chignon sur la tête. D'autre part un Petit chaperon rouge et une grand-mère dégourdis et peu enclines à se faire duper par le loup. Ce dernier est quant à lui dépourvu de ses instincts canibales : s'il cherche à manger quelque chose, il ne s'agit que d'un gâteau ou d'un sandwich. Peu féroce, il inspire finalement plus de pitié que de peur.

Ce refus du tout répressif est une marque de plus du discours libéral perceptible dans l'album précédent, et réaffirme la perspective socio-discursive à l'œuvre dans les reprises et transformations du *Petit chaperon rouge*.

Dans *Caperucita Pop* [Fig. 62], bande dessinée éditée en deux volumes, le loup cherche par tous les moyens à piéger la fillette, reprenant, dans le deuxième volume, les étapes du conte classique : la course (à laquelle son souffle ne résiste pas), et le couchage dans le lit de la grand-mère après avoir enfilé ses vêtements (la fillette, le reconnaissant, se débrouille pour l'en faire sortir). Le loup finit par adopter la tenue de

la fillette pour mieux l'attirer à lui, alors qu'au même moment, la grand-mère donne à sa petite fille un déguisement de loup : celle-ci ainsi déguisée met en fuite l'animal. L'inversion des rôles à travers le déguisement, de même que la succession rapide de gags très visuels, trouve ici un prolongement burlesque, à l'instar de ce type de cinéma.

Une fois de plus, nous constatons également avec cet ouvrage que le loup a perdu en férocité : moins malin que la fillette, il finit toujours par se retrouver pris au piège de ses propres stratagèmes.

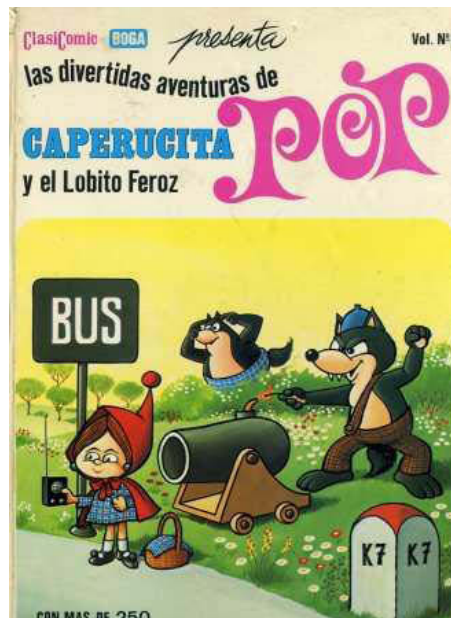


Fig. 62, L. OLMO, *Caperucita Pop y el lobito feroz*, clasicomic, Boga, 1972. URL : <http://vallatebeo.blog.galeon.com/2011/09/22/ficha-catalogo-13-clasicomic-boga/> [Dernière consultation le 19/10/2012]



A travers l'étude que nous venons de faire dans cette partie, de la réception du *Petit chaperon rouge* en Espagne jusqu'aux années 1970, plusieurs tendances ont pu

être dégagées. Tout d'abord, nous avons pu constater que les traductions des versions littéraires tardent quelque peu à franchir les frontières espagnoles, et que loin d'être fidèles aux textes-sources, elles font l'objet, dès leur arrivée, d'une négligence éditoriale et de transformations telles, que nous pouvons dès le départ parler d'appropriation et d'hispanisation du conte. Mais un degré supplémentaire d'appropriation est franchi lorsque la littérature de jeunesse (notamment à travers le travail de la maison Calleja) s'en saisit, presque simultanément à son arrivée dans la Péninsule, et se livre véritablement à un travail de reconfiguration. Qu'elle se situe exclusivement du côté graphique, ou qu'elle touche également à la *fabula* du conte, cette reconfiguration s'accompagne bien souvent d'un passage à de nouveaux genres (transgénéricité) et à de nouveaux médias (transmédialité). Le support matériel fait de l'illustration et du péri-texte, des enjeux de taille qui constituent les prémisses de l'album moderne. Auteurs et illustrateurs progressistes, sous la houlette de Bartolozzi, amorcent ces transformations dans les années 1920, âge d'or, rapellons-le, de la littérature de jeunesse en Espagne. Elles se poursuivront, bien que de manière plus ponctuelle, après la Guerre Civile. Si les acteurs de cette rénovation créent des œuvres très singulières et possèdent un style qui leur est propre, il faut souligner l'importance et l'influence qu'acquièrent au même moment, dans le pays, les œuvres de Disney, et l'hybridation de styles qu'elles favoriseront par la suite, et qui marqueront durablement le panorama de l'illustration espagnole, notamment les adaptations commerciales du conte sous la forme d'albums.

De plus, conjointement au contexte historique, une coloration est donnée au *Petit chaperon rouge*. Si la deuxième République favorise la circulation dans les ouvrages, de valeurs d'inspiration progressiste, reposant avant tout sur le divertissement et l'aspect ludique, l'arrivée de la Guerre Civile provoque leur délaissement au profit d'une instrumentalisation politique des deux camps. *Le Petit chaperon rouge* n'échappe donc pas à l'influence du contexte, même lorsque la propagande n'en constitue pas l'enjeu principal. Les valeurs transmises évoluent donc en fonction du contexte et des préoccupations du moment, et il est intéressant de rappeler que l'on voit émerger, dès les années 1920, des valeurs que l'on retrouvera plus tard dans l'album moderne. Aussi conviendrait-il, avant de poursuivre notre étude et d'aborder la question de l'album moderne, de synthétiser quelques-uns des aspects

fondamentaux de ces valeurs, afin de souligner comment sont posées, bien avant son apparition, les bases de l'album moderne.

Nous avons vu, tout d'abord, à travers les publications des années d'avant-guerre, que la vision de la femme qui est proposée est relativement moderne par rapport à celle qu'en donnaient les textes-sources (hormis la version nivernaise), et à celles qu'en donneront les publications franquistes. Moins passif, plus maligne, le Petit chaperon rouge cesse d'être la petite fille naïve, systématiquement dupée par le loup, et gagne en consistance psychologique. Le pacifisme est également au cœur des transformations, et se manifeste bien souvent à travers l'édulcoration qui imprènera l'album moderne. Il ne s'agit plus de punir systématiquement les méchants et d'associer le loup à l'ennemi à abattre. On excuse volontiers ses pulsions cannibales, et l'animal finit souvent sa vie au zoo, devient végétarien, ou suscite tellement de pitié qu'on lui pardonne ses mauvaises intentions. Ces nouveaux dénouements vont de pair avec les préoccupations environnementales et la défense du loup, qui constituera l'un des problèmes de société les plus importants de l'Espagne de la deuxième moitié du XXème siècle. Enfin, nous avons pu voir comment l'aspect érotique affleure dans certaines publications, notamment dans leurs illustrations.

La question du lecteur doit elle-aussi être soulevée, et mise en perspective avec ce que nous trouverons dans l'album moderne. Nous avons remarqué, à de nombreuses reprises, que le lecteur visé est la plupart du temps un lecteur à l'esprit vif, non seulement capable de repérer les allusions à des œuvres constituant son bagage culturel, mais également capable de faire le lien entre un texte et des images qui supposent un lecture complexe et très spécifique.

Notre troisième partie consacrée au *Petit chaperon rouge* dans l'album moderne était à l'origine notre point de départ. Mais à travers ses innombrables reprises et reconfigurations, nous avons très vite constaté qu'il s'inscrivait dans le prolongement des reconfigurations que nous venons d'analyser dans notre deuxième partie. La modernité du *Petit chaperon rouge* dans l'album moderne peut donc apparaître toute relative, puisque des jalons sont posés tout au long du XXème siècle. Malgré tout, l'album moderne apparaît comme un secteur éditorial nouveau dont la vitalité en fait un support d'accueil privilégié pour le *Petit chaperon rouge*.

TROISIÈME PARTIE

Le Petit chaperon rouge dans l'album moderne

Nombreuses sont depuis les années 1970, les œuvres destinées aux enfants puisant leur inspiration au cœur du patrimoine littéraire européen. Qu'elles se manifestent sous la forme de livres illustrés, d'albums ou de dessins animés, aujourd'hui plus que jamais, les adaptations de grands classiques sont légion. Leur diffusion massive, bien au delà des frontières des pays d'origine de leurs auteurs, témoigne d'une universalisation sans cesse à l'œuvre, et il suffit d'observer les catalogues des maisons d'éditions spécialisées en littérature de jeunesse, ou les dernières sorties de dessins animés (*Shrek* et autres *Chats Pottés*) ou de films (*Blancanieves*, de Pablo Berger, sorti en Espagne en 2012, par exemple) pour constater que les grands classiques continuent, en ce XXI^{ème} siècle, à être une source d'inspiration inépuisable, garante d'un succès sans cesse renouvelé. Si la transmission de ce patrimoine littéraire motive la démarche de nombreux créateurs, il s'agit également de jouer avec des référents connus et les multiples possibilités de les transformer, afin de surprendre le lecteur (ou le spectateur), mais surtout de l'amuser.

Le conte se trouve au cœur de ce patrimoine littéraire, et depuis que des ouvrages sont spécifiquement créés pour les enfants, il fait sans cesse l'objet de reprises, toutes plus originales et créatives les unes que les autres. *Le Petit chaperon rouge* est celui que privilégient les auteurs contemporains, et il s'impose désormais comme un référent universel. Gianni Rodari ne souligne-t-il pas, dans sa *Grammaire de l'imagination*, qu'il suffit d'entendre les mots « Petite fille », « bois », « fleurs », « loup » et « grand-mère » pour immédiatement penser au conte du *Petit chaperon rouge* ?⁵⁴⁵ Cela montre à quel point la place qu'occupe le conte dans l'imaginaire collectif est importante. La fascination qu'exerce l'histoire de cette petite fille vêtue de rouge, tant sur les lecteurs que sur les créateurs, est sans égal. Ceci est évidemment lié, comme nous l'avons vu, à la diffusion massive, depuis leur création, des adaptations littéraires du conte par les frères Grimm ou Perrault, qui constituent les principales bases des reprises actuelles.

Ainsi, c'est bien au-delà des frontières des pays d'où sont originaires les auteurs des textes sources, et bien au-delà également des zones où l'on a pu collecter des

⁵⁴⁵ G. RODARI, *Grammaire de l'imagination, Introduction à l'art d'inventer des histoires*, Paris, Messidor, 1979, p. 34.

versions orales de ce conte, que s'étend la diffusion des versions littéraires du *Petit chaperon rouge* et les réécritures qui leur sont postérieures. Dans son ouvrage, *Red Riding Hood for all ages*, Sandra Lee Beckett examine les ouvrages contemporains parus dans des langues aussi différentes que l'« africain, le catalan, l'allemand, le français, le hongrois, l'italien, le japonais, le norvégien, le portugais, l'espagnol et le suédois⁵⁴⁶ » et qui recouvrent une variété de pays bien plus étendue encore. Ce phénomène ne cesse de s'amplifier et, comme l'a également fait remarquer Ana Pantaleoni en 2009, dans un article publié dans le quotidien *El País*, chaque pays a ses préférences en matière de conte⁵⁴⁷. En Espagne, les favoris sont : *Cendrillon*, *Le loup et les sept chevreaux*, *Les trois petits cochons*, *Blanche Neige*, *La petite souris fière*, *Hansel et Gretel*, *la Belle au bois dormant* et bien sûr : *Le Petit chaperon rouge*⁵⁴⁸.

Traduit puis abondamment repris et édité, le *Petit chaperon rouge* est venu se fondre progressivement, comme nous l'avons vu dans notre deuxième partie, dans la culture espagnole, reproduisant ce même processus dans de nombreux autres pays⁵⁴⁹, au point qu'il a valu à la fillette vêtue de rouge, le qualificatif de *globe-trotter*⁵⁵⁰ par Sandra Lee Beckett qui n'a pas hésité non plus, après avoir démontré dans son ouvrage qu'elle évoluait dans les lieux les plus variés et les plus inattendus, à la qualifier d'icône universelle : « The truth is that the little girl in red has become a universal icon that is omnipresent in contemporary culture⁵⁵¹ ». Comme l'a également souligné la chercheuse :

⁵⁴⁶ S. LEE BECKETT, *Red Ridding Hood for all ages, A fairy-tale Icon in Cross-cultural contexts*, Detroit, Wayne state University press, 2008, p. 8.

⁵⁴⁷ « Érase otra vez », *El País*, 3/04/2009.

Lien internet : http://elpais.com/diario/2009/04/03/sociedad/1238709601_850215.html

⁵⁴⁸ *Ibid.* Information donnée par l'éditrice de S.M.

⁵⁴⁹ Notons, en plus du travail de Sandra Lee Beckett, l'article de Kari Skonsberg sur « Le Chaperon rouge en Norvège », in *Tricentenaire Charles Perrault, Les Grand contes du XVIIème siècle et leur fortune littéraire*, sous la direction de Jean Perrot, Paris, In press, 1998, p. 349- 354.

⁵⁵⁰ S. LEE BECKETT, « Le Petit chaperon rouge globe-trotter », *Tricentenaire Charles Perrault, Les Grand contes du XVIIème siècle et leur fortune littéraire*, sous la direction de Jean Perrot, Paris, In press, 1998.

⁵⁵¹ S. LEE BECKETT, *Red Ridding Hood for all ages, A fairy-tale Icon in Cross-cultural contexts*, *op. cit.*, p. 204.

[...] le conte fait partie du bagage littéraire de presque tous les enfants du monde occidental et les auteurs de jeunesse profitent de la renommée de la fillette en rouge pour expérimenter avec les techniques narratives, souvent complexes, qui caractérisent la littérature post-moderne (jeu métalittéraire, polyphonie, intertextualité, parodie, mélange de genres, etc.)⁵⁵².

Si en ce XXIème siècle, on ne compte plus le nombre de supports reprenant le conte, et lui faisant subir des transformations plus ou moins importantes, il en est un qui, en raison de sa nouveauté et de sa singularité, a tout particulièrement éveillé notre intérêt et a été, comme nous l'avons vu plus haut, le point de départ de ce travail : l'album. L'émergence de ce support réservant à l'image une place prépondérante, et la faisant cohabiter et dialoguer de façon équilibrée avec le texte, ouvre la voie à de nouvelles possibilités de transformation de l'histoire et des valeurs transmises. L'espace éditorial lui a donné, au fil du temps, une place de choix, et l'album a progressivement acquis une légitimité et une reconnaissance sociale incontestables, touchant un large lectorat qui va bien au-delà d'un lectorat infantin. Le conte s'y est fait sa place, offrant, comme nous allons le voir, un large panel de reconfigurations. Le fait qu'il soit l'une des premières lectures faites à l'enfant permet d'expliquer que l'album -en raison des nombreuses images qu'il présente et de son accessibilité à un public ne maîtrisant pas encore la lecture- lui accorde une place importante. Certaines maisons d'édition lui consacrent même l'intégralité de leurs collections, et les possibilités de transformation qu'il offre sont tellement riches, qu'il parvient à se faire une place partout. On ne compte pas une maison d'édition spécialisée en littérature de jeunesse qui ne possède pas parmi ses ouvrages, des contes, quel qu'en soit le degré de transformation. Face à l'étendue des possibilités de transformation, le conte continuerait donc à vivre, à se transformer, s'adaptant à notre époque, et trouvant petit à petit une place nouvelle dans une société accordant une importance croissante, et de plus en plus légitime à l'image.

Le corpus d'albums sur lequel s'appuie cette dernière partie de notre travail, comprend des ouvrages dont la publication s'étend de 1975 à 2011, en Espagne. 1975 correspond à la date de publication du premier album moderne reprenant le *Petit*

⁵⁵² S. LEE BECKETT, « Le Petit chaperon rouge *globe-trotter* », *Op. Cit.* p. 365.

chaperon rouge en Espagne par deux pionniers du genre, Miguel Angel Pacheco et José Luis García Sánchez : *El último lobo y Caperucita*⁵⁵³. Cet album inaugural coïncide avec une réalité politique, culturelle et sociale marquées par des changements sans précédent. 1975 est, on le sait, l'année charnière durant laquelle décède le dictateur, le pays s'ouvrant alors à la modernité. L'aspiration à cette modernité se fait sentir dans la littérature, la culture, la pensée, et il n'est donc pas étonnant qu'elle imprègne les ouvrages des années qui vont suivre. Il nous faudra donc être attentif à cette production, et cela ne peut se faire sans prise en compte du contexte. 2011 correspond à une limite temporelle fixée arbitrairement⁵⁵⁴. En effet il ne passe pas une année sans que soient publiés des albums reprenant le *Petit chaperon rouge*, et sans cette limite temporelle, notre travail pourrait ne jamais prendre fin.

Il faut également préciser que tous les ouvrages sont des ouvrages d'auteurs (sauf lorsqu'il s'agit seulement d'adaptations) et d'illustrateurs de nationalité espagnole (à l'exception de l'ouvrage publié chez Media Vaca⁵⁵⁵ qui regroupe diverses versions élaborées par des illustrateurs japonais à partir du texte de Perrault). Le nom de chacun d'entre-eux figure généralement dans le péri-texte et chaque album présente une singularité graphique plus ou moins grande, mais qui permet aux ouvrages de se distinguer des versions commerciales de masse et généralement anonymes, qui abondaient surtout dans les années 1980, et dont nous parlerons rapidement, ceux-ci constituant une réalité qu'il convient de replacer dans son contexte.

Nous avons laissé de côté les romans pour enfants reprenant le conte, ainsi que les livres illustrés regroupant en leur sein plusieurs contes, et s'il en est fait mention, ce ne sera que très brièvement.

Afin de délimiter un corpus le plus complet et représentatif possible, il nous a fallu dans un premier temps examiner les bases de données des bibliothèques et des centres espagnols spécialisés en littérature de jeunesse. Les revues spécialisées françaises et espagnoles (*CLIJ*⁵⁵⁶, *Boletín de los amigos del Libro*, *Peonza*, *La revue*

⁵⁵³ J.L. GARCÍA SÁNCHEZ, M.A. PACHECO, *El último lobo y Caperucita*, Madrid, Labor, 1975.

⁵⁵⁴ L'année 2011 clôt notre étude avec trois albums sans texte (voir bibliographie).

⁵⁵⁵ *Érase una vez 22 caperucitas rojas*, Valencia, Media Vaca, 2006.

⁵⁵⁶ Cuadernos de literatura infantil y juvenil.

des livres pour enfants etc.), les sites de maisons d'édition ainsi que les nombreux blogs et sites sur le sujet qui abondent sur internet, ont également constitué une base de données précieuse, sans oublier le contact avec divers illustrateurs et les divers échanges qui ont pu en découler.

Plusieurs bibliothèques nous ont facilité l'accès à ces ouvrages, parfois épuisés dans le commerce : la Bibliothèque Nationale de Madrid, qui dispose d'un important fonds de littérature de jeunesse, principalement centralisé à Alcalá de Henares, la *Fundación Germán Sánchez Ruipérez* de Salamanque, le CEPLI⁵⁵⁷ de Cuenca, le réseau de bibliothèques municipales de Madrid (plus particulièrement la bibliothèque Felipe el Hermoso de Madrid qui possède un fonds d'albums assez conséquent) ainsi que les différentes librairies spécialisées ou non, qui nous ont permis de découvrir les albums simultanément à leur parution (particulièrement *La Mar de letras*, *Pantha Rei*, *Kirikú y la bruja*, *Sinsentido*⁵⁵⁸, *La Central*, *La Casa del Libro* à Madrid, et les librairies *Carletes* et *Cervantes* à Salamanque).

Le corpus ainsi établi ne prétend pas être exhaustif, étant donnée l'ampleur du champ couvert, mais il se veut représentatif des diverses tendances à l'œuvre dans l'album de jeunesse en Espagne. Les albums espagnols reprenant les contes, aussi fidèles soient-ils aux textes d'origine, sont par nature, des ouvrages s'éloignant des versions originales du conte, la traduction constituant en soi un premier filtre. De plus, le fait qu'ils comportent, en plus du texte, des illustrations prenant en charge la narration, et qui ne constituent pas un simple ornement, en fait une œuvre nouvelle puisque le texte ne se lit plus seul, mais dans une confrontation avec la version iconographique proposée par l'illustrateur. Dans ce dernier cas, le texte n'a plus le statut privilégié qu'il avait quand il fonctionnait seul, et même s'il peut être lu de façon autonome, sa réception est conditionnée par les nombreuses illustrations qui l'accompagnent. Illustration et texte sont interdépendants, chacun bénéficiant des caractères spécifiques de l'autre. Comme le disait déjà Denise Escarpit, dans les années 1980, dans sa thèse sur *Le Chat Botté*⁵⁵⁹, « un nouveau langage s'est créé : ce

⁵⁵⁷ Centro de estudios de promoción de la lectura y literatura infantil.

⁵⁵⁸ La librairie a fermé ses portes en 2012.

⁵⁵⁹ D. ESCARPIT, *Histoire d'un conte : « Le chat botté » en France et en Angleterre*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses (ANRT), 1985.

n'est plus de l'écrit, ce n'est plus du graphisme, c'est un tissu étroit des apports de l'un et de l'autre⁵⁶⁰ ». Dans ce travail sur le conte du *Chat Botté*, elle faisait alors remarquer que l'illustration avait évolué. En effet, alors qu'au départ il s'agissait d'un simple motif décoratif, elle en est ensuite venue à illustrer un moment privilégié du récit, puis a ponctué les temps forts, pour devenir ensuite un récit à part entière sur des feuilles illustrées, avant de jouer un rôle plus subtile dans les albums où des relations plus compliquées s'établissent entre le texte et l'image, se renforçant l'une et l'autre, l'image ayant un rôle complémentaire par rapport au texte, image et texte prenant le relais l'une de l'autre ou présentant des récits parallèles.

Certaines versions nous offrent une version originale du conte grâce à leurs illustrations, à condition que celles-ci ne restent pas descriptives mais possèdent une fonction narrative. Chaque illustrateur possédant une sensibilité particulière, c'est carrément le ton et parfois le sens du conte qui est modifié. Il existe aussi, dans certains albums dont le texte peut être lu indépendamment des illustrations, des divergences entre la narration verbale et la narration iconique. Ces albums ne sont pas de type iconotextuel, car comme nous l'avons dit, le texte peut être lu sans les illustrations (il fut conçu sans elles), mais l'influence de l'un sur l'autre n'est pas sans présenter des enjeux de lecture.

Notons enfin qu'il existe aussi des albums reprenant le conte en images seulement. Le texte n'en est pas absent mais y est sous-jacent. La variation qui existe dans ces ouvrages réside dans la reprise plus ou moins fidèle du texte d'origine. S'agit-il d'une simple traduction ou d'une adaptation du texte ? Nous n'entrerons pas dans une analyse très poussée des différentes traductions car l'essentiel est pour nous d'aborder l'un des éléments fondamentaux de l'album : l'illustration dans son rapport au texte.

Nous verrons donc plutôt, en ce qui concerne ces ouvrages censés rester fidèles au texte d'origine, en quoi l'illustration en infléchit l'interprétation. Il faut souligner que les albums reprenant les contes du *Petit chaperon rouge*, continuent à privilégier, en Espagne du moins, la version des frères Grimm, moins violente que celle de Perrault et moins susceptible, donc, de choquer les enfants, même si cette dernière n'est pas exclue. Parfois, ce sont les deux versions qui sont mélangées, cette

⁵⁶⁰ *Ibid.*

hybridation étant perceptible aussi bien au niveau du texte que des illustrations.

A la lumière des différents types de transtextualité définis par Genette dans *Palimpseste*, et qui œuvrent plus que jamais dans la littérature de jeunesse actuelle, nous avons pu voir que les reconfigurations du conte, dès sa réception en Espagne, au milieu du XIX^{ème} siècle, faisaient surtout appel à la transgénéricité, à l'intertextualité -fondée sur un rapport de co-présence et se référant à la présence d'un texte dans un autre par le biais de la citation ou de l'allusion- et à l'hypertextualité -construite sur un rapport de dérivation d'un texte à l'autre et consistant en une reformulation du ou des textes-sources- .

Au XXI^{ème} siècle, il nous semble important d'analyser l'intertextualité et l'hypertextualité, non pas que d'autres types de transtextualité ne soient pas présents dans l'album, mais surtout parce que ce sont surtout ces deux types qui prédominent et qui donnent matière à l'analyse. Les outils fournis par Genette se sont avérés peu pertinents, et insuffisants pour analyser l'album moderne. En effet, Genette se centre sur le texte, éludant la question de l'image. De plus, il n'aborde pas de manière spécifique le genre du conte et ses reconfigurations.

Si ses apports sont malgré tout fondamentaux, il nous fallait trouver des angles d'analyse plus pointus, nous permettant d'entrer davantage dans les détails d'un genre et d'un support spécifiques. Il nous a fallu nous tourner vers certains chercheurs s'étant centrés sur le conte. Ils sont plusieurs à avoir travaillé sur le conte et sur ses reconfigurations, et les outils qu'ils fournissent s'avèrent davantage opérationnels pour notre objet d'étude.

André Petitjean, par exemple, dans la classification qu'il établit des versions du *Petit chaperon rouge* « en fonction du type de rapports que le texte dérivé entretient avec le texte d'origine⁵⁶¹ » distingue trois catégories, trois degrés de transformation que reprend à son tour Christiane Pintado pour organiser son analyse des contes de Perrault : les versions à « variations minimales », celles à « variations maximales » et celles à « variations équilibrées ».

André Petitjean regroupe dans la première catégorie, les contes épousant la

⁵⁶¹ A. PETITJEAN, « Variations textuelles à partir du *Petit chaperon rouge* », in *La scolarisation de la littérature de jeunesse*, Actes de colloque, Université de Metz, 1996, p. 148.

structure du conte source, qui en conservent le titre, le cadre général, et se bornent à des modifications de surface telles que par exemple la transposition dans l'espace et dans le temps, ou la dédramatisation consistant la plupart du temps à atténuer les détails violents. Dans ces contes, la langue est bien souvent simplifiée et le ton parfois humoristique. Selon Christiane Pintado, « les variations minimale se rapprochent des adaptations par leur fidélité au modèle⁵⁶² ».

Dans la seconde catégorie, à l'extrême opposé, il incorpore les versions qui se servent du texte original comme d'un prétexte à la création d'une autre histoire qui n'a finalement que peu à voir avec lui. Christiane Pintado quant à elle, souligne que ces contes à variation maximale se rapprochent « d'une liberté souvent marquée par la gratuité⁵⁶³ » et « relèvent parfois seulement de l'intertextualité en se bornant à faire allusion ou référence au texte source dont on ne trouve que des traces ténues⁵⁶⁴ ». Christiane Pintado inclut dans cette catégorie les livres-objets à l'intention des tout-petits dans lesquels le conte sert de prétexte à toutes sortes d'apprentissage. Selon elle, « il n'est pas question ici de raconter une histoire mais de l'utiliser, de se servir de sa notoriété comme d'une médiation séduisante, facilitatrice, pour accéder à autre chose⁵⁶⁵ ».

Entre ces deux extrêmes, André Petitjean situe ce qu'il appelle les « variations équilibrées » au rang desquelles il inscrit les parodies. Le manque de précision qu'il fournit, conduit Christiane Pintado à souligner que cette catégorie peut assez facilement se transformer en un fourre-tout suscitant « plus de confusion que de clarté⁵⁶⁶ ».

Aussi choisit-elle plutôt de distinguer quatre catégories de transformation : « la parodie, la variation, la transposition et la réécriture/réappropriation⁵⁶⁷ », quatre catégories qui ne sont pas étanches et peuvent se recouper.

⁵⁶² C. CONAN-PINTADO, *Les contes de Perrault à l'épreuve du détournement dans la littérature de jeunesse*, thèse pour le doctorat, (sous la direction de Catherine Tauveron), Université Haute Bretagne, Rennes II, 2006, p. 200.

⁵⁶³ *Ibid.* p. 200.

⁵⁶⁴ *Ibid.*

⁵⁶⁵ *Ibid.*

⁵⁶⁶ *Ibid.* p. 201.

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 201.

A la lumière des catégories et définitions proposées par Gérard Genette dans *Palimpseste*, elle insiste sur le fait que la parodie consiste en « une transformation textuelle à fonction ludique⁵⁶⁸ ». Elle s'inscrit dans le régime ludique et se distingue du pastiche qui ne relève pas, comme elle, de la transformation mais de l'imitation. Parmi les procédés récurrents de la parodie, elle distingue « la transposition diégétique, la dégradation et l'inversion⁵⁶⁹ ». La variation quant à elle se distingue de la variante (autre version issue d'un même conte-type) et consiste en une réécriture du conte selon des angles d'attaque différents. Elle insère sous le nom de transposition « la réécriture du conte sous une autre forme, qui ne soit pas la forme du conte » et plus particulièrement dans un autre genre formel (plus particulièrement théâtral ou poétique, mais aussi iconique). Enfin, le terme réécriture/réappropriation, qu'elle reprend à Catherine Tauveron, lui sert à désigner « les hypertextes qui prennent appui sur le patrimoine pour créer une œuvre originale⁵⁷⁰ » qui lui rend hommage, de façon plus ou moins explicite.

Si les typologies dressées par Christiane Pintado et André Petitjean, constituent des outils particulièrement opérationnels pour l'analyse des reconfigurations du texte des contes, elles nous semblent ne pas tenir suffisamment compte de la spécificité du support album. En effet, elles sont d'une utilité indéniable pour étudier les transformations qu'a subies le texte, néanmoins, elles ne sauraient constituer un outil d'analyse suffisant pour étudier les transformations induites par l'image et la matérialité bien particulière inhérentes à l'album.

C'est pourquoi la typologie exposée par Catherine Tauveron lors de sa communication intitulée « La Reformulation des contes de Grimm dans la littérature de jeunesse⁵⁷¹ », reprise en partie de son ouvrage *Lire la littérature à l'école : pourquoi et comment conduire cet apprentissage spécifique ? De la GS au CM⁵⁷²*, nous semble davantage apte à rendre compte des changements induits par les

⁵⁶⁸ G. GENETTE, *Palimpseste. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 58.

⁵⁶⁹ C. CONAN PINTADO, *Op. Cit.*, p. 206.

⁵⁷⁰ *Ibid.* p. 242.

⁵⁷¹ Communication du 14/01/2011 dans le cadre de la préparation du projet ANR du CELIS (Clermont-Ferrand) portant sur l'étude des contes de Grimm.

⁵⁷² *Lire la littérature à l'école : pourquoi et comment conduire cet apprentissage spécifique ? De la GS au CM* (dir. C. Tauveron), Paris, Hatier, 2003.

reconfigurations du conte dans l'album.

Catherine Tauveron envisage en effet la reconfiguration des contes sous un angle quelque peu différent. Elle ajoute dans sa typologie une distinction entre les différents lieux de reformulation, consacrant ainsi à l'image une place à part entière, même si nous verrons que la terminologie qu'elle utilise peut être discutable. Ainsi différencie-t-elle le péri-texte, le post-texte, l'intertexte et l'intra-texte, et ne manque pas d'insister sur le fait que la reformulation intervient parfois, au sein d'une même œuvre, de façon combinée dans différents lieux. Cependant nous allons voir que ce qu'elle inscrit sous la notion de péri-texte peut être discutable.

L'apport de Catherine Tauveron nous semble tout à fait intéressant et adapté à l'objet de notre étude, l'album, dans la mesure où par rapport à la typologie de Christiane Pintado et à celle d'André Petitjean, la chercheuse tient davantage compte du support particulier et complexe que constitue l'album, produit de l'union entre texte et image, et dont les composantes matérielles et graphiques sont fondamentales. Le fait de prêter une attention toute particulière aux lieux de reformulation et de faire figurer parmi ces lieux ce qu'elle englobe sous la notion de péri-texte, nous semble à même de saisir dans toute son ampleur le processus de transformation du conte dans l'album. Ce n'est en effet pas seulement le texte qui est considéré, mais également l'illustration et la matérialité physique, composantes indispensables de l'album qui forme un tout indissociable. La distinction de différents lieux de reformulation devrait donc constituer pour nous un repère nous permettant de rendre compte de la richesse, de la variété et du degré de complexité, des reconfigurations du *Petit chaperon rouge* dans l'album espagnol, mais aussi de mesurer les écarts et la spécificité des propositions contemporaines.

Les albums reprenant les contes se caractérisent par la multiplicité de contenus qu'ils proposent, et qui semblent infinis. La transformation et l'intérêt de l'album résident en effet dans la nouvelle histoire émergeant de l'union du texte et des images, et dans les rapports que cette nouvelle histoire entretient avec les textes sources. Elle peut consister en une réécriture du texte source lui-même (intra-texte), un mélange des textes sources entre-eux ou avec d'autres textes (intertexte) ou une continuation du texte source (post-texte). Mais comme nous l'avons vu, ne considérer que le texte dans un album reviendrait à laisser de côté l'une de ses composantes majeures, et ne

pourrait permettre de cerner le phénomène de reconfiguration dans son ensemble ; car dans un album, la présence de l'illustration ou de l'image⁵⁷³ fait sens. Elle est indispensable pour qu'un album il y ait, et elle conditionne idéalement la réception du texte. Dans certains albums, assez nombreux, l'enjeu réside moins dans le texte que dans les illustrations. Dans certains cas, en effet, ce n'est pas tant le texte qui fait l'objet d'une transformation et d'une reconfiguration, que l'histoire dans sa globalité, à travers la vision personnelle du texte que propose l'illustrateur, et qui naît de la confrontation du texte et de l'image. C'est parfois grâce à l'interprétation de l'illustrateur que tout peut basculer. La notion de périphrase dans l'album devient dès lors discutable lorsqu'elle s'applique aux illustrations, puisque comme nous l'avons dit, celles-ci sont indispensables à l'œuvre pour qu'on puisse parler d'album. Les illustrations sont aussi le texte.

Certes, il est important de différencier, comme le font Fanuel Hanán Díaz⁵⁷⁴ et Isabelle Nières-Chevrel⁵⁷⁵, deux types d'albums. D'une part, on distingue les albums dans lesquels l'illustration est, certes, spatialement prépondérante, mais dans lesquels le texte est autonome et pourrait fonctionner seul (albums au sens éditorial du terme). C'est le cas des éditions illustrées de contes traditionnels dans lesquelles « le texte est antérieur et autosuffisant⁵⁷⁶ ». D'autre part, on trouve les albums iconotextuels dont le texte n'est compréhensible que dans sa mise en relation avec les images, fonctionnant alors à la manière d'un iconotexte. Dans le premier cas, on pourrait considérer comme plus légitime le fait que les images fassent partie du périphrase puisque même sans elles, le texte peut être lu. Pourtant, comme nous l'avons dit, c'est bien grâce à elles que l'interprétation du texte peut basculer et prendre une direction différente. Sans elles, l'album n'a pas lieu d'être et se contente d'être un livre illustré dont l'intérêt repose principalement sur le texte.

⁵⁷³ A l'instar d'Isabelle Nières-Chevrel, nous emploierons le terme « illustrations » dans l'album lorsque nous désignerons « une création graphique (qui) vient s'ajouter à un texte narratif antérieur et autosuffisant ». Le terme « image » sera quant à lui employé pour la « part graphique d'un album iconotextuel ». Voir V. ALARY, N. CHABROL GAGNE (dir.), *L'album le parti pris des images*, Clermont-Fd, PUBP, 2012, p. 19.

⁵⁷⁴ F. HANÁN DÍAZ, *Leer y mirar el libro álbum : un género en construcción*, Bogotá, Norma, 2007.

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 18.

⁵⁷⁶ *Ibid.* p. 19.

C'est pourquoi nous considérons comme tout à fait légitime que les illustrations constituent l'un des lieux de reformulation mais le terme de « péritexte » qu'emploie Catherine Tauveron, et qu'elle reprend à Genette pour désigner les illustrations d'un ouvrage, nous dérange lorsqu'on l'applique à l'album que nous distinguons bien du livre illustré.

Pour Genette, qui en fait l'objet de son étude dans son ouvrage *Seuils*, le péritexte désigne

l'ensemble des dispositifs qui entourent un texte publié, en ce compris les signes typographiques et iconographiques qui le constituent. Cette catégorie comprend donc les titres, sous-titres, préfaces, dédicaces, exergues, postfaces, notes infrapaginales, commentaires de tous ordres mais aussi illustrations et choix typographiques, tous les signes et signaux pouvant être le fait de l'auteur ou de l'éditeur, voire du diffuseur⁵⁷⁷.

Faire figurer les illustrations d'un ouvrage, comme le fait l'auteur de *Seuils*, au sein du péritexte, reviendrait, dans le cas de l'album, à négliger l'une de ses constituantes fondamentales. Cela reviendrait en effet à reléguer les illustrations à une place qui ne saurait en aucun cas être la leur, pour qu'album il y ait. Car si la définition que donne Genette peut très bien fonctionner pour certains types d'ouvrages, dans le cas particulier de l'album, elle s'avère inopérante et nous invite à une reformulation terminologique.

En effet, afin de considérer l'illustration à sa juste place dans l'album, une hiérarchisation des éléments qu'inclut Genette dans le péritexte s'impose. Peut-on mettre sur le même plan l'illustration (qui relève par ailleurs d'une création purement auctoriale, même si parfois la maison d'édition conserve un droit de regard) et les titres, sous-titres, pages de gardes, couverture etc. (qui relèvent quant à eux d'une création auctoriale ou éditoriale, selon les cas) ?

Sans illustration, point d'album au sens éditorial du terme, et sans image, point d'album iconotextuel non plus, vu que ce type d'album ne voit le jour qu'à partir de l'interaction du texte et d'une création graphique. Les illustrations et images

⁵⁷⁷ G. GENETTE, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

constituent donc les composantes à part entière de l'album, que l'on ne saurait mettre sur le même plan que les autres éléments péritextuels qui certes peuvent relever d'une création auctoriale, mais bien souvent, ne sont que le produit d'une stratégie éditoriale.

Certes il est vrai que si elles sont fondamentales pour que l'album existe, les illustrations et images jouent un rôle différent, que l'on ait affaire à un album de type iconotextuel, ou à un album relevant du concept éditorial d'album. Dans le second cas, il pourrait sembler plus légitime de considérer les illustrations accompagnant le texte du conte de Grimm ou de Perrault comme faisant partie du péritexte, dans le sens où elles se lisent en marge du texte, si l'on admet que le texte peut donner lieu à une lecture autonome.

Mais à partir du moment où nous avons affaire à un album, et où l'illustration y constitue, du moins spatialement, une composante fondamentale, il nous semble difficilement envisageable de reléguer l'illustration au second plan, et de n'en faire qu'un simple élément du péritexte.

Peut-être faudrait-il tout simplement différencier le péritexte de l'«iconographie» et ne garder le terme péritexte que pour désigner uniquement les éléments périphériques à l'œuvre (couverture, pages de garde etc.), tout ce que Genette désigne comme des « seuils ». Bien sûr, cela peut paraître discutable dans la mesure où cela reviendrait à hiérarchiser et à considérer les éléments péritextuels comme secondaires. Or, dans l'album moderne, l'importance des éléments péritextuels est fondamentale dans la mesure où, la plupart du temps, ils font partie intégrante de l'œuvre et aident à la construction de l'histoire. Peut-être faudrait-il ne conserver qu'une seule catégorie, comme le fait Catherine Tauveron mais distinguer en son sein ce qui relève de l'iconographie, et le reste des éléments péritextuels que constituent la couverture, les pages de gardes etc. Parmi ces derniers, il faudrait encore différencier le péritexte auctorial faisant partie intégrante de l'œuvre et décidé par le créateur, du péritexte éditorial comme un simple élément purement marketing.

Malgré cet emploi peu satisfaisant pour nous du terme péritexte par Catherine Tauveron, en distinguant divers lieux de reformulation, la chercheuse tient compte de la spécificité et des diverses composantes de l'album, qui font de lui un support particulièrement hybride, dans lequel le conte se plaît à se renouveler indéfiniment,

tant dans le texte, que dans les illustrations qui l'accompagnent. D'autre part, les catégories de transformation du conte proposées par Catherine Tauveron, placées en regard avec les différents types de détournement proposés par Gianni Rodari dans sa *Grammaire de l'imagination*⁵⁷⁸, semblent aptes à prendre largement en compte les différentes façons de détourner le conte. Elles sont, comme nous l'avons dit, sensiblement les mêmes que celles que distingue Christiane Pintado à savoir : l'adaptation, la transposition, la réappropriation et le détournement parodique. Ce que Christiane Pintado mentionnait dans les transformations relevant d'un processus auctorial ou d'un processus éditorial, se retrouve intégré dans cette catégorisation puisqu'au sein même des adaptations, Catherine Tauveron distingue celles qui relèvent d'une réécriture, du travail de reformulation créatif, de celles qui relèvent d'un processus éditorial.

La typologie que propose Catherine Tauveron nous semble donc saisir le phénomène de reconfiguration de la façon la plus complète, dans la mesure où elle s'adapte le mieux au type de support étudié dans cette dernière partie, l'album, et permet de faire ressortir de façon optimale, l'originalité des transformations formelles que connaît le conte à travers le texte et les images. Cependant, à la différence de Catherine Tauveron, nous n'incluons pas les illustrations sous le terme de périphrase. Celui-ci sera utilisé pour désigner les seuils, c'est-à-dire les éléments périphériques au texte et aux illustrations. Nous ne leur consacrerons pas d'analyse particulière, mais ils seront incorporés à l'analyse générale des albums, lorsque cela s'avèrera pertinent.

L'analyse des transformations induites par le processus de reconfiguration formelle est nécessaire dans un premier temps. Elle nous permettra par la suite de nous interroger sur la portée symbolique des contes reconfigurés, et plus particulièrement sur la question des valeurs. Transformations formelles et « profits et pertes symboliques, éthiques et stylistiques » comme les nomme Catherine Tauveron, sont deux lignes de force inextricablement liées au sein de chaque œuvre où le conte fait l'objet d'une reconfiguration. Elles nous permettent de cerner le phénomène de la façon la plus complète qu'il soit. C'est pourquoi nous avons décidé d'organiser la première partie de ce chapitre selon quatre lieux de reformulation. L'éclairage donné

⁵⁷⁸ G. RODARI, *Op. Cit.*

par la décomposition des procédés formels étudiée dans un premier temps, nous amènera également à nous interroger sur la question des valeurs transmises et leur rapport avec celles des contes sources. Nous pourrions ainsi voir, dans une première partie, quelles sont les tendances formelles qui régissent la production contemporaine d'albums en Espagne, à la lumière des catégories de Tauveron et de Genette, ainsi que les valeurs qui sont sous-jacentes.

Dans une deuxième partie, nous affinerons l'analyse des valeurs, en suivant une perspective davantage socio-discursive, car il nous semble déterminant d'étudier les valeurs transmises par les contes sans les couper du contexte (d'écriture, de publication), du texte et de la matérialité physique de l'album.

Dans une partie comme dans l'autre, nous ne nous interdirons pas de faire appel à une discipline, ou à une approche particulière lorsque cela s'y prêtera, en fonction des spécificités des albums à analyser. Ces supports sont en effet des objets simples renfermant une complexité, que seul le croisement de plusieurs approches peut permettre de refléter.

CHAPITRE 1

Les lieux de reformulation



Péritexte, post-texte, intertexte et intratexte, constituent les quatre lieux où se joue essentiellement la reformulation du conte. Ils peuvent être présents seuls ou de façon combinée dans un même album. Pour les besoins de l'analyse, il s'agira dans un premier temps de catégoriser les albums de notre corpus, à l'aune des tendances évoquées par Catherine Tauveron, afin de voir tout d'abord quels sont les lieux de reformulation privilégiés. Comme nous l'avons dit, les frontières sont parfois poreuses entre les lieux de reformulation, et l'on pourrait parfois aussi bien classer un album dans un lieu de reformulation qu'un autre. Aussi convient-il de préciser que le classement a été opéré à partir de ce qui représente une caractéristique lourde de l'album. C'est pourquoi, après avoir dégagé les différentes tendances, nous nous interrogerons sur les modifications induites par ces transformations.

Le tableau ci-dessous classe chronologiquement les albums de notre corpus selon les différents lieux de reformulation prédominants à l'intérieur de chacun d'eux.

1- Reformulation iconographique
<p>1983 :</p> <ul style="list-style-type: none"> - W. et J. GRIMM/ M. GINESTA, <i>Caperucita roja</i>, Francesc Boada (adapt.), José A. Pastor Cañada (trad.), Barcelona, La Galera. <p>1993 :</p> <ul style="list-style-type: none"> - W. et J. GRIMM/ P. ESTRADA, <i>Caperucita Roja</i>, Barcelona, La Galera. <p>2003 :</p> <ul style="list-style-type: none"> - W. et J. GRIMM / C. SEGOVIA, <i>Caperucita roja</i>, Madrid, Anaya. - W. et J. GRIMM/ J. SERRANO, <i>Caperucita Roja</i>, Barcelona, ediciones B. <p>2004 :</p> <ul style="list-style-type: none"> - A. GRAU/ L. ORIHUELA/ F. ROVIRA, <i>Caperucita Roja</i>, Col. Caballo alado clásico, Barcelona, Combel. <p>2008 :</p> <ul style="list-style-type: none"> - C. LÓPEZ NARVAEZ / F. LALANA /V. MONREAL, <i>Caperucita Roja</i>,

Col. Los Buenos, Madrid, Bruño.

2011:

- L. ALBERTO DE CUENCA/I. HERNANDEZ (trad.), A. COMOTTO/M. GOMEZ-PINTADO/A.JUAN/A. MARTINEZ/V. MORETTA/ E. ODRIOZOLA/ L. SCAFATI/N. VILLAMUZA/J. ZABALA (ill.), *Caperucita roja*, Madrid, Nórdica Libros.⁵⁷⁹

2- Reformulation de l'intratexte

1975 :

- M. A. PACHECO/J. L. GARCÍA SÁNCHEZ, *El último lobo y Caperucita*, Madrid, Labor.

1980 :

- GRIMM/ M. GORRIS/L. SOLANA, *Caperucita Roja*, Madrid, Cincel.

- C.PERRAULT/Ma D. CAMPS CARDONA, *El cuento de... Caperucita Roja*, Barcelona, Ediciones Nauta.

1981 :

- W. et J. GRIMM/ F. RIFÀ, *Caperucita roja*, Barcelona, Col. El Caracol, La Galera.

1982 :

- W et J. GRIMM/J. DÍAZ, *Caperucita Roja*, « Cuentos de ayer », Madrid, Edic6.

1988 :

- *Caperucita Roja*, Barcelona, Leandro Lara editor.

1992 :

- R. GOMEZ RIVERA/E. SANTANA, *Caperucita Roja*, Madrid, Axis ediciones.

1996 :

- C. CANO/ P. GIMENEZ, *La Caputxeta Negra*, Picanya, Edicions del Bullent.

2000 :

⁵⁷⁹ Cet ouvrage n'est pas un album mais un livre de poche illustré. Nous l'incluons quand même dans notre étude en raison de sa richesse iconographique.

- *Caperucita Roja*, Madrid, Libsa.

2002 :

- Ma L. SERRANO/ M. CALERO, *Caperucita Roja*, Madrid, Mestas ediciones.
- R. ANTÓN et L. NUÑEZ, *Una rica merienda*, Madrid, SM.

2004 :

- L. ORIHUELA/F. ROVIRA, *Caperucita roja*, Barcelona, Combel, 2004.

2008 :

- P. CAMPOS, *Caperucita Roja, Little Red Riding Hood*, Madrid, Susaeta.
- C. FATTI, N. SUAREZ, R. VALENCIA, *Capuz*, Gobierno de Navarra,

Mongolfiera.

- C. LÓPEZ NARVAEZ/F. LALANA/V. MONREAL, *La abuelita de Caperucita Roja*, Col. Los Malos, Madrid, Bruño.

- LLUÍSOT, *Kaperucita negra y el león feroz*, Barcelona, Marge books.

2010 :

- F. CAPDEVILA/ M. LAGE, *Caperucita Roja*, “Los primeros cuentos con olores”, Madrid, Club internacional del libro.

- C. PERRAULT / P. PERLES, *Caperucita Roja*, Jaén, MIC.

2011 :

- J. OLLER, *Y recuerda...* (version augmentée), Valencia, Milimbo.
- A. SERRA, *Caperucita Roja*, Madrid, Narval.

3- Post-texte

1981 :

- B. DOUMERC/ A. BARNES, *Caperucita y el gigante*, Col. Colorín Colorado, Barcelona, Bruguera.

1985 :

- M. COMPANY/R. CAPDEVILA, *Las Tres Mellizas y Caperucita Roja*, Barcelona, Ariel.

1991 :

- M. PIÉROLA, *El asunto de mis papás*, Barcelona, Destino.

1994 :

- J. SENNELL /L. FILELLA, *L'últim llop de la Cerdanya*, Barcelona, L'arca de Junior.

1996 :

- C. CANO/V. MONREAL, *Caperucita de colores*, Madrid, Bruño.

- C. CANO, P. GIMÉNEZ, *La Caputxeta Negra*, Picanya, Edicions del Bullent.

2001 :

- P. MOLIST/L. FILELLA, *La capucha roja*, Barcelona, La Galera.

- M. CALATAYUD, *El mundo al revés*, Valencia, Media Vaca.

4- Intertexte

1985 :

- M. A. PACHECO/J. L. GARCÍA SÁNCHEZ/A. LOBATO, *Un millón de cuentos de una niña muy fantástica*, Col. Cuentos para inventar, Madrid, Altea.

2003 :

- R. ANTÓN/ E. HORACIO, *Caperucita Roja*, Barcelona, Edebé.

I. Reformulations iconographiques

Pour les besoins de l'analyse, nous considérerons à l'intérieur du même lieu de reformulation, le péri-texte et l'iconographie tels que nous les avons définis plus haut, dans la mesure où ils peuvent se lire indépendamment du texte, et où ils nécessitent, d'autre part, un mode de lecture différent de celui du texte de l'œuvre. Aussi, bien que

Genette, et à sa suite Tauveron, les considèrent sous le seul et unique terme de péri-texte, mais estimant pour notre part qu'ils ne sont pas d'égale importance dans l'album, nous les différencierons l'un de l'autre, et nous analyserons ici l'iconographie comme péri-texte se muant ou s'imposant comme second texte ou version iconographique du texte.

Lorsque les illustrations constituent les principaux lieux de reformulation, elles sont le siège d'une relecture avant tout iconographique : le texte original intégral est réédité (parfois, très légèrement simplifié), et accompagné d'illustrations qui le réinterprètent, et sont bien souvent influencées par les mouvements picturaux. L'enjeu de la reconfiguration n'est donc pas dans le texte, fidèle au texte-source, mais bien dans l'illustration. Parmi les albums de notre corpus, nous trouvons par exemple les versions d'illustrateurs dont la réputation, en Espagne, n'est plus à faire : Javier Serrano (1946, Valladolid), Carmen Segovia (1978, Barcelone) et Montse Ginesta (1952, Seva). Toutes trois reprennent de façon plutôt fidèle, dans une traduction, le texte des frères Grimm, mais les illustrations qui l'accompagnent infléchissent la lecture que l'on peut en faire. Dans quelle mesure les illustrations livrent-elles un éclairage intéressant, reflet d'une interprétation de l'illustrateur ? Quelle est l'interprétation proposée par les illustrations, et comment interfère-t-elle avec le texte ? Dans quelle mesure modifie-t-elle l'interprétation que peut en faire le lecteur ? Quels sont les aspects les moins évidents du conte que mettent en lumière les illustrations ? Quelles sont les tendances que nous pouvons observer dans le champ hispanique ? Telles sont les interrogations qui sous-tendent notre étude.

Pour cette étude des différents lieux de reformulation, nous nous sommes centrés, nous l'avons dit au début de cette partie, sur les albums. Cependant, nous ne pouvons manquer d'évoquer parmi les reconfigurations exclusivement iconographiques, l'ouvrage collectif paru en 2011 chez la maison d'édition madrilène Nórdica Libros⁵⁸⁰. Relevant davantage du livre illustré que de l'album, cette anthologie sous forme de livre de poche, de trois versions du conte (celles de Perrault, de Grimm et de Tieck) mériterait de faire l'objet d'une analyse approfondie, tant les illustrations qui ponctuent le texte sont d'une richesse extraordinaire. L'illustration liminaire d'Ana

⁵⁸⁰ L. A. DE CUENCA, I. HERNANDEZ (trad.), A. COMOTTO, M. GOMEZ-PINTADO, A. JUAN, A. MARTINEZ, V. MORETTA, E. ODRIOSOLA, L. SCAFATI, N. VILLAMUZA, J. ZABALA (ill.), *Caperucita roja*, Madrid, Nordica libros, 2011.

Juan a retenu notre attention. Elle annonce en effet, au sein d'une seule et même image, deux traits que nous allons également retrouver chez des illustrateurs que nous allons étudier par la suite (Carmen Segovia et Javier Serrano) : la portée érotique et la violence inhérentes au *Petit chaperon rouge*.

Comme le souligne Claude de la Genardière, « l'écriture de Perrault, et même celle des Grimm, ne sont pas sans laisser place à des ouvertures, des écarts, voire des failles, par rapport à une lecture univoque de leurs récits⁵⁸¹ ». Et comme le suggère Aude Vangeenderhuysen⁵⁸², ce sont ces failles et ces



Fig. 63, L. ALBERTO DE CUENCA/I. HERNANDEZ (trad.), A. COMOTTO/M. GOMEZ-PINTADO/A.JUAN/A. MARTINEZ/V. MORETTA/ E. ODRIOZOLA/ L. SCAFATI/N. VILLAMUZA/J. ZABALA (ill.), *Caperucita roja*, Madrid, Nórdica Libros, 2011. Illustration d'Ana Juan

non-dits qui alimentent les illustrateurs et leur mise en images du texte. Loin de se réduire à une simple mise en images du texte, les illustrations vont bien au-delà, et font ressortir certains aspects qui avaient parfois été enfouis dans une tradition iconographique influencée par le contexte socio-culturel du moment.

Ana Juan (Valence, 1961) propose une illustration que l'éditeur n'a choisi de placer en face d'aucun des trois textes de l'anthologie, mais, qui, en raison de sa place introductive au sein de l'ouvrage, pourrait être interprétée comme une synthèse de

⁵⁸¹ C. DE LA GENARDIÈRE, *Op. Cit.* p. 167.

⁵⁸² A. VANGEENDERHUYSEN, *Le Petit chaperon rouge... entre peur et désir, L'ambivalence des sentiments de l'enfant à l'égard du loup dans le texte et l'illustration*, Louvain la Neuve, GRIT, 2001

l'esprit des différentes versions du conte [Fig. 63]. Trois couleurs sont utilisées : le blanc, le noir et le rouge. Elles retranscrivent bien l'atmosphère inquiétante qui règne autour du personnage éponyme, et dont l'illustration accentue le visage lunaire, mis en valeur par une capuche rouge qui plaque et dissimule ses cheveux. Il semble difficile de lui donner un âge précis, mais elle semble tout de même plus proche de l'adolescence que de l'enfance. Soulevant les plis de sa longue robe, elle laisse s'échapper une nuée noire dans laquelle se façonne l'ombre d'une bête, à l'apparence et au regard terriblement inquiétants. En associant l'animal à ce qui se trouve sous la robe de la fillette et relève donc de son intimité, l'illustratrice semble nous inviter à interpréter le loup comme la matérialisation des propres pulsions sexuelles de la fillette, dont elle sera victime par la suite. La symbolique sexuelle est également renforcée par la présence de champignons aux formes phalliques et turgécentes dépassant de la besace du personnage.

Etrangeté et érotisme sont convoqués dans cette interprétation iconographique du conte, et nous allons voir qu'Ana Juan n'est pas la seule à évoquer ces aspects et à les matérialiser graphiquement. L'illustration que nous venons d'évoquer contient en effet, en germe, les aspects que vont exploiter Carmen Segovia et Javier Serrano dans leurs interprétations du conte de Grimm, à la fois si proches et si différentes, chaque illustrateur possédant un univers très personnel et des influences très diverses.

Ce sont deux aspects de l'histoire que semblent avoir choisi de mettre en valeur les deux artistes, par l'utilisation de deux dispositifs iconiques différents, l'un ayant privilégié l'érotisme inhérent au texte, l'autre tendant visiblement à mettre en lumière, d'une façon bien particulière, non seulement l'érotisme, mais également la violence sous-jacente dans le texte, à travers la représentation d'une inquiétante étrangeté.

La psychanalyse s'est abondamment penchée, comme nous l'avons vu dans la première partie de ce travail, sur le conte du *Petit chaperon rouge*. Aude Vangeenderhuysen, à la lumière des théories de Freud, étudie, dans le *Petit chaperon rouge*, la question de l'ambivalence sexuelle. Comme elle le fait tout d'abord remarquer, le terme d'ambivalence (terme emprunté au psychiatre E. Bleuler) désigne pour Freud « une disposition mentale contradictoire, l'état d'un sujet qui éprouve, en même temps, dans une situation donnée, des sentiments opposés (...) : amour et haine,

crainte et désir, culpabilité et justification⁵⁸³ ». Cette notion d'ambivalence est liée au principe de plaisir (qui gouverne les processus inconscients) et à celui de réalité (qui tend aux mêmes buts que le principe de plaisir mais doit s'accommoder des conditions imposées par le monde extérieur). Le Petit chaperon rouge se trouverait donc au centre de ces pulsions antagonistes. De plus, à une époque où l'on considère que la sexualité apparaît à un moment donné -la puberté-, Freud envisage l'existence d'un instinct sexuel originel. Celui-ci existerait dès la naissance et passerait par différents stades. Le dernier serait la puberté.

Freud envisagerait donc une abolition des frontières entre la sexualité de l'adulte, et la prétendue candeur de l'enfance. La curiosité sexuelle inhérente à la seconde enfance trouverait donc un écho dans le conte, dans le dialogue entre le loup et le Petit chaperon rouge, que nous retrouvons dans les versions littéraires du conte, et dans la version orale d'Achille Millien. Au désir de voir, est lié celui de savoir, et les explications données par le loup semblent bien avoir pour objet de satisfaire la curiosité de la fillette.

Bruno Bettelheim, lorsqu'il analyse le conte (il s'appuie sur la version des frères Grimm), considère que la fillette a atteint un âge où principe de désir et principe de réalité ne sont plus « deux pulsions antagonistes d'égale force » (comme l'envisageait Freud). C'est le principe de plaisir que le Petit chaperon rouge décide de suivre (goûter aux plaisirs de la forêt), et non pas le principe de réalité (suivre les recommandations de sa mère).

De plus, la fillette se retrouverait au centre de l'ambivalence mentionnée plus haut, et verrait sa curiosité et son désir devenir plus forts que sa peur et que les interdits qu'on lui a signifiés. La fillette serait donc davantage gouvernée par son désir et ses pulsions, que par sa raison.

Gustave Doré leur ayant déjà donné forme dans son illustration des contes de Perrault, c'est dans sa filiation que se place, semble-t-il, Carmen Segovia pour l'illustration, cette fois-ci, du conte des Grimm. L'illustratrice prend le parti de faire ressortir, dans l'illustration, d'une façon tout à fait subtile, la dimension sexuelle du conte.

⁵⁸³ *Ibid.* p. 46

Si Freud dénie au conte merveilleux (contrairement au conte fantastique) toute capacité d'induire chez le lecteur un sentiment d'inquiétante étrangeté - celui-ci se plaçant « d'emblée sur le terrain de l'animisme⁵⁸⁴ » - pour Claude de la Genardière cependant, « il semble que le conte merveilleux soit fait pour nous transporter aux frontières de l'intime et de l'étranger, et plus encore, à celles de l'intimement et de l'étrangement inquiétant⁵⁸⁵ ». Ce sentiment s'accroît d'autant plus dans la version du *Petit chaperon rouge* illustrée par Javier Serrano, que les éléments constituant l'environnement des personnages, inanimés dans la plupart des versions illustrées du conte, font l'objet d'une représentation anthropomorphe, rappelant, comme l'a évoqué Freud, que l'impression d'inquiétante étrangeté est produite au plus haut degré lorsque des objets, images ou poupées inanimées prennent vie, pour provoquer des sentiments de peur, d'effroi et d'angoisse. L'illustration ne reste donc pas subordonnée au texte en n'humanisant que le loup. Elle prête également vie aux éléments les plus banals : fleurs, fruits, horloge, soleil, lune, accentuant ainsi l'inquiétante étrangeté déjà perceptible dans le texte.

La grille psychanalytique nous semble donc pouvoir apporter un éclairage intéressant à l'interprétation iconique du conte, et nous permet de dégager un premier axe dans la production espagnole d'albums. Ainsi pouvons-nous nous demander comment l'illustration rend plus explicite, par le biais d'un code différent - l'image - des concepts psychanalytiques latents dans le texte.

1.1. Reformulations exclusivement iconographiques

1.1.1. Caperucita roja illustrée par Carmen Segovia : un conte initiatique à la portée érotique

Publié en 2003 par la maison d'édition madrilène Anaya⁵⁸⁶ dans la collection «

⁵⁸⁴ S. FREUD, *L'inquiétante étrangeté*, Paris, Interférences, 2009, p. 42.

⁵⁸⁵ J. PERROT, dir., *Les métamorphoses du conte*, Bruxelles, Peter Lang, 2004, p. 315.

⁵⁸⁶ Fondée à Salamanque en 1958 par Germán Sánchez Ruipérez (qui a également créé et donné son nom au centre espagnol le plus important de promotion de la lecture et du livre pour la jeunesse) et spécialisée dès ses débuts dans le domaine de l'éducation, la maison d'édition

Sopa de cuentos » - collection de petits albums reprenant certains des contes classiques les plus connus et illustrés par des illustrateurs de renom -, cet album de petit format rectangulaire, propose une traduction du conte des frères Grimm accompagnée d'illustrations systématiquement dissociées du texte. Carmen Segovia en est l'illustratrice, et María Antonia Seijo Castroviejo, la traductrice. La mention des frères Grimm apparaît sur la première de couverture, au-dessus du titre, à la place normalement consacrée à l'auteur. Tout laisse donc supposer qu'il s'agit de la version originale du conte, une traduction fidèle du texte des frères Grimm, et non pas d'une adaptation simplificatrice, ce qui se confirme lors de la lecture. Si le texte subit bien une transformation, dans la mesure où il passe par le filtre de la traduction, le principal lieu de reformulation est bien ici les illustrations qui accompagnent le conte.

Des illustrations à bords perdus ponctuent l'ouvrage tout entier et sont présentes sur la page de droite de chaque double page. Elles occupent à chaque fois la moitié de cette double page, le pli de la page constituant une sorte de frontière entre le texte et l'illustration, comme si l'interprétation visuelle de l'illustratrice fonctionnait de façon autonome par rapport au texte. La mise en page choisie par l'illustratrice relève de ce que Sophie Van Der Linden nomme « dissociation ⁵⁸⁷ » du texte et de l'image, c'est-à-dire une mise en page, héritée du livre illustré qui se caractérise par la séparation sur deux pages différentes, du texte et de l'image, cette dernière se trouvant mise en valeur la plupart du temps sur la page de droite. Les illustrations sont présentes à proportion égale avec le texte (chaque double page en comporte une) et se trouvent, dans cet album, systématiquement sur la page sur laquelle le regard porte en premier. Le rythme de lecture est de ce fait plutôt lent car le lecteur doit passer successivement de la lecture de l'image à la lecture du texte.

Anaya est à la base de l'actuel grand groupe éditorial du même nom. Manuels scolaires et littérature de jeunesse furent au cœur des préoccupations initiales de la maison d'édition qui s'imposa rapidement comme une structure d'avant-garde dans ce secteur. A sa création, à la fin des années 1970, le groupe éditorial Anaya s'employa à regrouper sous la même structure plusieurs maisons d'édition indépendantes (parmi lesquelles, entre autres, editorial Cátedra, editorial Pirámide, et Alianza Editorial). Ce groupe éditorial, à la diffusion internationale, fait partie, depuis 2004, du groupe Hachette livres et figure parmi les plus importants et les plus puissants du domaine hispanique.

⁵⁸⁷S. VAN DER LINDEN, *Op. Cit.* p. 68.

Lorsqu'on les lit les unes à la suite des autres, les illustrations recréent visuellement le récit, et prennent en charge la narration. Cela nous permet donc de rapprocher l'ouvrage de l'album, plus que du livre illustré, même s'il s'agit davantage d'un album se rattachant davantage au concept éditorial d'album qu'à celui d'album iconotextuel. Le texte a en effet été conçu bien avant les illustrations et il fonctionne de façon autonome.

La première de couverture [Fig. 64] met en scène l'héroïne principale représentée sous les traits d'une adolescente. Cela est plutôt rare dans les ouvrages destinés aux enfants, illustrant les versions de Grimm ou de Perrault. En effet, le Petit chaperon rouge est le plus souvent représenté sous les traits d'une fillette. Le texte des Grimm évoque d'ailleurs une enfant - *kind* -, traduit en espagnol dans l'album, par *muchachita* ou un peu plus loin : *niña*. Son visage semble à la fois être celui d'une jeune adolescente et celui d'une femme aux traits marqués par l'expérience et le temps. Le regard de cette jeune fille, d'une étonnante expressivité, laisse planer une certaine mélancolie, ce qui renforce l'impression de mystère déjà suggérée par l'absence de paysage à l'arrière-plan. En effet, la silhouette de la jeune fille et l'expression de son visage, sont mises en relief par le blanc de la page. Les couleurs utilisées pour représenter le personnage sont foncées, terreuses, peu nombreuses (le rouge alterne avec différentes nuances de brun) plutôt ternes, bien loin des couleurs vives habituellement utilisées dans les ouvrages destinés aux jeunes enfants. Une impression de tristesse et de désolation s'en dégage. La représentation de la jeune fille, mélancolique, rappelle curieusement l'actrice Ana Torrent enfant, dans *Cría Cuervos*⁵⁸⁸ et *El espíritu de la colmena*⁵⁸⁹, films dans lesquels l'actrice à l'énigmatique visage, incarne la perte de l'innocence propre à l'enfance.

L'aquarelle, plus ou moins diluée, est la technique privilégiée. Le rouge employé pour représenter les pommettes de la jeune fille ainsi que sa cape, tire sur le marron, et est également utilisé pour représenter les fleurs de la couverture, des coquelicots, dont la fragilité rappelle celle de la fillette. Par analogie, on peut associer la jeune fille à ces fleurs sortant de terre et qui, de par leur condition, ne résistent pas

⁵⁸⁸ C. SAURA, *Cría Cuervos*, 1976

⁵⁸⁹ V. ERICE, *El espíritu de la colmena*, 1973.

au passage du temps avec ce qu'il comporte d'expériences et de désenchantements. Car le conte du *Petit chaperon rouge* est bien celui du passage du temps, du récit initiatique qui permet l'apprentissage de la vie, mais provoque aussi la perte de l'innocence inhérente à l'enfance. C'est le récit d'une métamorphose symbolique du personnage principal. La jeune fille est particulièrement mise en valeur dans les illustrations de Carmen Segovia. Hormis le loup, peu de personnages sont représentés, et lorsqu'ils le sont, ils ne le sont pas toujours entièrement, comme si l'intention principale de l'illustratrice était surtout de placer au premier plan, dans chaque illustration, le personnage éponyme.

C'est cette perte de l'innocence qui semble se refléter tout au long de l'album sur le visage du Petit chaperon rouge qui oscille entre tristesse et méditation. Dès les premières illustrations, la menace du loup plane autour d'elle.



Fig. 64, W. et J. GRIMM / C. SEGOVIA, *Caperucita roja*, Madrid, Anaya, 2003.

Prenons la seconde illustration de l'album [Fig. 65]. Elle représente en arrière-fond, un paysage urbain plutôt ancré dans une temporalité déterminée (fin du XIXème siècle, début du XXème). La silhouette d'une usine se dessine en arrière-plan. Sa

ressemblance avec une tête de loup est suffisamment forte pour ne pas nous laisser penser qu'il s'agit-là d'une annonce subtile de la part de l'illustratrice. Associée au monde du travail, l'usine est peut-être une première annonce subliminale du monde des adultes que symbolise le loup dans le conte.

La dimension sexuelle, moins évidente dans la version des Grimm que celle d'avertissement, mais qui est extrêmement présente dans la version de Perrault, notamment dans la morale où elle est particulièrement explicite, semble également s'exprimer ici dans cette illustration, bien que de façon symbolique. L'héroïne qui, comme nous l'avons vu, est une adolescente et non pas une simple fillette, relève son tablier comme si elle allait se déshabiller.



Fig. 65, W. et J. GRIMM / C. SEGOVIA, *Caperucita roja*, Madrid, Anaya, 2003.

L'illustration suivante [Fig. 66] la représente derrière un arbre, en position d'attente du loup que l'on voit se rapprocher d'elle. L'expression du visage de la jeune fille, plutôt ambiguë, mêle une sorte de satisfaction à de l'inquiétude, du désir à de la peur.



Fig. 66, W. et J. GRIMM / C. SEGOVIA, *Caperucita roja*, Madrid, Anaya, 2003.

Elle fait écho à l'illustration de la scène de la rencontre par Doré [Fig. 67] : celle qui représente l'animal et la fillette face à face, tous deux échangeant des regards mêlés de crainte et de désir. Dans cette illustration, tout contribue à créer un sentiment d'angoisse : la nature très fournie qui ferme le chemin, empêchant ainsi toute issue, et la position du loup qui enveloppe sa proie et semble prêt à bondir sur elle à tout instant. Le manque de neutralité dans le regard que lance la fillette au loup pourrait être interprété comme une manifestation de surprise mais également une invitation, le « commencement d'une entreprise de séduction⁵⁹⁰ » et par conséquent la manifestation du désir sexuel qu'il est possible qu'elle ressente envers son interlocuteur. Tony Gheeraert, dans sa conférence sur les illustrations des contes de Perrault, a bien montré

⁵⁹⁰A. VANGEENDERHUYSEN, *Op. Cit.*

en effet comment Doré rejette toute forme d'édulcoration et d'adoucissement propre à ses prédécesseurs, et refait passer au premier plan la violence oubliée tant par les éditeurs que les lecteurs. Lorsqu'il décrit l'illustration de Doré représentant la rencontre de la fillette avec le loup, Tony Gheeraert fait en effet état

[...] d'une confrontation terrible dont l'érotisme noir est violemment accusé par le décor hostile et la menace du contact physique et qui met aux prises la petite fille et la mort, la fillette dodue et à la limite aguicheuse, avec la puissance sauvage du loup séducteur⁵⁹¹.



Fig. 67, G. DORÉ, illustration des *Contes et Histoires du temps passé* de Perrault, 1862.

Cette puissance du loup séducteur est également évoquée par Aude Vangeenderhuysen qui voit dans la position du loup « une sorte de danse qui rappelle

⁵⁹¹ Compte-rendu détaillé de la conférence de Tony Gheeraert (Université de Rouen), Les contes de Perrault illustrés par Doré, consultable en ligne : <http://lettres.ac-rouen.fr/sequences/tl/perrault/perrault.htm> [Dernière consultation le 10/08/2012].

le rituel de séduction des mâles⁵⁹² », et qui voit dans le dialogue qui s'établit entre les deux personnages, la manifestation d'une attirance des corps l'un vers l'autre « dans un désir commun qui exclut le lecteur et lui donne la sensation d'être un voyeur⁵⁹³ ».

C'est sensiblement la même sensation qui se dégage de l'illustration du même moment par Carmen Segovia [Fig. 66]. On peut y voir la fillette, appuyée sur le tronc d'un arbre, et dont le visage laisse apparaître une expression mêlée de tranquillité et de désir. Sa position rappelle celle d'une adolescente qui semble attendre qui viendra lui faire la cour. Le loup, aussi animal que celui de Doré, se rapproche d'elle calmement. Son pelage foncé, et le fait qu'on ne puisse distinguer ses yeux, en accentuent l'aspect mystérieux. Carmen Segovia semble avoir choisi de décomposer cette rencontre en deux temps. Un premier temps qui suggère l'entrée sur scène du loup. Un deuxième qui suggère un rapprochement étroit des deux personnages.

En effet, ce rapprochement physique est évoqué dans l'illustration suivante de l'album [Fig. 68]. Les deux personnages adoptent la même posture (main ou patte repliées sous le menton) ce qui nous laisse supposer une certaine complicité entre-eux, le loup se plaçant en position d'initiateur (implicitement d'initiateur sexuel), sa corpulence et sa couleur très sombre contrastant avec la fragilité et la pâleur de la fillette.

Cette complicité entre la fillette et le loup est fréquente, comme le souligne Sandra Lee Beckett, dans les albums pour enfants contemporains, qui n'hésitent pas à la mettre en avant en insistant sur les relations amicales des deux personnages⁵⁹⁴. Mais alors que dans la plupart des ouvrages, il n'existe aucun doute sur la nature de leurs relations, dans l'ouvrage de Carmen Segovia, cette complicité semble davantage destinée à insister sur l'ambiguïté des relations des deux personnages, et sur la présence, chez la fillette, d'un désir de nature érotique. Nous pouvons alors percevoir, à travers cette mise en scène des personnages, le même « désir de connaissance [...] sexuelle, tellement puissant qu'il va jusqu'à annihiler la crainte que tout enfant

⁵⁹² A. VANGEENDERHUYSSSEN, *Op. Cit.*

⁵⁹³ *Ibid.*

⁵⁹⁴ S. LEE BECKETT, *Red Ridding Hood for all ages, Op. Cit.* p. 162.

éprouverait logiquement face au loup », qu'évoquait Aude Vangeenderhuysen au sujet de la représentation de Doré.

De plus, si la scène de la dévoration de la grand-mère fait l'objet d'une ellipse (on ne voit qu'une partie du loup s'introduisant dans la maison puis, dans l'illustration suivante, ce dernier, représenté dans le lit de la grand-mère et seulement identifiable grâce à ses deux oreilles qui s'échappent des couvertures), celle de la dévoration du Petit chaperon rouge par le loup atteint une force expressive incommensurable. L'illustratrice a pris le parti de représenter les minutes précédant la dévoration, afin d'augmenter l'effet de tension chez le lecteur. La torsion des silhouettes et l'espace associé à chaque personnage, suivent deux lignes de fuite qui s'entrecroisent, et la rencontre des deux corps est suggérée par leur représentation de la même couleur (noir) [Fig. 69].



Fig. 69, W. et J. GRIMM / C. SEGOVIA, *Capucita roja*, Madrid, Anaya, 2003.

La représentation du loup, le ventre recousu, et celle du Petit chaperon rouge, agenouillé à ses côtés avec le chasseur et la grand-mère suggérés par la moitié de leur

silhouette, rappellent l'aspect tragique d'une scène d'enterrement. La représentation du Petit chaperon rouge, à terre, affligé, suggère qu'il est -plus que les autres personnages- touché par ce qui arrive au loup. Peut-être a-t-on là une représentation symbolique du deuil qu'il doit faire de son enfance, ayant franchi une étape importante de sa vie. Sa renaissance symbolique s'accompagne désormais d'une perte de sa naïveté. Désormais, la jeune fille tourne le dos au loup lorsque pour la seconde fois elle le rencontre sur son chemin. Les arbres représentés lors de la première rencontre, et qui créaient une atmosphère plutôt oppressante ont disparu, laissant place à un paysage dégagé.

La complicité entre les deux générations de femmes semble s'être renforcée, conformément à ce que voulait transmettre la version des Grimm. Elle est appuyée dans le texte avec l'épisode final, et mise en valeur dans l'illustration qui représente la fillette et la grand-mère dans la même position: assises sur une chaise, les mains sur les genoux et tournant la tête dans la même direction : une fenêtre qui laisse entrer un bain de lumière [Fig. 70].

Le lecteur, qui devient spectateur, est tenu à distance de cette scène où s'opposent intérieur et extérieur. Une impression de réalisme et de mystère s'en détache et le cadrage possède un aspect extrêmement théâtral ou cinématographique.



Fig. 70, W. et J. GRIMM / C. SEGOVIA, *Caperucita roja*, Madrid, Anaya, 2003.

Comme le souligne María Reyes Guijarro dans un article de la revue *Educación y biblioteca*⁵⁹⁵, cette illustration de Carmen Segovia offre des réminiscences des tableaux d'Edward Hopper ou d'Andrew Wyeth [Fig. 71]. Elle a en commun avec certains tableaux de ces artistes la mélancolie, la sensation de perte ou de vide mais aussi le calme et la sérénité.

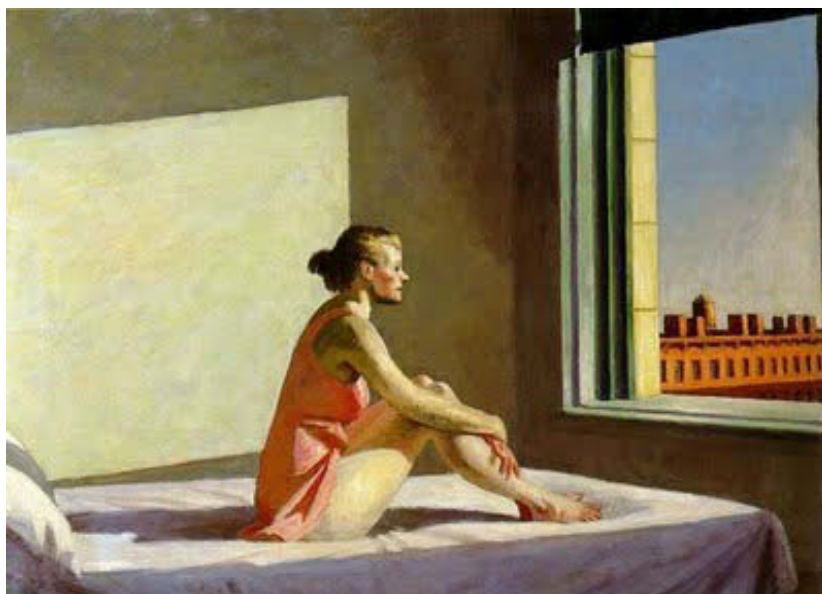


Fig. 71, Edward Hopper, *Morning sun*, huile sur toile, 1952.

URL: <http://tempsreel.nouvelobs.com/galleries-photos/photo/20121010.OBS5152/en-images-edward-hopper-vu-par-philippe-djian.html> [Dernière consultation le 15/10/2012]

L'illustration infléchit donc bien ici le sens du conte. Celui-ci n'est plus seulement un conte d'avertissement destiné à mettre en garde les enfants contre les dangers que peut entraîner leur désobéissance, comme le voulait la version des frères Grimm. Cette interprétation en images du conte, met davantage l'accent sur la dimension initiatique et sur la perte progressive de l'innocence propre à l'enfance, la dimension sexuelle étant présente en filigrane. L'illustration est centrée sur la fillette et file de façon très fine le thème de la métamorphose, c'est-à-dire le passage de

⁵⁹⁵ URL: <http://www.reyesguijarro.com/datos/caperucitayvanguardias.pdf>

M. REYES GUIJARRO, "Caperucita, ilustración actual y vanguardias", *Educación actual y vanguardias*, 183, 2011 [Dernière consultation le 9/07/2012].

l'enfance à l'adolescence, est visible dans la dernière illustration [Fig. 72] à travers la représentation de la jeune fille qui a ôté sa cape telle une chrysalide, et se trouve désormais entourée de papillons qui, tout comme elle, prennent leur envol et lui rappellent que le temps passe et transforme, tout comme eux, les êtres vivants.



Fig. 72, W. et J. GRIMM / C. SEGOVIA, *Caperucita roja*, Madrid, Anaya, 2003.

Ces mêmes papillons sont de nouveau représentés sur la quatrième de couverture, et confèrent donc aux autres éléments paratextuels de l'album une dimension symbolique, qui résume bien la portée du conte et la renforce.

Bien que le texte des frères Grimm s'impose avant tout comme un conte d'avertissement encourageant les enfants à ne pas désobéir à leurs parents, l'illustratrice prend plutôt ici le parti de mettre en valeur la dimension sexuelle clairement revendiquée chez Perrault dans la morale finale, que Doré tenta de faire ressortir, comme nous l'avons vu, dans certaines de ses illustrations, et que les Grimm édulcorèrent. En aucun cas l'avertissement que la mère donne à l'enfant et qui est pourtant bien présent et important dans le texte des Grimm (presque systématiquement représenté dans les images qui illustrent ce texte habituellement), n'est représenté dans

l'illustration. Certes, à la fin de l'histoire, la fillette tire les leçons de sa désobéissance, puisqu'elle ne retombe pas une seconde fois dans le même piège, mais ce qu'elle acquiert est surtout davantage de maturité. Le loup ne représente plus un piège pour elle, ni même un phantasme susceptible de la conduire à sa perte, comme cela était le cas auparavant. A l'instar des papillons qui virevoltent autour d'elle dans la dernière illustration de l'album, la fillette semble être sortie de sa chrysalide, et avoir dompté ses phantasmes, laissant alors derrière elle le monde de l'enfance.

De plus ici, malgré la mention dans le texte des Grimm du travestissement du loup : « Il enfle ses habits, met sa coiffe, se couche dans son lit et tire les rideaux », aucune illustration ne traduit cette anthropomorphisation dans l'interprétation que propose Carmen Segovia (juste une représentation de l'animal dans une posture humaine, mais point de vêtements dans les images lorsque l'animal, après avoir dévoré la grand-mère, enfle pourtant, selon le texte, sa chemise de nuit). Bien que le texte mentionne le fait que le loup enfle les vêtements de la mère-grand - élément souvent repris et retranscrit dans les illustrations de la version des Grimm et que Doré reprit même dans l'illustration de la scène du lit du texte de Perrault qui pourtant ne les mentionnait pas - l'illustration s'en éloigne, ne représentant pas le loup autrement que sous les traits d'un animal. L'absence de vêtement nous laisse supposer qu'ainsi mis à nu, l'animal continue à exhiber dans le moment le plus intense et le plus chargé d'érotisme - comme cela était le cas dans l'illustration par Doré du moment de la rencontre- la force animale, « la puissance sauvage du loup séducteur⁵⁹⁶ » évoquée par Tony Gheeraert.

On voit donc bien ici comment interfèrent la dimension de conte d'avertissement prédominante dans le texte des Grimm (retranscrit fidèlement dans l'album) et la dimension sexuelle présente chez Perrault (de façon très explicite, nous l'avons vu, dans la morale finale), et qui transparait ici, bien qu'assez subtilement et de façon métaphorique, dans les illustrations.

La version des Grimm étant bien postérieure à celle de Perrault, et ayant inévitablement reçu son influence, il n'y a rien d'étonnant à ce que ces interférences redeviennent visibles dans les images chargées de l'illustrer.

On a l'impression ici que ce sont deux récits parallèles qui sont assemblés et se

⁵⁹⁶ T. GHEERAERT, *Op. Cit.*

croisent en donnant ainsi tout son sens à l'album: l'un est la version textuelle du conte des Grimm, l'autre sa version illustrée, qui, comme nous venons de le voir, s'inspire abondamment de la version que proposa Perrault du conte.

Ce phénomène d'interférences était déjà visible dans les illustrations de Doré des contes de Perrault. La présence du costume enfilé par le loup dans les illustrations du *Petit chaperon rouge* de Doré reflétait la reprise d'un élément présent dans le texte des Grimm et non dans celle de Perrault. Bien que, comme nous l'avons dit, l'intention de Doré fût plutôt de retranscrire la noirceur et l'érotisme dont le texte de Perrault était chargé, l'illustration de la scène du lit représente un rare contrepoint. En effet, de façon subtile, Doré adoucit l'ambiance sombre de ses illustrations par de petites touches burlesques, n'allant tout de même pas jusqu'à attendre le même degré que les illustrations de Félix LORIUX. Chez ce dernier, les illustrations dénotent, plus que chez Doré, une volonté d'en atténuer les aspects les plus choquants (dans la lignée des Grimm qui atténuèrent les aspects les plus choquants du texte du conte). Dans l'album actuel, on retrouve ce même procédé chez Jean Claverie⁵⁹⁷.

Chez Carmen Segovia c'est l'inverse. Les connotations sexuelles propres au conte de Perrault sont reflétées dans les illustrations de cet album qui reprend le texte des Grimm, qui pourtant, gomme l'aspect sexuel présent chez Perrault, pour mettre en valeur les notions d'obéissance, et insister sur l'importance de la famille.

Grâce aux illustrations, l'album s'éloigne de ce qui est trop explicite dans le texte et sert à transmettre des valeurs diverses. Ici, même si c'est le texte des Grimm qui est repris de façon fidèle, ce sont aussi les valeurs transmises dans le conte de Perrault qui sont récupérées et mises en évidence dans les illustrations : la dimension initiatique et l'aspect sexuel qu'avaient voulu gommer les Grimm. Ce dernier revient ici de façon subtile comme un écho au conte de Perrault, et comme pour montrer qu'il s'inscrit dans sa filiation, et que les valeurs qu'il transmettait, même si elles ne sont plus présentes de façon aussi évidente dans le conte des Grimm, sont malgré tout toujours là en filigrane et se doivent d'être reflétées dans les illustrations.

Carmen Segovia s'inscrit dans la filiation de Doré en proposant du *Petit chaperon rouge* une interprétation chargée de syncrétisme et teintée d'érotisme, une interprétation qui préserve toute l'ambiguïté moins propre à la version des Grimm qu'à

⁵⁹⁷ J. CLAVERIE, *Le Petit chaperon rouge*, Paris, Albin Michel, 1994.

celle de Perrault. A l'instar des illustrations de Doré, celles de Carmen Segovia refusent de se laisser interpréter totalement et ménagent une bonne part d'ambiguïté. C'est une illustration à double niveau de lecture que propose l'illustratrice qui, sans aller trop loin dans l'explicitation, suggère plus qu'elle ne montre, dans le souci, peut être, de toucher tout comme le font les mots dans le conte, avec la simplicité qui les caractérise, la part inconsciente du lecteur. Car finalement, n'est-ce pas une façon de retranscrire par le biais des images, et aussi symboliquement que ne le font les mots, les messages contenus dans les contes et que la psychanalyse - Bettelheim et Fromm en tête - n'a pas manqué de relever et d'interpréter.

Ce que le réalisateur Tim Burton - lui-même fortement imprégné de l'univers des contes de fées - évoque en parlant des films pourrait être transposable aux illustrations de certains albums, surtout lorsqu'elles illustrent les contes :

Les films frappent à la porte de nos rêves et de notre subconscient. Cette réalité a beau varier selon les générations, les films ont un impact thérapeutique comme autrefois les contes de fées⁵⁹⁸.

De la même façon que le font les films, on pourrait dire que les illustrations, lorsqu'elles accompagnent les textes des contes, en doublent parfois l'impact thérapeutique souligné par la psychanalyse, ou le récupèrent lorsqu'il avait été gommé

Hormis la morale finale éminemment explicite, le texte de Perrault suggérerait l'érotisme à travers tout un réseau de symboles devant être mis en lien les uns avec les autres pour fonctionner. Ces motifs, à première vue très innocents, subsistent dans la version des Grimm. Anne-Marie Garat⁵⁹⁹ a bien fait remarquer comment, en dotant la fillette d'un vêtement à la couleur symbolique, Perrault en accentue le caractère érotique. Cette couleur sera ensuite reprise, sans aucun changement, par les Grimm. Yvonne Verdier⁶⁰⁰ rapproche le motif des épingles que la fillette apporte à sa grand-mère - associées à la parure, à l'acte de s'attifer, en opposition avec les aiguilles, associées au travail -, du Chaperon de Perrault. Tous deux joueraient selon elle sur le

⁵⁹⁸ Tim Burton dans son entretien avec Mark Salisbury, édition Sonatine, 2009.

⁵⁹⁹ A.-M. GARAT, *Une faim de loup*, Paris, Acte Sud, 2004.

⁶⁰⁰ <http://expositions.bnf.fr/contes/cles/verdier.htm> [dernière consultation 20/10/2012]

registre vestimentaire et diraient la même chose, s'excluant alors mutuellement. Le passage au crible du texte nous permet également de découvrir un vaste réseau de symboles érotiques. En effet, les fleurs que ramasse la fillette en chemin contiennent implicitement une connotation sexuelle, ce que souligne le dictionnaire érotique de Pierre Guiraud⁶⁰¹ en les associant à la virginité de la fillette. Enfin, la course du loup peut faire allusion, comme le suggère Pierre Guiraud, au fait de changer souvent de partenaire.

Tous ces symboles sont abondamment repris dans les illustrations (les fleurs rouges cueillies par la fillette rappellent d'ailleurs le rouge de ses pommettes et, plus symboliquement, l'écoulement de sang résultant de la perte de l'hymen) et accentuent la portée symboliquement érotique du conte.

On voit bien, tout comme ce fut le cas chez les lecteurs du conte au fil du temps, comment les différentes versions du conte ne cessent d'interférer dans l'imaginaire collectif, et dans celui des illustrateurs, mais surtout, comment actuellement, l'une des tendances de l'illustration semble être d'éviter l'édulcoration apauvrissante et uniforme, pourtant massivement à l'œuvre dans la littérature de jeunesse, et plus particulièrement dans l'adaptation de contes, et de lui proposer un contrepoint. A l'instar de ce qui se passe au cinéma et dans d'autres supports faisant appel à l'image, cette dernière cherche à s'adresser, de la même façon que ne le fait le texte mais à travers un code différent, à l'inconscient du lecteur, et à le toucher au plus profond de lui-même, dans la lignée peut-être d'un Maurice Sendak ou des illustrateurs d'Harlin Quist.

1.1.2. Caperucita Roja illustrée par Javier Serrano : le conte de « l'inquiétante étrangeté ».

C'est une toute autre interprétation visuelle du conte des frères Grimm que nous propose Javier Serrano, beaucoup moins réaliste que la version donnée par Carmen Segovia, et qui joue sur l'ambivalence du conte : son aspect à la fois familier et inquiétant. Le texte est pratiquement le même, mot pour mot, que celui de l'album

⁶⁰¹ P. GUIRAUD, *Dictionnaire érotique*, Paris, Payot, 1978.

précédent, bien que les traducteurs soient différents. Une différence réside tout de même dans la traduction de la boisson qu'apporte le Petit chaperon rouge à sa grand-mère : du vin (il s'agissait de limonade chez Carmen Segovia). Le texte est ici fidèle à la version originale et n'a pas recours à l'édulcoration.

Le grand format (36,5 x 26,5 cm) de cet album publié en 2003 par le « Círculo de lectores y perspectiva Editorial cultural » puis, l'année suivante et, sûrement en raison de son succès, par le groupe éditorial Ediciones B, diffère de l'album précédent, beaucoup plus intimiste (du fait peut-être qu'il touchait, comme nous l'avons vu, à quelque chose d'on ne peut plus intime que la sexualité). Il s'agit ici, avec l'utilisation d'un grand format et d'une couverture en carton rigide [Fig. 73], d'avoir sur le lecteur un impact d'autant plus grand, que certaines doubles pages ne comportent que des illustrations qui l'obligent à fixer son attention sur l'image avant de pouvoir poursuivre sa lecture.



Fig. 73, W. et J. GRIMM/ J. SERRANO, *Caperucita Roja*, Barcelona, ediciones B. Couverture de l'ouvrage, 2003. Couverture de l'ouvrage.

La première de couverture donne le ton de l'album. Elle représente la fillette, isolée sur un fond vert uni, rappelant la couleur de la forêt. Elle tient dans le bras gauche un bouquet de fleurs blanches et tend de la main droite l'une des fleurs du bouquet, à un personnage (peut-être le loup) que l'on devine hors-champ. Il semble s'agir d'arums, ce qui se confirmera quelques pages plus loin. Ces fleurs aux formes sensuelles, ont

souvent été le sujet d'œuvres d'art, des photographies de Mapplethorpe ou de Francesca Woodman, aux tableaux de Georgia O'Kif.

Freud n'y voyait-il pas une élégante expression de l'érotisme ? Ici, l'illustrateur leur fait subir un traitement graphique accentuant leur ressemblance avec le sexe féminin. Cet érotisme latent semble se confirmer avec l'attitude souriante de la fillette, les yeux fermés, dans un état proche de l'orgasme. Elle tend l'une de ces fleurs à une présence hors-cadre et que nous pouvons imaginer être le loup, la synecdoque pouvant symboliser l'acte de s'offrir à lui.

Dès le début du conte, l'illustrateur met l'accent sur l'étrangeté de l'atmosphère dans laquelle évoluent les personnages. L'histoire s'ouvre sur une scène d'intérieur : la grand-mère offre à sa petite-fille le chaperon qui fera sa renommée. Sur la table, dans un compotier, sont placés des fruits à l'aspect anthropomorphe ; au pied de la table, un escargot géant, les yeux fermés, et à côté de lui, sur un fauteuil, une poupée à la tête presque plus grande que celle de la fillette. L'horloge/homme orchestre que nous découvrons à la page suivante n'est pas sans présenter elle-aussi des traits humains : deux yeux, un nez, un clavier en guise de dents, et deux cymbales à la place des mains, de même que la fontaine à la fin de l'ouvrage. Le départ pour la forêt de la fillette, les recommandations données par sa mère que nous voyons, à la fenêtre, le doigt pointé sur elle, sont placés sous la surveillance du loup dont l'énorme tête dépasse des arbres de la forêt. Les pages qui vont suivre vont, dans la même logique, accentuer l'aspect étrange du décor et lui donner une apparence toute surréaliste : des crocs parsèment le chemin de la forêt au bord duquel se trouve un œuf contenant un personnage. Un peu plus loin, ce sont des fleurs en forme de pattes d'animal qui jalonnent ce chemin. Les éléments naturels (le soleil et la lune) font eux aussi l'objet d'une représentation anthropomorphe acquérant ainsi un protagonisme au sein de l'illustration.

Ces représentations étranges se doublent de l'enchaînement de doubles pages mettant en valeur une sorte de jeu d'annonces (de personnages et moments importants de l'histoire). On passe d'une illustration à l'autre, d'une double page à l'autre, d'une scène à l'autre, grâce à un procédé subtil consistant à représenter à l'avance des éléments importants pour le déroulement de l'histoire. Le personnage du chasseur est annoncé dans l'illustration bien avant qu'il ne le soit dans le texte [Fig. 74].



Fig. 74, W. et J. GRIMM/ J. SERRANO, *Caperucita Roja*, Barcelona, ediciones B, 2003.

De plus, sur la même double page, le crime commis par le loup est annoncé quelques pages plus tôt, par la représentation de crocs semés de façon quelque peu inattendue et surréaliste sur le chemin, et que l'on retrouve à plusieurs reprises. Cette composition peu réaliste de l'illustration dégage une certaine violence qu'accentuent la technique utilisée (le pastel), les couleurs (sombres) et le trait de l'illustrateur.

Violence et noirceur ne sont effectivement pas absentes de ces images. Elles transparaissent en filigrane tout au long de l'album. Certains éléments, plutôt surréalistes, confèrent aux illustrations une inquiétante étrangeté⁶⁰². C'est le cas, nous l'avons vu, des nombreux objets du quotidien, dont l'anthropomorphisme récurrent rajoute une dimension fantastique et étrange. Ces objets ne sont pas mentionnés dans le texte, et il s'agit d'ajouts traduisant la vision très personnelle que possède l'illustrateur, du conte.

⁶⁰² L'inquiétante étrangeté est un concept de Freud qui correspond au malaise né d'une intrusion de l'insolite dans la rationalité rassurante de la vie quotidienne. Voir : S. FREUD, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1988.

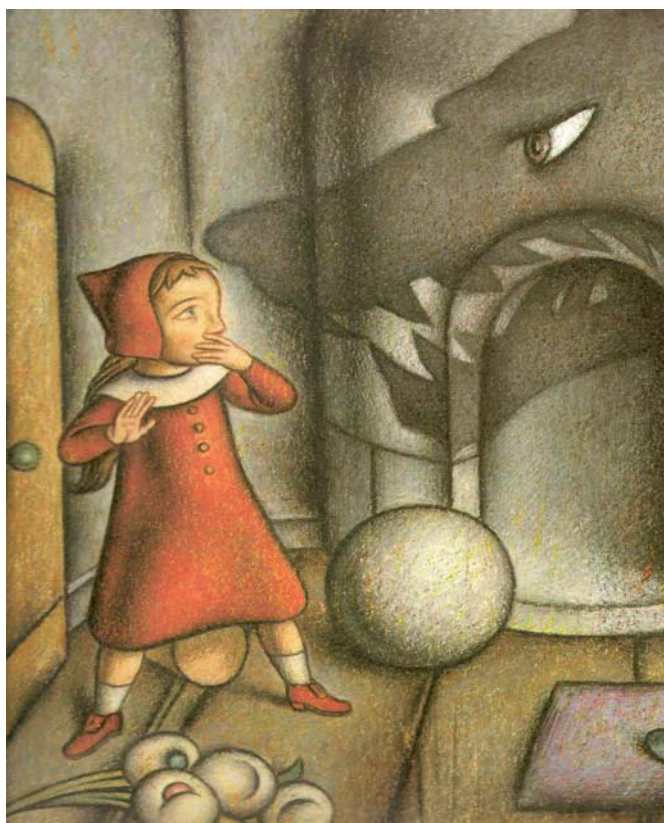


Fig. 75, W. et J. GRIMM/ J. SERRANO, *Caperucita Roja*, Barcelona, ediciones B, 2003.

L'emploi d'objets normalement inanimés qui prennent vie, rappelle les films de Disney, dans lesquels ils sont récurrents : *Fantasia*, *Alice au pays des merveilles*, *La Belle et la bête*, par exemple. Mais il rappelle aussi, dans un autre registre, les manifestations inquiétantes des films d'horreur⁶⁰³. C'est donc à la fois un univers enfantin et inquiétant qui est suggéré. Les couleurs employées ajoutent également à la noirceur de certaines scènes comme par exemple la scène du lit, représentée avec un dégradé de gris et de bleu. La multitude de plis des draps rajoute à l'intensité dramatique visuelle.

La représentation du loup, si elle se rapproche parfois du loup anthropomorphe de Tex Avery ou des loups « disneyens », acquiert pourtant au fil des pages un aspect terrifiant renforcé par le jeu expressionniste avec son ombre **[Fig. 75]**.

⁶⁰³ M. ROBERGE, *L'art de faire peur*, Performing art, 2004, p. 134.

L'illustrateur semble y avoir recours pour mieux la faire contraster avec l'environnement

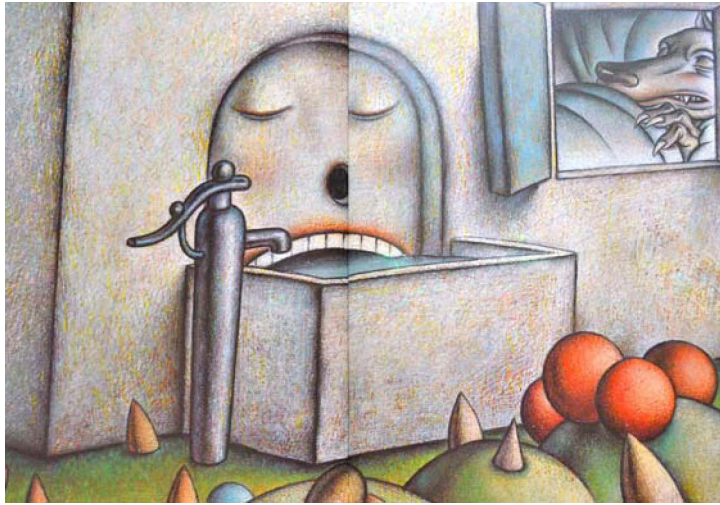


Fig. 76, W. et J. GRIMM/ J. SERRANO, *Caperucita Roja*, Barcelona, ediciones B, 2003.

hostile qui l'entoure. L'intégration de ce type de loup crée en effet une incongruité qui rajoute à l'étrangeté de l'illustration. Là-encore, ce sont deux univers qui se superposent, et qui contribuent à créer l'inquiétante étrangeté.

L'apparition de la violence est progressive (avant de représenter le loup prêt à dévorer la fillette, c'est son ombre qui est représentée) et culmine avec la scène du lit. Les divers éléments de la nature représentés dans les illustrations (fleurs, arbres, plantes) s'apparentent à des sortes d'éléments hostiles, piquants, pointus, parfois semblables aux pattes du loup. L'aspect gonflé et arrondi de certains éléments de la nature, n'est pas sans suggérer une certaine turgescence, renforçant la dimension sexuelle et érotique de l'œuvre.

D'un paysage *a priori* familier, émerge une multitude de détails hostiles qui contribuent à créer la sensation de malaise inhérente au concept d'inquiétante étrangeté [Fig. 76]. De même, de façon récurrente, nous observons la présence combinée de formes rondes et pointues pouvant être associées aux symboles du masculin et du féminin, et dont les connotations sexuelles ne sont pas absentes.

La version de Perrault et celle des Grimm interfèrent comme c'était le cas dans l'album précédent. C'est à la fois l'érotisme et l'étrangeté qui sont mis en relief dans cet album. Tout se passe comme si l'illustrateur avait voulu les faire ressortir et palier par l'illustration, de façon subtile, le processus d'édulcoration entrepris par les Grimm. Outre la dimension psychanalytique que se dégage des illustrations à travers le concept d'«inquiétante étrangeté» évoqué auparavant, on perçoit également que l'illustrateur

puise au cœur des interprétations établissant un lien entre le conte du *Petit chaperon rouge* et la mythologie et les théories solaires qui en dérivent.

En effet, la représentation récurrente par Javier Serrano d'un soleil anthropomorphe qui devient presque un personnage à part entière de l'histoire, n'est pas sans rappeler l'interprétation déjà mentionnée, de certains folkloristes qui virent dans le conte une sorte de matérialisation du combat entre la nuit et le soleil [Fig. 77]. On peut donc penser que ces études sur le conte ont pu influencer l'interprétation du conte par l'illustrateur lors de son travail préparatoire.

Pierre Saintyves⁶⁰⁴ cite Christian Ploix qui, dans son ouvrage *Le surnaturel dans les contes populaires* nous explique les choses suivantes :

Nous retrouvons, dit-il, les trois personnages ordinaires du drame : le loup, personnification de la nuit ; le Petit chaperon rouge, représentation féminine de la lumière ; le chasseur, l'homme qui porte l'arme, identique au héros hellénique qui délivre l'héroïne du monstre mythique. L'action se passe comme d'habitude dans la forêt. La jeune fille, c'est-à-dire la lumière, est avalée par la nuit. Puis le matin, le héros fend les ténèbres et la lumière reparait. Remarquons l'exclamation de la jeune fille : « comme il faisait noir là dedans » et aussi l'expression du narrateur (Grimm) qui rapporte qu'à la sortie de l'estomac du loup, le Petit chaperon rouge est lumineux⁶⁰⁵.



Fig. 77, W. et J. GRIMM/ J. SERRANO, *Caperucita Roja*, Barcelona, ediciones B, 2003.

⁶⁰⁴ Pseudonyme d'Emile Nourry, folkloriste français, défenseur des théories solaires et cosmogoniques.

⁶⁰⁵ C. PLOIX, *Le surnaturel dans les contes populaires*, Paris, 1891, p. 203, cité par Pierre Saintyves, *Les contes de Perrault et les récits parallèles, leur origine (coutumes primitives et liturgies populaires)*, Paris, Slatkine Reprints, 1990, p. 223.

Représenté dans les illustrations de l'album à plusieurs reprises lorsque le Petit chaperon rouge est en vie (lors de sa traversée du bois et sa rencontre avec le loup, lorsque le loup arrive chez la grand-mère, lorsque la fillette arrive chez la grand-mère), le soleil disparaît à partir de la scène de dévoration du Petit chaperon rouge pour ne réapparaître que lorsque le texte mentionne que le chasseur sort la fillette du ventre du loup. Il est intéressant de voir qu'à ce moment-là de l'histoire, dans l'album, la mise en page est symétrique et place en vis-à-vis le soleil et la lune anthropomorphes, rappelant le combat entre le jour et la nuit, maintes fois évoqué par les critiques faisant état de l'aspect mythologique du conte. Lune et soleil acquièrent un point d'équilibre à ce moment-là de l'album, de la même façon que l'histoire retrouve son équilibre par le retour à la vie de ses personnages principaux.

Les illustrations de Carmen Segovia et de Javier Serrano, bien qu'elles présentent deux esthétiques bien distinctes, permettent toutes deux une lecture psychanalytique. En effet, elles semblent faire ressortir deux aspects fondamentaux du conte que la version des frères Grimm avait progressivement gommés : la violence et la dimension sexuelle. Elles les convoquent, mais essaient de garder le même degré d'ambiguïté que le conte, en en conservant les différents niveaux de lecture et la subtilité inhérents au texte, visant peut-être ainsi, de façon plus efficace, l'inconscient du lecteur. Aussi, leur déchiffrage implique-t-il une lecture minutieuse. Pour sa part, Javier Serrano retranscrit la violence du texte dans une esthétique relevant du concept psychanalytique de l'inquiétante étrangeté. Carmen Segovia quant à elle, récupère ce que Bettelheim avait déjà observé dans le conte : sa dimension sexuelle, en suggérant plus qu'elle ne montre.

Un deuxième phénomène vient se greffer également dans chaque album : les illustrateurs semblent croiser les différentes versions du conte. Plusieurs éléments observés dans la version de Perrault, se retrouvent représentés et mis à jour dans les illustrations de la version des Grimm.

Peut-être s'agit-il là d'une volonté délibérée de la part des illustrateurs, de montrer qu'elles s'inscrivent dans la filiation l'une de l'autre, et que bien que certains éléments semblent avoir disparu chez les Grimm, cette disparition n'existe qu'en surface, la version des Grimm étant, comme nous l'avons montré précédemment, la

version la plus répandue en Espagne. Les deux histoires reprennent fondamentalement les mêmes substrats psychanalytiques, et l'illustration, tout comme le texte, cherche à atteindre, au plus profond de lui-même, l'inconscient du lecteur. Si une tendance en Espagne, depuis ces dix dernières années, consiste à faire ressortir dans les illustrations, comme nous venons de le voir, ce qui touche aux peurs et à la sexualité, on observe également l'existence d'albums qui, au contraire, dédramatisent ou suppriment ces aspects-là du texte en jouant davantage avec les codes de l'humour et en proposant des illustrations d'une plus grande légèreté.

1.2. Reformulation iconographique prépondérante

Si les albums que nous venons d'étudier conservent le texte-source sans le modifier, d'autres se permettent quelques transformations du texte. L'enjeu n'est cependant pas dans le texte, mais dans les illustrations qui l'accompagnent.

1.2.1. Les reformulations à tonalité sérieuse ou neutre

Nous pouvons tout d'abord citer dans cette catégorie, le petit album au format carré et aux pages cartonnées, illustré par Mónica Gorris en 1980. Nous aurions pu le classer parmi les adaptations, cependant, son style nous a interpellé. Il se caractérise en effet par une illustration très stylisée, très sobre qui rompt avec l'esthétique « disneyenne » du moment [Fig. 78]. Peu de couleurs sont utilisées et la simplicité des formes semble rappeler que le public visé est un très jeune lectorat à qui l'on ne veut pas compliquer la lecture.



Fig. 78, GRIMM/ M. GORRIS/L. SOLANA, *Caperucita Roja*, Madrid, Cincel, 1980. Couverture de l'ouvrage. URL: <http://articulo.mercadolibre.com.ar> [Dernière consultation le 10/09/2012].

De même, la version illustrée par Pau Estrada et éditée en 1995 par la maison d'édition La Galera⁶⁰⁶ en langue catalane (*La Caputxeta Vermella*) puis en Castillan est assez singulière. Il s'agit d'une adaptation du conte des frères Grimm par Francesc Boada, ce que précise bien la couverture de l'album. L'album a la particularité d'insister sur le caractère oral du conte. En effet, les dialogues sont précédés d'un pictogramme permettant de rappeler qui les prononce. Les illustrations, des aquarelles, proposent des tons pastels, et des formes adoucies. Le Petit chaperon rouge n'est qu'une fillette haute comme trois pommes et le loup tient plus d'un chien que réellement d'un loup. Les scènes les plus violentes sont suggérées mais ne sont jamais montrées. L'épisode final, présent dans la plupart des versions des frères Grimm a été supprimé. La nature prend des formes menaçantes sans pour autant que cela ne soit très explicite et puisse occasionner une quelconque peur chez l'enfant lecteur. Les arbres comportent des racines ressemblant à des pattes de loup et qui sont mises en valeur sur la couverture [Fig. 79].

⁶⁰⁶ L'album a été repris par la maison d'édition française Epigones.

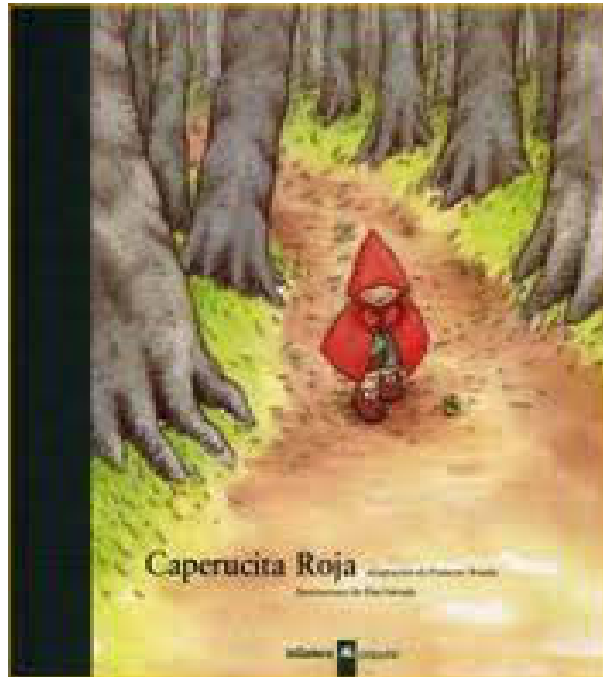


Fig. 79, W. et J. GRIMM/ P. ESTRADA, *Caperucita Roja*, Barcelona, La Galera, 1993.

Dans un autre genre, nous trouvons la version illustrée par María Dolz. De faction classique, les illustrations présentent des couleurs tirant sur le marron. Tous ces albums ont chacun une personnalité propre mais ne présentent pas d'axe fédérateur.

1.2.2. Les reformulations à tonalité humoristique.

1.2.2.a. L'humour édulcorant dans l'iconographie des albums d'auteurs.

Sandra Lee Becket mentionne l'existence d'albums reprenant fidèlement le texte-source, mais dont les illustrations s'éloignent en raison de l'usage qu'elles font du mode humoristique. Après un examen minutieux de diverses adaptations du *Petit chaperon rouge* en Espagne, nous remarquons qu'hormis les versions commerciales mentionnées un peu plus haut, peu nombreuses sont celles d'illustrateurs s'inscrivant

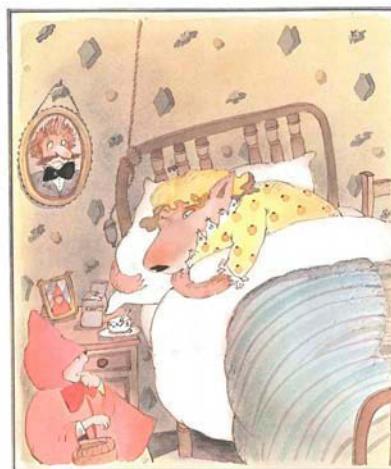
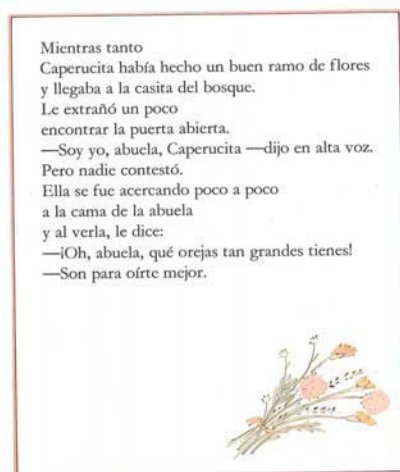


Fig. 80, W. et J. GRIMM/ M. GINESTA, *Caperucita roja*, Francesc Boada (adapt.), José A. Pastor Cañada (trad.), Barcelona, La Galera.

Le loup n'est ici qu'un vulgaire chien, peu effrayant. De plus, de petits personnages accompagnent la fillette et l'observent : un chat dans la première illustration, un perroquet, une chouette, des coccinelles, un corbeau, une souris lors de la scène de la dévoration. Ce procédé rappelle les dessins animés de Disney dans lesquels ils ont souvent pour tâche comme nous l'avons vu dans les versions très commerciales, d'accompagner le héros et de le rassurer. Cependant, Montse Ginesta a su adopter une esthétique personnelle et s'éloigner du style trop stéréotypé et exagérément édulcoré de Disney. Enfin, on peut observer une dédramatisation des moments-clés de l'histoire : lors de sa rencontre avec le Petit chaperon rouge, le loup porte un jean, une cravate autour du cou qui le font ressembler à un séducteur peu effrayant. Lors de la dévoration de la grand-mère, le loup lui saute dessus mais donne néanmoins plutôt l'impression de faire le pitre.



—¡Oh, abuela, qué ojos tan grandes tienes!
 —Son para verte mejor.
 —¡Oh, abuela, qué manos tan grandes tienes!
 —Son para abrazarte mejor.
 —¡Oh, abuela, qué boca tan grande tienes!
 —¡Es para comerte mejor!
 Y el lobo atrapó a la niña y, ¡zas!,
 de un solo bocado se tragó a Caperucita.
 Harto de su abundante comida
 el lobo se echó a dormir,
 y empezó a roncar de satisfacción.



Fig. 81, W. et J. GRIMM/ M. GINESTA, *Caperucita roja*, Francesc Boada (adapt.), José A. Pastor Cañada (trad.), Barcelona, La Galera.

Lors de la dévoration de la fillette, on peut observer en arrière-plan un élément fantastique : un portrait accroché au mur et dont le sujet (peut-être le mari de la mère-grand) change d'attitude en fonction de ce qui se déroule sous sa vue : avant que le loup ne mange la fillette, il a l'air inquiet. Au moment de la dévoration, il se cache les yeux comme s'il ne voulait pas assister à la scène [Fig. 81]. Ce procédé décentre l'attention du lecteur /spectateur, dédramatisant ainsi l'atmosphère. La scène finale dans laquelle on peut voir que la peau du loup a été utilisée pour faire un tapis, insiste sur la victoire des trois personnages, ridiculisant alors l'animal.

Quelques décennies plus tard, en 2004, c'est au tour de Francesc Rovira d'illustrer dans la même veine, une adaptation de la version des frères Grimm⁶⁰⁹. La collection dans laquelle s'inscrit cet ouvrage s'adresse à un très jeune public, ce qui permet d'expliquer le recours récurrent à l'humour. Comme chez Montse Ginesta,

⁶⁰⁹ A. GRAU, L. ORIHUELA, F. ROVIRA, *Caperucita Roja*, Col. Caballo alado clásico, Barcelona, Combel, 2004.

celui-ci naît en partie de l'actualisation du décor et du décalage entre l'histoire, ses personnages et leur représentation graphique.

La couverture [Fig. 82] représente, face à face, la fillette et le loup, leurs deux têtes se trouvant à la même hauteur, comme pour suggérer, dès le départ, un rapport d'égalité, et relativiser l'ascendant que pourrait avoir le loup sur la fillette. Si le loup, en raison de son apparence animale, de son pelage noir mettant en valeur de grands yeux jaunes teintés de férocité, pourrait s'avérer quelque peu effrayant pour le jeune lecteur, la présence d'insectes sur son corps (une libellule est perchée sur son oreille droite, une araignée pend de son cou et un sauterelle est accrochée à sa truffe) atténue cette impression. L'inexpression du visage de la fillette renforce cet effet. Le péri-texte place donc l'ouvrage sous le signe de la légèreté, ce qui va se confirmer dans les illustrations qui vont suivre.



Fig. 82, A. GRAU, L. ORIHUELA, F. ROVIRA, *Caperucita Roja*, Col. Caballo alado clásico, Barcelona, Combel, 2004. Couverture de l'ouvrage.

Dès la première double page de l'ouvrage, nous pouvons voir la fillette vêtue d'une cape rouge dissimulant sa chevelure brune, d'un pantalon et de chaussettes à rayures, assise sur son lit, dans une chambre au mobilier contemporain, et entourée de jouets (une poupée et un ballon, jouets traditionnellement représentatifs de chaque genre : masculin et féminin) [Fig. 83]. Androgyne, la fillette se distingue nettement des figures ultra-féminines qui caractérisent la plupart des adaptations commerciales du conte.



Fig. 83, A. GRAU, L. ORIHUELA, F. ROVIRA, *Caperucita Roja*, Col. Caballo alado clásico, Barcelona, Combel, 2004, p. 3.

La représentation de la mère, à la page suivante [fig. 84], diffère elle aussi des représentations traditionnelles : elle ne se trouve désormais plus affairée aux fourneaux, mais assise à son bureau, en train de dessiner, vêtue d'un pantalon, d'un pull à col roulé et d'un bandeau.



Fig. 84, A. GRAU, L. ORIHUELA, F. ROVIRA, *Caperucita Roja*, Col. Caballo alado clásico, Barcelona, Combel, 2004, p. 5.

En outre, si contrairement au loup de Montse Ginesta qui portait des vêtements, celui de Francesc Rovira conserve bel et bien son apparence animale, la mise en scène dont il fait l'objet aux moments les plus cruciaux de l'histoire, le place à chaque fois dans une situation des plus grotesques. La scène dans laquelle il se retrouve, sur le lit de la grand-mère, essayant de maintenir fermée la porte du placard dans lequel il l'a enfermée est particulièrement parlante. Tout semble contraster avec le féroce animal : le papier peint rose assorti à l'édredon et à la boîte à couture de la grand-mère, la robe de chambre à fleurs, pendue sur le bord du lit, la chaussette rayée sur le museau de l'animal, et la main de la grand-mère dépassant de la porte du placard [Fig. 85].



Fig. 85, A. GRAU, L. ORIHUELA, F. ROVIRA, *Caperucita Roja*, Col. Caballo alado clásico, Barcelona, Combel, 2004, p. 13.

La scène du lit est tout aussi parlante : le bonnet de nuit à fleurs dont il est affublé, les lunettes qu'il porte, et la couleur rose de la couverture qui occupe encore la majeure partie de l'image contraste avec ses yeux teintés de férocité [Fig. 86].



Fig. 86, A. GRAU, L. ORIHUELA, F. ROVIRA, *Caperucita Roja*, Col. Caballo alado clásico, Barcelona, Combel, 2004, p. 16.

Le trait de l'illustrateur, très fin, confère beaucoup de dynamisme aux scènes représentées. Parfois même, l'illustrateur s'emploie à représenter un élément mouvant au sein même d'une scène statique, la dédramatisant de ce fait. C'est en effet le cas lorsque le loup est couché dans le lit, et se trouve en tête-à-tête avec la fillette : un morceau d'un vêtement de la grand-mère enfermée dans le placard dépasse et semble bouger. Elle vient, en plus du décor envahi par la couleur rose, dédramatiser une ambiance qui pourrait devenir pesante [Fig. 87].



Fig. 87, A. GRAU, L. ORIHUELA, F. ROVIRA, *Caperucita Roja*, Col. Caballo alado clásico, Barcelona, Combel, 2004, p. 15.

En 2008, c'est une toute autre interprétation du conte de Grimm (même si les auteurs du texte-source ne sont à aucun moment mentionnés) que proposent aux tout petits, Violeta Monreal et Concha López Narváez⁶¹⁰. Dans une collection (*Cuentos de colores*) proposant d'abord séparées, puis ensuite réunies au sein d'un même ouvrage, la version la plus connue du conte, et son détournement, c'est une esthétique bien particulière et extrêmement originale qui est offerte au lecteur. Violeta Monreal use du collage, mêlant photographie, morceaux de papier, de tissu et peinture. Cet assemblage hétérogène crée une sorte de distance permettant de dédramatiser l'histoire. De plus,

⁶¹⁰ C. LÓPEZ NARVAEZ/F. LALANA /V. MONREAL, *Caperucita Roja*, Col. Los Buenos, Madrid, Bruño, 2008.

c'est une écriture manuscrite qui est utilisée, comme si l'on souhaitait se rapprocher de l'enfant en personnalisant l'énonciateur et en recréant une interprétation enfantine fictive du conte. L'utilisation de pictogrammes reprenant certains éléments des illustrations, se rapproche du livre de lecture et permet une lecture plus active du conte.

Bien que cela ne soit pas très visible au début de l'histoire, comme dans les contes précédents, le décor dans lequel évoluent les personnages est, dans une moindre mesure, actualisé : collage de meubles du XXème siècle, porte de la maison [Fig. 88] et accessoires ou éléments décoratifs.



Fig. 88, C. LÓPEZ NARVAEZ / F. LALANA /V. MONREAL, *Caperucita Roja*, Col. Los Buenos, Madrid, Bruño, 2008.

La représentation du loup tend là-encore, à le rendre beaucoup moins effrayant : de pelage blanc, il porte des pantalons rouges bouffants à bretelles et une casquette lui donnant l'allure quelque peu grotesque d'un titi parisien [Fig. 89]. De plus, l'association de divers motifs de tissus bigarrés pour la représentation de la scène de la rencontre avec la fillette, contribue, comme c'était le cas dans les deux albums précédents, à dédramatiser l'atmosphère et à conférer au conte une certaine légèreté.

Les deux premières versions illustrées du conte que nous avons mentionnées, présentent, donc, plusieurs éléments récurrents, contribuant à dédramatiser l'atmosphère, à actualiser le propos du conte, et à satisfaire un lecteur avide d'illustrations distrayantes et légères. Tout d'abord, on peut mentionner le dynamisme créé par un style proche de celui de la bande dessinée. Les corps des personnages sont maléables, élastiques et le trait vigoureux des illustrateurs les met en mouvement. Les couleurs employées, très vives et variées, même s'il s'agit dans les deux cas d'aquarelles, atténuent la violence. Le troisième album joue davantage sur un effet de lecture s'appuyant sur un rapprochement avec le lecteur enfant. Dans tous les cas, les illustrations actualisent le propos, offrant un cadre rassurant et contemporain à ce même lecteur. Humour, dédramatisation et édulcoration priment, tout en sachant se distinguer du style uniforme des versions commerciales, calqué sur l'esthétique



Fig. 89, C. LÓPEZ NARVAEZ / F. LALANA /V. MONREAL, *Caperucita Roja*, Col. Los Buenos, Madrid, Bruño, 2008.

Disney, comme nous allons le voir juste après. Ces trois albums nous permettent de comprendre comment l'illustration, en reformulant l'histoire sur un mode humoristique, infléchit la lecture et l'interprétation données d'un texte qui reste pourtant relativement fidèle à la version source.

1.2.2.b. L'uniformisation graphique des adaptations illégitimes (albums commerciaux)

La reprise du conte - le plus souvent, la version des frères Grimm - accompagnée d'illustrations de type humoristique, bien qu'elle soit plutôt l'apanage

des illustrateurs anglo-saxons⁶¹¹ ou français, n'est pas absente de la production espagnole comme nous avons pu le voir avec les albums précédemment évoqués. Cependant, d'après ce que nous avons pu observer, suite à l'examen de diverses versions conservées à la Bibliothèque Nationale de Madrid, il semblerait qu'on retrouve davantage ce type d'illustrations dans des albums de qualité matérielle médiocre (papier de mauvaise qualité, couverture souple qui leur donnent de faux airs d'albums de coloriage), d'une vingtaine de pages, et dont les noms de l'auteur, de l'illustrateur et de l'adaptateur sont revendiqués de façon très aléatoire. Comme le souligne Christiane Pintado en citant Didier Delaborde, il s'agit

d'une littérature illégitime, de masse, souvent industrielle, sans ambition de reconnaissance symbolique. Diffusée par ses propres circuits commerciaux, supermarchés, bureaux de tabac, maison de la presse, vente à domicile, elle fonctionne sans noms d'auteurs ou derrière le nom d'un auteur classique tombé dans le domaine public, ou celui d'une firme commerciale comme les produits Disney⁶¹².

De nombreux albums de cette catégorie ont en commun une esthétique fortement inspirée des dessins animés de Disney, caractérisée par un tracé fin et de grands aplats de couleur uniforme. Le trait dynamique avec lequel sont représentés les personnages leur donne parfois un air grotesque ou caricatural. Ces ouvrages constituent en Espagne un phénomène populaire dont on ne pourrait faire abstraction. Distribués dans les supermarchés, kiosques, boutiques « Todo cien »⁶¹³ et autres lieux populaires, ils connurent en Espagne, dans les années 1980 et 1990, une très grande popularité due à leur diffusion massive.

Examinons pour commencer les illustrations d'une version commerciale éditée en 1988⁶¹⁴, et qui est assez représentative de ce type de publications qui se diffuse dans

⁶¹¹ Sandra Lee Beckett dans son ouvrage *Recycling Red Riding Hood*, mentionne dans cette catégorie d'artistes illustrant les versions littéraires, des illustrateurs tels que Paul Galdone, Jack Kent, James Mashall, Jonathan Langley, Mireille Levert et Tony Ross.

⁶¹² D. DELABORDE, cité par C. PINTADO, *Op. Cit.* p. 119.

⁶¹³ Magasins vendant toutes sortes d'objets à bas prix - 100 pesetas avant l'avènement de l'euro - et qui sont actuellement tenus, la plupart du temps, par des asiatiques.

⁶¹⁴ *Caperucita Roja*, Barcelone, Leandro Lara Editor, 1988.

les mêmes années. Tout d'abord, force est de constater que les noms des adaptateurs et des illustrateurs ne figurent pas dans le péri-texte. La première page présente une illustration dans laquelle apparaît la maison de la fillette et qui rappelle curieusement celle des nains dans la version de *Blanche-Neige et les sept nains* proposée par Walt Disney.

La fillette, comme pratiquement toutes celles des versions du même type, est représentée sous les traits d'une héroïne modèle, très stéréotypée, aux cheveux blonds et frisés, qui lui donnent un air exagérément angélique. Elle est accompagnée, comme le sont la plupart des personnages de Disney, de petits animaux (pensons aux oiseaux, souris etc qui accompagnent les personnages de Blanche-Neige, Cendrillon et bien d'autres). Le loup, quant à lui, ressemble fortement à celui du dessin animé des *Trois petits cochons* et son corps, toujours en mouvement, lui confère une apparence dynamique. Son air rusé contraste avec l'expression niaise de la fillette. Mais il est également à son tour tourné en ridicule lorsqu'il est représenté en chemise de nuit, au moment où il sort du lit de la grand-mère pour bondir sur la fillette. L'humour contenu dans les illustrations contribue à dédramatiser l'histoire, très souvent édulcorée, comme nous le verrons plus loin dans le texte. La présence à la fin du livre de plusieurs personnages de contes présentant de fortes ressemblances avec les personnages de Disney (Pinochio, Blanche Neige etc.) donnent à l'enfant des repères qui contribuent à le rassurer. En effet, tout comme l'enfant connaît dès son plus jeune âge les contes traditionnels, il possède également parmi ses références, les dessins animés de Disney.

En 1994, c'est une version publiée par le groupe Edider dans la collection « Cuentos clásicos » qui nous permet de vérifier que ce même phénomène se poursuit dans les années 90. Là encore, la représentation des personnages emprunte beaucoup à ceux des dessins animés de Disney. Le loup ressemble, comme dans l'ouvrage précédent, au loup des *Trois petits cochons*. La fillette, à la chevelure longue et brune cette fois-ci, possède de grands yeux ronds, et suggère la même candeur que la fillette auparavant évoquée. Le paysage, rempli de fleurs et de champignons ainsi que le mobilier de la maison de la grand-mère n'est pas sans rappeler l'esthétique des films de Disney. Le personnage du chasseur présente une ressemblance incontestable avec Elmer Fudd, le chasseur des *Loonely Tunes* (chasseur de Bugs Bunny et de Dafy

Duck). Enfin, les postures dynamiques des personnages sont empruntées aux dessins animés dont elles s'inspirent.

Les années 2000 s'inscrivent dans la continuité des décennies précédentes. En 2000, nous pouvons observer la version publiée par la maison d'édition Madrilène Libsa⁶¹⁵, dans la collection « Cuentos azules ». Dans la logique de la politique de cette maison d'édition, qui publie de nombreux contes des versions de Disney, les illustrations empruntent beaucoup au style Disney : les couleurs sont très vives, presque fluorescentes, les traits arrondis : la fillette possède des yeux ronds, très bleus et des cheveux d'un blond éclatant : tous ces détails contribuent à renforcer les stéréotypes de la petite fille modèle et naïve, véhiculés par ce type de publication [Fig. 90].

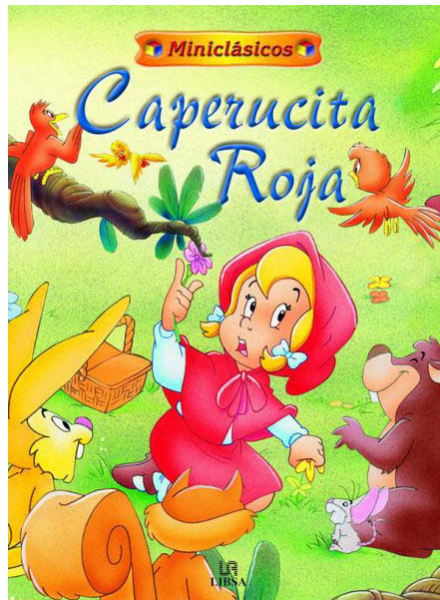


Fig. 90, *Caperucita Roja*, Madrid, Libsa, 2000.

Le loup ressemble à s'y méprendre -une fois de plus- au loup « Disneyen » des trois petits cochons et de nouveau, de petits animaux (oiseaux, écureuils, lapins) ont été ajoutés et jouent, comme dans les dessins animés de Disney, le rôle d'adjuvants.

⁶¹⁵ URL: <http://www.libsa.es/catalogo.asp?idmateria=241> [Dernière consultation le 10/05/2012]

En 2008, la publication de ce type d'ouvrages ne tarit pas. Ainsi trouve-t-on un album bilingue⁶¹⁶ proposant dans ses illustrations le même type de loup, une petite fille angélique et des personnages encore proches dans leur représentation, des dessins animés. La représentation de la grand-mère tient de la caricature.

Ces publications commerciales, qui se caractérisent, comme nous venons de le voir, par un style uniformisé (des figures rondes, l'emploi de couleurs très vives) calqué sur une esthétique inspirée de l'esthétique de Disney et des *cartoons* américains, et susceptible, donc, de plaire aux enfants, semble posséder le monopole de l'humour et de l'édulcoration. Ces deux notions sont intimement liées. L'humour se manifeste très souvent de la même façon : la représentation d'un loup calqué sur celui des dessins animés, à l'air filou et à l'apparence grotesque - plus proche du chien que du loup, perdant de ce fait de son caractère effrayant - qui contraste avec la représentation d'une fillette exagérément candide - plus proche pour sa part d'une poupée-. Du décalage entre ces deux personnages naît la tonalité humoristique, car si le lecteur peut voir et prévoir, sans équivoque, les intentions du loup rien qu'en observant l'expression de son visage, il peut aussi, selon un exercice physiognomonique, déduire, de la représentation physique de la fillette, sa naïveté et sa niaiserie. Il résulte donc, de ces représentations des personnages principaux, une légèreté et un humour faciles d'accès et consensuels. On repère donc dans ce type de productions, l'empreinte d'un « style Disney » qui, par sa diffusion et sa répétition devient une sorte de référence. A l'instar du conte oral et des contes-types relevés par les folkloristes, ce style stéréotypé fonctionne comme une sorte de matrice visuelle, facilement repérable et qui se superpose à la matrice du texte.

Bien souvent, on constate également une recherche au niveau du support matériel lui-même, l'album étant accompagné d'objets, ou de procédés des plus perfectionnés. Ce phénomène s'est accentué ces dernières années avec l'apparition et la diffusion de nouvelles technologies. Ainsi trouvons-nous des ouvrages accompagnés de disques offrant un prolongement oral à la lecture du conte⁶¹⁷. L'enregistrement sonore opère comme un conteur des temps modernes, se substituant à des parents de

⁶¹⁶ P. CAMPOS, *Caperucita Roja, Little Red Riding Hood*, Madrid, Susaeta, 2008.

⁶¹⁷ P. MAESTRO, M. TANCO (ill.), *Caperucita roja*, col. Colorín Colorado, Zaragoza, Edelvives, 2010.

moins en moins disponibles pour leurs enfants.

D'autres albums jouent avec la matérialité du livre, mobilisant les sens de l'enfant, tel l'ouvrage publié en 2010 au Club internacional del libro⁶¹⁸. Outre le jeu qu'il propose sur les polices de caractère qui traduisent graphiquement la signification d'un mot, l'ouvrage invite le lecteur à reconnaître certaines odeurs en lien avec l'histoire. La dimension ludique contribuant à l'éveil de l'enfant est, dans ce type d'ouvrages, fondamentale.

II. Reformulation de l'intratexte

Le texte source lui-même va devenir le lieu d'un investissement, d'une interprétation nouvelle très liée au contexte. Catherine Tauveron distingue quatre catégories de reformulation de l'intratexte :

- l'adaptation (textuelle)
- la transposition
- la réappropriation
- le détournement parodique

Les modifications ne sont pas anodines et touchent à la structure, à l'écriture et au contenu du texte-source. Les changements subis par le texte entraînent une mise en images reformulée, reconfigurée. C'est pourquoi nous allons donc étudier ici des ouvrages dont la reformulation part du texte, et entraîne dans son sillage, une reformulation de l'image également.

II.1. L'adaptation textuelle

Certains albums peuvent reprendre le texte et le traduire et le modifier afin de le rendre accessible au plus grand nombre. Il s'agit d'ouvrages auxquels on donne le nom

⁶¹⁸ F. CAPDEVILA, *Caperucita roja*, col. Los primeros cuentos con olores, Madrid, Club internacional del libro, 2010.

d'adaptations. Comme le souligne Marc Soriano, « Adapter, c'est faire correspondre à ⁶¹⁹ ». L'adaptation permet en effet le passage d'un lectorat à un autre : d'un lectorat adulte à un lectorat enfantin, d'un lectorat d'une époque antérieure donnée à un lectorat actuel.

Que dire alors de la traduction ? S'agit-il d'une adaptation ? Tout comme l'adaptation, la traduction fait correspondre un texte à un lectorat maîtrisant une langue différente de celle qui est utilisée dans le texte source. Elle s'en distingue cependant par le fait qu'elle ne vise pas obligatoirement un lectorat enfantin.

En reprenant des contes issus de la tradition orale et en les retranscrivant par écrit, Perrault et Grimm se placent eux-mêmes en position d'adaptateurs. C'est d'ailleurs ce que souligne Marc Soriano au sujet des contes de Perrault lorsqu'il écrit:

L'œuvre de Perrault n'est, malgré les apparences, qu'une transcription ou, pour mieux dire, une adaptation. Mais c'est une adaptation si réussie, si répandue qu'elle ne représente aucune obscurité réelle. Entreprendre de la moderniser, c'est un peu comme si on brisait les chapiteaux et les gargouilles de Notre-Dame sous prétexte qu'elles sont difficiles à nettoyer et que les hommes de notre temps préfèrent les lignes droites.

Catherine Lespiau souligne elle-aussi que les textes de Perrault, Grimm et Andersen sont traités, lorsqu'ils sont adaptés, de la même façon que leurs auteurs traitèrent eux-mêmes les contes de la tradition orale. Cependant, leurs adaptations étant des adaptations écrites, elles créent, en raison de la fixité de l'écrit, des « contraintes qui rendent plus difficiles que dans l'oral la trahison créatrice ».

On perçoit d'ailleurs dans ce commentaire la réticence que montre Soriano à voir l'œuvre de Perrault être adaptée. C'est également le cas de critiques comme Isabelle Nières pour qui le remaniement de certains types de contes, notamment les contes d'avertissement (contes de Perrault mis à part), auxquels appartient le conte du *Petit chaperon rouge*, se justifie mal. Isabelle Nières comprend mal en effet l'intérêt de remanier pour des enfants des contes déjà prévus au départ pour eux. L'adaptation est donc source de polémique et possède ses défenseurs et ses partisans.

⁶¹⁹ M. SORIANO, *Guide de la littérature pour la jeunesse*, Paris, Delagrave, 2002, p. 1.

Comment peut se manifester l'adaptation ? Les modifications du conte peuvent, comme le fait remarquer Denise Escarpit dans son intéressant article « Adapter ou manipuler ? Le traitement du conte merveilleux à l'usage de la jeunesse ⁶²⁰ », toucher à différents niveaux du conte. En effet, l'adaptation peut selon la chercheuse, aussi bien toucher à la structure du conte, qu'à l'écriture ou à son contenu. L'adaptation est bien souvent (mais pas toujours) annoncée grâce à la mention « d'après le conte de... ».

Lorsqu'elle touche à la structure du conte, l'adaptation joue avec la suppression de certains épisodes, leur raccourcissement, mais aussi l'ajout d'éléments nouveaux (le texte préexistant peut être réécrit et amplifié, ou un texte nouveau peut être ajouté). Bien souvent, la situation initiale est développée et la formule « Il était une fois », devenue célèbre dans l'édition de colportage mais figurant rarement dans les contes de Grimm, est rajoutée alors qu'elle ne figurait pas dans le texte initial.

Mais lorsque la transformation du texte touche à l'écriture, celle-ci peut se manifester par une réduction du lexique, son appauvrissement ou sa simplification, le changement de registre de langue (en France par exemple, le lexique adopté est soit un registre destiné aux adultes, soit aux enfants et dans ce dernier cas, il s'agit d'un lexique plus mièvre censé convenir aux plus jeunes).

Enfin, lorsqu'elle touche au contenu, l'adaptation peut transformer le titre, supprimer ou modifier la morale si elle est présente. Elle peut aussi choisir de censurer certains passages parce qu'ils ne répondent pas aux exigences de bienséance, ou pourraient traumatiser le lecteur.

Dans les albums reprenant le *Petit chaperon rouge*, le texte du conte subit différents procédés et n'est, dans tous les cas, qu'une adaptation, plus ou moins fidèle au texte source. En effet, il est systématiquement modifié par la traduction : de l'allemand (pour la version des Grimm) et du français (pour la version de Perrault) vers l'espagnol et les autres langues parlées en Espagne. Nous n'analyserons pas les albums traduits en basque et en galicien car, s'ils constituent bien une réalité en Espagne, ils requièrent un autre type de grille d'analyse tenant compte de la politique régionale, de la promotion de la langue, et nécessitent des compétences linguistiques

⁶²⁰ D. ESCARPIT, « Adapter ou manipuler ? Le traitement du conte merveilleux à l'usage de la jeunesse », *Nous voulons lire !*, n°1, 1985.

bien spécifiques.

Le conte subit aussi des modifications inhérentes à l'adaptation pour les enfants, telles que nous les avons évoquées auparavant et qui peuvent varier en fonction de la représentation et de la vision de l'enfance que possèdent les éditeurs. Il est donc fondamental de s'interroger, avant d'analyser les albums, sur la notion d'enfance car elle peut en effet être source d'ambiguïté : sa conception varie en fonction des époques, du contexte social et de la politique de la maison d'édition.

Face à la pléthore d'adaptations du *Petit Chaperon rouge* publiées en Espagne, nous ne pouvons mener une étude exhaustive des adaptations existantes. C'est pourquoi notre intention sera plutôt, à travers plusieurs albums pour une période donnée, de voir de quelle façon évolue l'adaptation des textes sources et quelles sont les grandes tendances qui peuvent être dégagées. Notre étude démarre dans les années 1970, lorsque les premiers albums modernes pour enfants paraissent en Espagne. Elle prend appui, comme nous l'avons annoncé en début de ce chapitre, sur les adaptations en espagnol des contes de Perrault et de Grimm disponibles à la Bibliothèque Nationale de Madrid, dans le réseau des bibliothèques municipales de Madrid et à la Fundación Germán Sánchez Ruipérez de Salamanque. Nous avons basé notre analyse sur les albums prioritairement illustrés par des illustrateurs espagnols, et dont la maison d'édition est spécialisée ou non en littérature de jeunesse. Il s'agit donc de dresser un panel représentatif des versions du conte éditées en Espagne entre 1970 et 2010, et de voir comment celles-ci peuvent évoluer en fonction d'un contexte donné.

Nous essaierons donc de voir tout d'abord quels sont les buts poursuivis par ces adaptations. Nous nous demanderons également quels sont les lecteurs visés et quelles sont les représentations que s'en font les maisons d'édition. Nous tâcherons de repérer la trace d'une évolution au fil des décennies. Enfin, nous essaierons de voir s'il y a des aspects qui semblent primer sur d'autres (aspect commercial, artistique, littéraire etc.) et qui nous permettent de distinguer plusieurs tendances.

Dans la mesure où ils constituent le lieu premier des reformulations de cette partie de notre étude, nous nous centrerons exclusivement, pour les besoins de l'analyse, sur les textes de ces adaptations afin d'observer principalement les modifications que pourraient avoir subi l'histoire mais aussi la forme que prend ce texte. Nous prendrons comme point de référence le texte source de Perrault, dans sa

version originale, et le texte des Grimm, à travers la traduction espagnole de référence la plus récente et semble-t-il, la plus fidèle au texte d'origine : celle de María Antonia Seijo Castroviejo, publiée au milieu des années 1980.

II.1.1. Traductions dans les diverses langues des autonomies.

Dès la fin des années 1970, période de la Transition à la démocratie, nous constatons une tendance consistant à traduire les textes dans les diverses langues des autonomies. *Le Petit chaperon rouge* s'espagnolise au point de d'épouser l'évolution politique du pays. Il œuvre à la démocratisation du pays en s'ouvrant au pluralisme linguistique très tôt, en 1979, soit un an après le vote de la Constitution.

L'album reprenant la version de Perrault et les illustrations de Pere Torné Esquiús (voir la deuxième partie de ce travail), réédité en 1979, propose des traductions en castillan, catalan, galicien et langue basque. La note éditoriale présente dans le péri-texte insiste sur cette particularité

Editorial Alfaguara ha considerado oportuno celebrar el año internacional del niño publicando este clásico de la literatura infantil en las cuatro lenguas del estado español, con el fin de familiarizar al niño con las diversas culturas que integran nuestro país⁶²¹.

L'année suivante, l'album illustré par Monica Gorrís est traduit en catalan et en basque. Les exemples pourraient se multiplier, témoignant d'une ouverture culturelle incontestable.

II.1.2. Les rajouts

Nous avons vu qu'ils pouvaient être de plusieurs types, modifiant tantôt la structure des contes, tantôt leur écriture voire leur contenu. Il peut s'agir du rajout d'un

⁶²¹ Traduction : La maison d'édition Alfaguara a jugé opportun de célébrer l'année internationale de l'enfant en publiant ce classique de la littérature de jeunesse dans les quatre langues de l'état espagnol, afin de familiariser l'enfant avec les différentes cultures présentes dans notre pays.

ou de plusieurs épisode ou de leur amplification. L'histoire continue à présenter des ressemblances avec les textes-sources -il ne s'agit pas de la recréation d'un conte totalement nouveau- mais certains épisodes et éléments nouveaux, ont été rajoutés. On observe surtout ce phénomène dans les albums publiés entre les années 1980 et 1990, bien qu'il ne soit pas absent des albums des années 2000.

Bien souvent, les rajouts modifient à la situation initiale qui est allongée. Les adaptateurs peuvent amplifier la description de certains personnages : description de leur caractère, de leurs habitudes, explicitation de certaines de leurs réactions. C'est notamment le cas de l'adaptation du conte des Grimm par Isabel Alba, illustrée par Julia Diaz⁶²² et publiée au début des années 1980. La grand-mère y est décrite de la façon suivante : « Se trataba de una anciana encantadora ⁶²³ ». Des indications sont données sur les habitudes de la fillette ainsi que sur les membres de sa famille : « Iba a menudo al bosque acompañando a su padre que era leñador ⁶²⁴ ». Ici, la figure du père est clairement identifiée à celle du bûcheron, lorsque dans la version des frères Grimm, l'aspect paternaliste du bûcheron n'était que suggéré.

Certains adaptateurs décident également d'ajouter des dialogues dans cette même situation initiale, lorsque la fillette sort de la maison. C'est le cas de la version publiée chez Leandro Lara en 1988⁶²⁵, et qui ne précise ni le nom de l'auteur, ni celui des adaptateurs et illustrateurs.

Bien souvent, on trouve aussi une description détaillée de la grand-mère, de la fillette et du paysage. Dans l'adaptation de M. D. Camps Cardona, illustrée par María Dolz⁶²⁶ et publiée en 1980, la fillette y est décrite comme l'amie des animaux de la forêt et des bûcherons. Dans les années 2000, les modifications ne sont guère nouvelles : la situation initiale est allongée grâce à l'utilisation de divers procédés. Ainsi, dans l'adaptation publiée chez Libsa⁶²⁷, avant de rencontrer le loup, la fillette

⁶²² GRIMM, J. DIAZ (ill.), I. ALBA (adapt.), *Caperucita Roja*, Madrid, Larousse, 1982.

⁶²³ Traduction : «C'était une grand-mère adorable ».

⁶²⁴ Traduction :« Elle allait souvent dans la forêt pour accompagner son père qui était bûcheron ».

⁶²⁵ *Caperucita roja*, Barcelona, Leandro Lara editor, 1988.

⁶²⁶ C. PERRAULT, M. D. CAMPS CARDONA(adapt.), M. DOLZ (ill.), *El cuento de... Caperucita roja*, Barcelona, Nauta, 1980.

⁶²⁷ *Caperucita roja*, Madrid, Libsa, 2000.

ramasse des fleurs et donne à manger à de petits oiseaux dans un nid. Certains animaux sont rajoutés et donnent des conseils à la fillette « - Coge estas flores y aquellas hojas- le señalaron-, son lo más indicado para curar la tos, la gripe y el catarro⁶²⁸ ». Ce sont même eux qui vont avertir le chasseur de la présence du loup.

Mais si les rajouts concernent principalement la situation initiale, ils touchent également très souvent l'épisode de la dévoration. Dans l'adaptation de M. D. Camps Cardona⁶²⁹, c'est toute une mise en scène qui a été rajoutée au milieu de l'histoire. Ce rajout touche à la fois à la structure et au contenu de l'histoire. Selon l'adaptateur, la version de Perrault serait incomplète. Le conte viendrait en fait d'un grenier où Perrault lui-même le trouva quelques siècles plus tôt, sur un manuscrit inachevé. Bien des années plus tard, la suite fut retrouvée, ce qui justifierait l'ajout de l'épisode du sauvetage, propre à la version des frères Grimm.

Les rajouts peuvent également toucher à l'écriture. On observe dans plusieurs albums l'ajout d'onomatopées ou d'interjections renforçant la dimension orale du conte⁶³⁰. Certains adaptateurs remplacent des parties du récit par du discours direct.

Certains albums font intervenir un narrateur qui non seulement raconte l'action, les faits mais les commente également. C'est le cas de l'adaptation de Concha López Narvaez : « ¡Ah ! Se me olvidaba : me han dicho que Caperucita todavía sigue con su capa roja, pero ya no habla con los lobos⁶³¹ ». Dans cette adaptation, le narrateur intervient à la première personne. Mais il peut également se faire plus discret, comme dans l'adaptation de Rafael Gomez Rivera⁶³² ». Celui-ci n'hésite pas à rajouter des comparaisons : « los ronquidos del lobo sonaban por el bosque, como si fueran trueno de tormenta⁶³³ » ou d'autres commentaires de la part des personnages eux-mêmes :

⁶²⁸ *Ibid.*

⁶²⁹ C. PERRAULT, M. D. CAMPS CARDONA (adapt.), M. DOLZ (ill.), *Op. Cit.*

⁶³⁰ M. GORRIS (ill.), L. SOLANA (adapt.), *Op. Cit.* ; E. SANTANA (ill.), R. GOMEZ RIVERA, *Op. Cit.*

⁶³¹ Traduction : « Ah, j'allais oublier : on m'a dit que Caperucita a toujours sa cape rouge, mais elle ne parle désormais plus aux loups. »

⁶³² E. SANTANA (ill.), R. GOMEZ RIVERA (adapt.), *Caperucita roja*, Madrid, Axis, 1992.

⁶³³ Traduction : « Les ronflements du loup résonnaient dans tout le bois, comme s'il tonnait. »

ainsi, lorsque le loup mange la grand-mère, il s'exclame : « Muy rico todo ! dijo, mientras se echaba en la cama a dormir ⁶³⁴ ».

Souvent, la modification du contenu est liée à la modification de la structure : quand le dernier épisode de la dévoration est supprimé, il y a derrière une volonté de modifier le contenu et d'atténuer la violence.

C'est aussi la morale qui peut être transformée. Dans l'adaptation de la version de Perrault par D. Camps Cardona, une morale finale est ajoutée, mais n'a que peu à voir avec celle de Perrault : la référence à l'homme est supprimée : « Este cuento tiene una lección que debéis aprender. A veces, hay personas que nos parecen amigas y que, en cambio, están tramando algún mal contra nosotros. Nos parecen simpáticas, bien educadas y amables cuando lo que quieren en realidad es engañarnos. Debéis tener cuidado con estas gentes, especialmente si las encontráis por la calle y os invitan u os ofrecen regalos y vuestros papas no las conocen⁶³⁵ ». Cette morale perd donc de son contenu érotique qui en faisait la spécificité chez Perrault, pour se transformer en un simple avertissement davantage proche de la version des Grimm.

Les rajouts touchant à la description des personnages, notamment à la fillette, ne sont pas anodins : ainsi trouve-t-on des albums dans lesquels la fillette est décrite de façon précise mais les détails ajoutés tendent à un même objectif : insister sur la naïveté de la fillette : « Como todas las niñas de su edad, sólo pensaba en jugar con sus amigas y con animalitos que vivían entre la espesura del solitario paisaje que redeaba su vivienda ⁶³⁶ ». Sa réaction lorsque sa mère la met en garde contre l'animal est frappante de naïveté : « yo no le tengo miedo, pues todos los animales son mis

⁶³⁴ Traduction : « Tout était très bon ! dit-il alors qu'il se mettait au lit ».

⁶³⁵ Traduction: «Ce conte contient une leçon que vous devez apprendre. Parfois, il existe des personnes que l'on croit bienveillantes et qui cependant trament quelque piège contre nous. Elles nous semblent sympathiques, bien élevées et aimables alors qu'elles ne veulent en réalité que nous tromper. Vous devez faire attention à ces personnes, tout particulièrement si vous les croisez dans la rue et qu'elles vous invitent ou vous offrent des cadeaux, et que vos parents ne les connaissent pas. »

⁶³⁶ *Caperucita roja*, Barcelona, Leandro Lara editor, 1988.

Traduction : « Comme toutes les petites filles de son âge, elle ne pensait qu'à jouer avec ses amies et les petits animaux qui vivaient dans le bois isolé qui entourait sa maison.

amigos⁶³⁷ ». Dans l'adaptation de Rafael Gómez : « Era una niña muy buena y obediente⁶³⁸ ».

C'est une fillette modèle, gentille et naïve qui nous est présentée dans ces adaptations. Si ces traits étaient déjà présents dans les textes de Grimm et de Perrault, ils sont ici largement renforcés.

II.1.3. Les suppressions

Les suppressions peuvent concerner, comme dans l'adaptation de Lucía Solana, la suppression des recommandations de la mère. Si cette adaptation revendique le fait d'être une adaptation libre de la version des Grimm, il semblerait que par ce détail elle soit plus proche de la version de Perrault dans laquelle l'avertissement n'est pas mentionné.

Nombreuses sont les versions adaptant soit-disant la version des Grimm, et dans lesquelles l'épisode de la mort du loup est supprimé. Dans la version éditée par Libsa en 2000, la scène de la dévoration est rallongée avec des dialogues et des descriptions. La grand-mère essaie de fuir et demande de l'aide. Finalement, le loup se repentit du mal qu'il a fait.

Dans la version précédemment mentionnée et adaptée par Lucía Solana et illustrée par Mónica Gorris en 1980, on ne sait ce qu'il advient de lui exactement - le texte évoque ainsi la fin de l'histoire : « Los cazadores dieron su merecido al lobo⁶³⁹ » - et l'illustration nous montre le loup enfermé dans une cage. Dans la version éditée en 1988 par la maison d'édition Leandro Lara, le loup n'est pas tué mais chassé à coups de fusil : « empezaron a disparar contra el lobo para ponerle en fuga⁶⁴⁰ ». Dans la version adaptée par Rafael Gómez Rivera, le loup disparaît sans que l'on ne sache plus rien de

⁶³⁷ *Ibid.*

Traduction : « Je n'ai pas peur de lui car tous les animaux sont mes amis ».

⁶³⁸ E. SANTANA (ill.), R. GOMEZ RIVERA (adapt.), *Op. Cit.*

Traduction : « C'était une petite fille très gentille et obéissante ».

⁶³⁹ Traduction : « Les chasseurs donnèrent au loup la leçon qu'il méritait. »

⁶⁴⁰ Traduction : « ils commencèrent à tirer sur le loup pour le faire fuir ».

lui : « Y del malavado lobo nunca se supo. Seguramente pudo currarse la tripa y se marchó a asustar a la gente muy lejos de allí, donde nadie lo conociera⁶⁴¹».

Nombreuses sont également les versions dans lesquelles l'épisode de la dévoration n'a pas lieu : la fillette n'est pas dévorée et parvient à s'échapper. Il existe aussi des versions dans lesquelles la grand-mère n'est pas dévorée et se cache dans un placard ou un coffre. Cela n'est pas sans rappeler le conte des Grimm : *La chèvre et les sept chevreaux* (voir annexe II). La fillette quant à elle n'est pas dévorée elle non plus, mais se sauve, poursuivie par le loup et défendue par le chasseur qui s'interpose.

Le procédé le plus récurrent consiste en une simplification du vocabulaire. Dans l'adaptation de Rafael Gómez Rivera par exemple, le mot « cofia » est remplacé par « gorro de dormir ». Certains détails de l'histoire sont supprimés, et on assiste à une simplification du lexique voire à l'utilisation de pictogrammes pour faciliter la compréhension du jeune lecteur⁶⁴². C'est aussi la syntaxe qui peut être simplifiée⁶⁴³. Dans la l'adaptation d'Isabel Alba, la description des actions se réduit au strict minimum : « entonces se puso sus ropas, se colocó su cofia y se metió en su cama⁶⁴⁴».

La suppression de l'épisode de la mort du loup est liée à une volonté d'édulcoration de l'histoire. C'est donc non seulement la structure mais également le contenu du conte qui sont touchés.

II.1.4. La modification des moyens

Bien souvent, c'est la fin de l'histoire qui subit quelques modifications qui ont pour but, la plupart du temps, d'édulcorer l'histoire. Nous avons vu comment les suppressions des épisodes de la dévoration et de la mort du loup sont fréquentes. Ces suppressions entraînent la modification du conte et de sa portée.

⁶⁴¹ « et du méchant loup on ne sut plus jamais rien. Il put sûrement soigner son ventre et s'en alla effrayer les gens loin d'ici, là où personne ne le connaîtrait ».

⁶⁴² V. MONREAL, C. LOPEZ NARVAEZ, *Op. Cit.*

⁶⁴³ P. MAESTRO, M. TANCO, *Caperucita roja*, Madrid, Mestas ediciones, 2002.

⁶⁴⁴ Traduction : « Alors, il enfila ses vêtements, son bonnet de nuit et se mit au lit. »

Ainsi, parfois, l'adaptateur joue, comme dans la version illustrée par M. Gorris, sur l'imprécision : nous ne savons précisément ce qu'il advient du loup, s'il est tué ou seulement puni : « los cazadores dieron su merecido al lobo ⁶⁴⁵ ». Dans l'adaptation de Rafael Gómez Rivera, ce sont plusieurs hypothèses qui sont proposées, celles-ci offrant une alternative plutôt rassurante : « y del malvado lobo nunca se supo. Seguramente pudo curarse la tripa y se marchó a asustar a la gente muy lejos de allí, donde nadie lo conociera ⁶⁴⁶ ». La version publiée chez Libsa nous montre quant à elle un loup repent du mal qu'il a fait à la fillette et à sa grand-mère : « el temible animal, ahora cabizbajo y avergonzado, desapareció internándose en el bosque, arrepentido del daño que había hecho a la dulce Caperucita y a su indefensa abuelita ⁶⁴⁷ ».

Ce sont donc des adaptations à portée édulcorante et pacifistes qui utilisent de tels procédés, et n'hésitent donc pas à s'éloigner des versions originelles jugées trop violentes pour le jeune lecteur.

Guidés par l'intention de se rapprocher de leur lecteur, les adaptateurs n'hésitent pas à utiliser des expressions et un vocabulaire familiers. Cela est flagrant dans l'ouvrage édité par Libsa en 2000. De même, l'adaptation de Rafael Gomez Rivera utilise, pour parler du loup, l'expression « el lobo dormía como un tronco ⁶⁴⁸ ».

La cape de la fillette et le contenu de son panier font le plus souvent l'objet de changements. Parfois, il s'agit de la mère et non de la grand-mère qui a offert sa cape à la fillette ⁶⁴⁹.

De plus, si la fillette rend systématiquement visite à sa grand-mère, le contenu du panier peut varier selon les adaptations, reflétant une appropriation culturelle. Ainsi, dans l'adaptation des Grimm de Monica Gorris, les « galletas y un tarro de manteca ⁶⁵⁰ » ont remplacé le gâteau et la bouteille de vin. Des interférences avec la version de Perrault semblent avoir eu lieu, le saindoux ayant tout de même remplacé le

⁶⁴⁵ Traduction : « Les chasseurs donnèrent au loup ce qu'il méritait ».

⁶⁴⁶ Traduction : « et du méchant loup on ne sut plus jamais rien. Il put sûrement soigner son ventre et s'en alla effrayer les gens loin d'ici, là où personne ne le connaîtrait ».

⁶⁴⁷ Traduction : « L'effroyable animal, la tête basse et honteux, disparut dans le bois, repent du mal qu'il avait fait à la douce fillette et à sa vulnérable grand-mère ».

⁶⁴⁸ Equivalent espagnol de l'expression française « dormir comme une souche ».

⁶⁴⁹ GRIMM, M. GORRIS (ill.), *Op. Cit.*

⁶⁵⁰ *Ibid.*

beurre. Dans l'adaptation des Grimm de Francesc Boada illustrée par M. Ginesta, le miel a rempacé le vin et le gâteau. On retrouve le miel également dans la version éditée en 1988 chez Leandro Lara qui mentionne « una sabrosa torta y una jarrita de miel » ou encore dans l'adaptation de Rafael Gómez Rivera : « una cesta con pasteles, queso y miel ⁶⁵¹ », l'association du miel et du fromage étant propre à la gastronomie espagnole. Chez Carmen Segovia, adaptation des Grimm, la fillette doit porte à sa grand-mère « un pedazo de pastel y una botella de limonada ». La limonade, plus adaptée à l'alimentation enfantine que le vin, a remplacé ce dernier.

Plusieurs constats s'imposent, à la lecture des adaptations en albums dont il vient d'être question. Tout d'abord, nous observons que le conte est généralement repris dans des collections s'adaptant à des tranches d'âges particulières et présentant avant tout un souci didactique et éducatif. De plus, force est de constater que l'on distingue deux types d'adaptations. Les premiers sont des ouvrages de facture commerciale, dans lesquelles on observe une négligence flagrante quant à la revendication du nom des auteurs sur lesquels s'appuie l'adaptation. Ces ouvrages se permettent de nombreuses libertés quant au texte, certaines, parfois combinées aux illustrations, allant jusqu'à toucher les valeurs transmises afin de les rendre conformes à une idée préconçue et stéréotypée du jeune lecteur. Combien d'ouvrages accentuent la naïveté et l'insouciance de la fillette, pour en proposer une vision des plus stéréotypée. C'est également l'édulcoration qui préside la plupart du temps à l'adaptation. Si celle-ci était déjà bien présente dans la version de Perrault, l'auteur supprimant les motifs les plus choquants des versions populaires (motif anthropophage, scatologique, effeuillage), et dans la version des Grimm (fillette et grand-mère sont toutes les deux sauvées), c'est à un degré supérieur qu'elle se manifeste dans nos adaptations espagnoles. Une censure s'exerce sur ce qui pourrait inquiéter ou choquer l'enfant : ainsi trouve-t-on bien souvent des versions dans lesquelles la grand-mère échappe au loup pour se réfugier dans un coffre ou une armoire, des versions dans lesquelles le chasseur arrive plus tôt, empêchant ainsi la dévoration, ou bien encore des versions dans lesquelles la fillette s'enfuit et n'est pas rattrapée par le loup. Selon Bettelheim, la suppression de l'épisode de la dévoration

⁶⁵¹ Traduction : « un panier rempli de gâteaux, de fromage et de miel ».

reviendrait à proposer au jeune lecteur ou auditeur une épreuve qui perdrait sa fonction d'origine et ne serait plus aussi structurante pour lui. Pour Genette, cette expurgation du texte a une fonction moralisante ou édifiante, car il ne s'agit pas seulement de supprimer ce qui pourrait ennuyer le jeune lecteur ou excéder ses facultés intellectuelles mais aussi et surtout ce qui pourrait toucher, choquer ou inquiéter son innocence.

C'est peut-être face à ce constat, et par souci d'intégrité, que plusieurs éditeurs, à partir des années 2000, ont tenté de récupérer le texte dans son intégralité, en en proposant une traduction proche des textes d'origine, et ont fait appel à des illustrateurs qui semblent prendre le contre-pied de la tendance édulcorante et uniformisante, jusque-là majoritaire. Les versions illustrées par Javier Serrano et Carmen Segovia, dont la traduction fidèle coïncide avec une relecture iconographique, s'inscrivent dans cette deuxième tendance. Il s'agit en effet de récupérer le patrimoine littéraire et de le transmettre dans les meilleures conditions possibles c'est-à-dire en ayant un souci de fidélité, d'authenticité vis-à-vis du texte-source, de même que des préoccupations esthétiques. Ainsi, l'édulcoration du texte, très répandue, comme nous l'avons vu, lors de l'apparition des premiers albums adaptant le conte, dans les années 1970, continue d'exister même si l'on observe depuis le milieu des années 2000, une volonté de plus en plus affirmée par les maisons d'éditions spécialisées en littérature de jeunesse, de proposer à l'enfant des adaptations les plus proches possibles des textes originaux. Lorsqu'elle se manifeste, l'édulcoration dénature tout ce qui faisait la force du conte-source. Ainsi peut-on dire que le conte a moins de force lorsque l'enjeu porte sur l'adaptation du texte, et que l'illustration est purement illustrative. C'est pourquoi, plutôt que d'offrir une énième adaptation du conte, et considérant que l'histoire a déjà été intégrée par le lecteur, certains illustrateurs optent comme nous allons le voir, pour une pratique innovante : une transposition totalement iconographique de l'histoire, que Catherine Tauveron a nommé transcodage.

II.2. La transposition : transcodage

Il s'agit de l'opération permettant le passage d'un code sémiotique à un autre : du récit écrit à la bande dessinée, du récit écrit au scénario puis au film, du récit écrit

au texte de théâtre puis à la mise en scène. La transcription du conte écrit se fait donc dans un code visuel. Bien souvent le texte est sous-jacent tant il est connu de ses lecteurs. Les illustrations l'évoquent indirectement, c'est pourquoi nous parlerons à la fois ici d'illustrations (le texte étant sous-jacent) et d'images (la partie graphique se lit sans le texte).

Dans ce type d'albums, l'illustrateur qui fait office d'adaptateur du texte sur lequel il s'appuie, prend le parti de supprimer totalement le texte pour laisser place aux images et les laisser se raconter d'elles-mêmes. C'est un véritable paradoxe pour ces textes issus de l'oralité, même si finalement, image et oralité sont complémentaires puisque l'image fait accoucher le récit, lui même nécessaire au départ pour la compréhension de l'intrigue. L'histoire est donc exclusivement recréée et racontée avec des images qui constituent une interprétation visuelle du conte. Le conte du *Petit chaperon rouge* étant extrêmement connu de ses lecteurs – notamment dans le monde occidental-, surtout la version des Grimm, il fonctionne comme un discours implicite. Le lecteur, bercé dès son plus jeune âge dans une culture qui fait la part Belle au conte traditionnel, connaît le conte implicitement, et n'a pas besoin du texte pour comprendre les images. L'album est donc, certes, un album sans texte, mais à la différence de nombreux albums de cette même catégorie, l'histoire racontée n'est pas inconnue. L'album constitue donc un moyen d'accompagner l'enfant dans son apprentissage. La trame des textes de base est, dans ce type de version, bien souvent respectée. Elle est sous-jacente, émergeant de la séquentialité des images. Elle va aussi permettre la reverbération du conte par l'enfant, conduisant à une sorte de paradoxe : si le verbe est antérieur au processus de création en images, il est aussi postérieur à l'image au moment de sa réception. En effet, il donne systématiquement lieu à une reformulation verbale, que celle-ci prenne la forme d'une lecture orale ou silencieuse.

Warja Lavater, peintre et illustratrice suisse de livres pour la jeunesse, fut l'une des premières, en 1965, à abandonner totalement le texte du *Petit Chaperon Rouge* des frères Grimm, tout en s'en inspirant pour recréer l'histoire d'une façon exclusivement visuelle et abstraite, sous la forme d'un livre-objet qui lorsqu'on déplie sa seule et unique page sur 4,44 mètres, reprend les différentes étapes du conte et permet de les visualiser d'un seul coup d'œil, selon un parcours très cinématographique [Fig. 91]. L'histoire repose sur une codification graphique très abstraite : les personnages et lieux

importants sont représentés sous une forme symbolique (le plus souvent des tâches et signes de couleur de différentes tailles), selon une légende annoncée en préambule. Edité par une maison d'édition spécialisée dans le livre d'artiste, on peut dire que l'album de Warja Lavater ne cible pas un public enfantin, même si nombreuses sont les écoles qui, en France du moins, l'ont utilisé auprès des enfants. L'œuvre de Warja Lavater inspira par la suite toute une génération d'illustrateurs qui proposèrent à leur tour leur version du conte.



Fig. 91, C. PERRAULT, W. LAVATER, *Le Petit chaperon rouge*, Paris, Maeght, 1965.

Dans le domaine espagnol, les versions exclusivement en images, semblent inspirer de nombreux créateurs. Elles se partagent le domaine de l'édition pour enfants, et celle davantage destinée à un public d'adultes, ou du moins à un public non restreint. Nous avons recensé, en Espagne, entre 1975 et 2011, quatre versions exclusivement en images du conte, la plupart d'entre elles ayant été publiées ces cinq dernières années. La première de notre corpus⁶⁵² date du début des années 1980 et fut éditée par la maison d'édition à l'époque novatrice La Galera. Elle fait partie d'une collection appliquant le principe à différents contes connus. La seconde⁶⁵³, beaucoup plus récente, provient d'une maison d'édition alternative, Milimbo, qui auto édite ses

⁶⁵² W. et J. GRIMM/F. RIFÀ, *Caperucita roja*, Barcelona, Col. El Caracol, La Galera, 1981.

⁶⁵³ J. OLLER, *Y recuerda...*, Valencia, Milimbo, 2007

œuvres et compte d'autres contes connus au nombre de ses adaptations. Les ouvrages qui comptent au nombre de sa collection sont davantage des livres d'artistes et ne ciblent pas un public exclusivement enfantin. Enfin, les deux dernières⁶⁵⁴ furent éditées à une année d'intervalle, en 2010 et 2011 et proposent chacune une interprétation très poétique du conte.

Publiée en 1981 par la maison d'édition catalane La Galera et issue de la collection « Caracol⁶⁵⁵ », cette version du *Petit chaperon rouge* relève le défi, novateur à une époque où l'album se trouve encore en Espagne à un stade émergent, de raconter exclusivement en images et grâce au travail de l'illustratrice Fina Rifá, le célèbre conte des frères Grimm. L'ouvrage se compose de neuf doubles pages qui excluent totalement le texte, laissant à l'image seule, le privilège de raconter l'histoire.

Le texte du conte - adaptation de M. Eulalia Valeri - est ici réduit à sa plus simple expression (13 étapes du conte mentionnées à la manière de légendes et qui conservent les dialogues) et est rejeté aux abords de l'œuvre. Il devient alors périphrase et se trouve relégué à la quatrième de couverture, fragmentée en plusieurs parties qui proposent chacune diverses informations. Un deuxième type d'informations est également donné par le périphrase : il s'agit d'indications de caractère pédagogique inscrivant l'album au cœur du domaine éducatif. Nombreuses sont, en effet, dès les années 1970, les publications enfantines dont le périphrase insiste sur l'aspect pédagogique et éducatif, l'album ayant, suite aux réformes scolaires engagées dans les années 1970, fait son entrée dans le domaine scolaire. Le périphrase de cet album insiste sur le rôle des illustrations qui doivent permettre à l'enfant de s'exprimer et développer ses compétences dans le domaine de l'expression orale. Le rôle de l'adulte est également mentionné. Il doit pouvoir, en suivant la trame mentionnée, comme nous l'avons dit, en quatrième de couverture, permettre à l'enfant de suivre les images. Il lui est même recommandé de faire une lecture expressive des dialogues :

⁶⁵⁴ C. PERRAULT/P. PERLES, *Caperucita Roja*, Alcalá la Real, Milyuncuentos, 2010.

A. SERRA, *Caperucita Roja*, Madrid, Narval, 2011.

⁶⁵⁵ Titres de cette collection mentionnés sur la quatrième de couverture. Il s'agit des contes les plus connus : *Le Petit chaperon rouge*, *Hansel et Gretel*, *Le vilain petit canard*, *Blanche-Neige*, *Le Petit Poucet*, *Cendrillon*, *Les trois petits cochons*, *Le joueur de flûte de Hamelin*, *Le Chat Botté*, *Les musiciens de Brême*, *La Belle au bois dormant*, *Poucette*.

El tono y la inflexión de la voz harán vivir con intensidad la sorpresa, el temor, la alegría. Conviene que el gesto acompañe la palabra y que las fórmulas, frases hechas y cantinelas se digan con precisión : será una buena introducción al mundo mágico de la poesía. El conjunto enriquecerá la imaginación y el lenguaje⁶⁵⁶.

Il s'agit de constituer une sorte de support, de base sur laquelle s'appuyer pour le parent accompagnant l'enfant dans sa lecture. Le dynamisme avec lequel sont représentés les personnages favorise une lecture expressive.

Bien que reprenant un conte littéraire, cet album s'inscrit d'une certaine manière dans la tradition orale ou tout du moins en retransmet l'esprit. Les différentes étapes du conte sont mentionnées mais le texte n'étant présent qu'à travers une sorte de synthèse, la liberté est laissée aux lecteurs de le raconter à leur guise, le bref texte et les images ne constituant qu'une sorte de trame, de support déclencheur de parole. Car plus que la compréhension écrite, c'est bien l'expression orale de l'enfant lecteur que l'on cherche à développer avec cet ouvrage.

L'esprit de la tradition orale suscité par les images est donc bien présent avec cet album. Le texte écrit n'emprisonne pas le conte puisqu'il est absent à l'intérieur de l'ouvrage. L'image et les différentes étapes qu'elle reprend, répondent à la contrainte imposée au conteur : respecter les différentes étapes du conte. La parole peut donc varier à chaque fois que le conte est raconté, et c'est bien ce qui fait la spécificité des récits de tradition orale, contrairement aux contes littéraires. La représentation des personnages est extrêmement dynamique et expressive, tout comme l'est en principe le récit du conteur de la tradition orale. Le périphrase rend également une sorte d'hommage aux contes classiques, les hissant au rang d'œuvre d'art, tout en insistant sur leur rôle éducatif et leur utilité sociale. Ainsi peut-on lire à la fin de l'ouvrage :

Los cuentos clásicos son obras de arte. Hay que apreciarlos y respetarlos. El cuento tiene una unidad, ningún pasaje es gratuito, todo tiene su sentido, todo cumple su función. Creados por el pueblo, han sido amados por muchas generaciones porque han dado a los hombres fe y esperanza en el mañana. Son una valiosa ayuda en la educación de los niños, sobre todo en las primeras edades pues les hacen concretar sus vivencias e identificarse

⁶⁵⁶ Traduction : « le ton et l'inflexion de la voix feront vivre avec intensité la surprise, la peur, la joie. Il convient que le geste accompagne la parole et que les formules, phrases toutes faites et... Soient dites avec précision : ce sera une bonne introduction au monde magique de la poésie. L'ensemble enrichira l'imagination et le langage. »

con los distintos personajes, y los prepara para el paso a la edad adulta. En sus mensajes plenamente válidos, descubrimos hoy nuevos valores⁶⁵⁷.

L'implication de l'enfant est recherchée à travers son identification tant avec les histoires que les personnages. Cette volonté de faire s'identifier l'enfant avec les personnages de l'album est visible dans les images à travers plusieurs éléments. Tout d'abord le style des illustrations : il arbore volontairement une certaine maladresse (les perspectives ne sont pas toujours très bien respectées, les formes sont simples, la représentation des paysages, pas toujours très aboutie) et renvoie au dessin d'enfant. La technique utilisée est celle du crayon de couleur ce qui rajoute à l'aspect enfantin.

Visant au départ un public catalan puis, suite à l'adaptation en castillan du péri-texte, un public plus largement espagnol, l'album semble, dans ses illustrations, renvoyer à des référents réels. Les vêtements des personnages, du chasseur et de la fillette notamment, rappellent les habits traditionnels catalans. La fillette porte en effet des espadrilles et le chasseur, les pantalons et le bonnet rouge de type phrygien, caractéristiques de l'habillement traditionnel catalan. Le paysage maritime en arrière-fond peut rappeler au lecteur catalan le paysage qui l'entoure. Nombreux sont les éléments qui, dans l'image, forcent l'établissement d'une proximité avec le lecteur catalan qui est prié de se reconnaître dans ces valeurs et de s'identifier avec les personnages catalans.

Nous pouvons donc remarquer, comme nous l'avons déjà vu en ce qui concerne l'adaptation, que les années 1980 sont propices à une récupération, non seulement de la langue mais aussi de la culture des autonomies possédant une particularité culturelle reniée sous le franquisme, revalorisée lors de la transition démocratique et revendiquée par la suite. De plus, c'est une relation privilégiée et assez intime qui se crée entre le lecteur et l'ouvrage, ce qui est renforcé par l'utilisation du petit format carré, plus facile pour l'enfant lecteur visé (« primeras edades » : soit le premier lecteur) à prendre

⁶⁵⁷ Traduction : « Les contes classiques sont des œuvres d'art. Il faut les apprécier et les respecter. Le conte a une unité, aucun passage n'est gratuit, tout a un sens, tout a une fonction. Créés par le peuple, ils ont été aimés par de nombreuses générations car ils ont donné aux hommes foi et espoir en le lendemain. Ils sont d'une aide précieuse dans l'éducation des enfants, surtout les enfants en bas âge car ils leur permettent de rendre plus concret ce qu'ils vivent et s'identifier aux différents personnages, et il les prépare pour le passage à l'âge adulte. Dans leurs messages pleinement valides, nous découvrons aujourd'hui de nouvelles valeurs. »

en main et à manipuler.

Si l'aspect éducatif du conte est bien mis en valeur dans le périphrase, on remarque que la dimension moralisatrice de la version de Grimm perd, dans l'album, en intensité, comme si l'intérêt résidait davantage en une récupération de la dimension folklorique et traditionnelle du conte et qu'il n'était pas nécessaire, comme le firent les frères Grimm, de renforcer la morale du conte, celle-ci pouvant être déduite de l'histoire elle-même. Alors que dans la version des Grimm, la fillette tirait, à la fin du conte, les leçons de ses mésaventures et promettait de ne plus jamais désobéir à sa maman et de ne plus jamais s'aventurer seule dans les bois, ici ce n'est point le cas. De même, la répétition de l'épisode mentionné dans la plupart des éditions des Grimm est ici absente.

Cet album nous permet donc de voir que la notion de périphrase est toute relative dans l'album, puisque l'image peut prendre la place du texte et ce dernier se voir rejeter aux frontières de l'ouvrage.

A l'instar de l'adaptation du conte des frères Grimm par Warja Lavater, celle de Juanjo G. Oller éditée par Mi Limbo, certes beaucoup moins abstraite, s'inspire elle aussi de la version des frères Grimm, et la retranscrit dans un code exclusivement graphique, en mettant à nu l'ossature du conte et usant abondamment de l'ellipse (surtout dans la première édition).

Mi Limbo, label qui autoédite des ouvrages dont la dimension iconique est essentielle, est basée à Valence et connaît une très faible distribution en Espagne (trois villes seulement sont mentionnées sur le site internet : Madrid, Barcelone et Valence). Comme on peut le lire également sur son site internet⁶⁵⁸, Mi limbo propose des ouvrages « acercándose al mundo de la literatura infantil pero rompiendo la etiqueta limitadora de la edad ». On est effectivement plus proche du livre d'artiste que de l'album pour enfant traditionnel et l'ouvrage ne semble pas viser de tranche d'âge précise mais un public englobant adultes et enfants, comme c'est également le cas pour la maison d'édition elle aussi valencienne : Media Vaca.

⁶⁵⁸ URL : <http://www.milimbo.com/> [Dernière consultation le 19/09/2012].

Le format à l'italienne, souvent privilégié dans l'album pour l'expression d'un déplacement, est le format choisi par Juanjo G. Oller pour représenter ce parcours initiatique que constitue le conte du *Petit chaperon rouge*.

La couverture de l'ouvrage, tricolore, représente sur la moitié de la page, un personnage vêtu intégralement de rouge et que nous associons, grâce aux indications données dans le paratexte, au personnage du Petit chaperon rouge : dans les pages de gardes de la première édition, un extrait de l'interprétation psychanalytique du *Petit chaperon rouge* de Bettelheim oriente la lecture. Le texte sur lequel s'appuie cet album est bien, comme on peut s'en rendre compte après un feuilletage rapide de l'ouvrage, celui des frères Grimm.

Sur la couverture, des herbes entourent le personnage, rouges elles aussi. Le titre de l'ouvrage, *Y recuerda...*, est inscrit en blanc, sous la forme de pointillés et met en valeur la dimension de conte d'avertissement puisqu'il peut s'agir des paroles que prononce la mère afin de mettre en garde l'enfant contre les dangers qu'elle pourrait rencontrer en chemin.

La reproduction d'une libellule, sur la double page suivante, peut suggérer que le titre de l'ouvrage n'est en fait que l'empreinte laissée par les pattes de l'insecte. C'est peut-être ici toute la dimension symbolique de la libellule qui est convoquée. Chez les indiens en effet, la libellule est le symbole de la duperie des sens qui peuvent être trompés par les apparences. Or, le conte du *Petit Chaperon Rouge* et plus particulièrement le conte d'avertissement des frères Grimm, est un encouragement à ne pas se laisser tromper par les apparences, et à écouter les conseils des adultes.

Les silhouettes des personnages de l'album rappellent les ombres chinoises et contrastent par leur couleur (le noir) avec la couleur de celle de la fillette (rouge), conférant à l'album une dimension inquiétante. De plus, les personnages hormis le Petit chaperon rouge, ne sont pas représentés dans leur intégralité ce qui renforce le caractère inquiétant des scènes évoquées.

Les grandes étapes du conte des Grimm sont conservées mais cette version use abondamment de l'ellipse. Certes, l'image est par nature plus synthétique que le texte, cependant on voit bien ici que le nombre d'étapes du conte est limité, surtout dans la première édition de l'ouvrage. L'album s'ouvre sur la mise en garde de la mère lorsqu'elle envoie la fillette porter la nourriture à la grand-mère. Il continue, à la

double page suivante avec la traversée de la forêt. La bouteille de lait représentée au premier plan rappelle la version traditionnelle avec laquelle il y a probablement eu des interférences⁶⁵⁹ [Fig. 92].



Fig. 92, J. OLLER, *Y recuerda...*, Valencia, Mi limbo, 2009.

Dans la version nivernaise, celle-ci remplace le vin et le gâteau de la version des Grimm. La rencontre avec le loup dans la forêt, à la double page suivante, est symbolisée par un seuil : la porte. Sans transition, la double page suivante représente l'arrivée du loup chez la grand-mère. Il est déguisé en Chaperon rouge. Aucune mention n'est faite de la dévoration de la grand-mère et nous passons directement à la dévoration de la fillette. L'illustration suivante représente l'expulsion de la grand-mère et de la fillette du corps du loup et leur remplacement par des pierres. C'est cet élément qui, comme nous l'avons dit plus haut, distingue la version des Grimm de celle de Perrault. Cependant, nous pouvons observer que si la fillette et la grand-mère sortent bel et bien de l'estomac du loup, le personnage du chasseur est absent. Les deux personnages féminins sortent seuls de la gueule du loup. Enfin, la dernière double page évoque la répétition de la promenade, la fillette ne sortant cette fois-ci pas du

⁶⁵⁹ Dans le Conte de la Mère-grand tel que le rapporte Achille Millien, la fillette apporte à sa grand-mère une bouteille de lait ainsi qu'une éponge.

chemin.

D'une double page à l'autre nous passons par le biais de sauts saptio-temporels, d'une grande étape du conte à l'autre, l'illustrateur ayant choisi de ne représenter que certaines grandes étapes de la version de Grimm.

L'hommage à Warja Lavater est fortement visible. Pastichant sa version du conte, l'illustrateur matérialise, à la fin de l'ouvrage, les personnages par des tâches de couleur, et le chemin parcouru, par des lignes noires dont la représentation très abstraite suggère peut-être, en la plaçant sur le même plan d'abstraction, la dimension initiatique du parcours [Fig. 93].

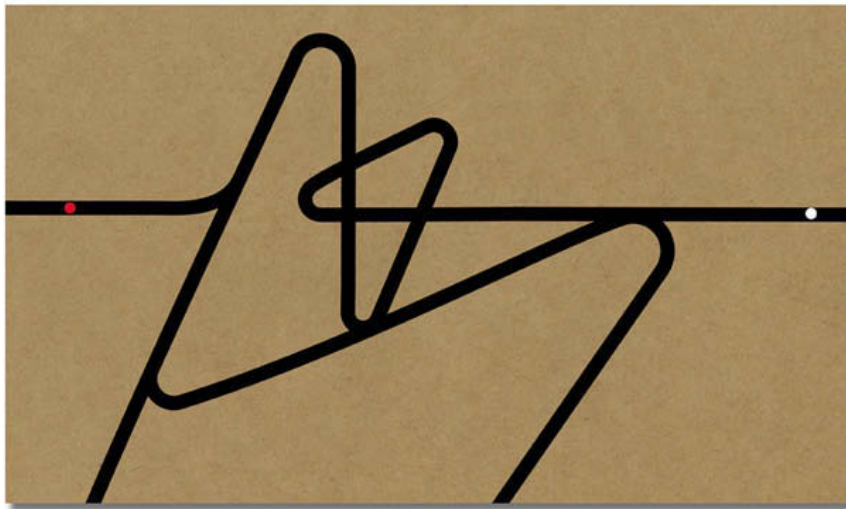


Fig. 93, J. OLLER, *Y recuerda...*, Valencia, Mi limbo, 2009.

La mention de Bettelheim, dans le péritexte n'est, nous semble-t-il, pas gratuite ici. La psychanalyse, tout comme dans les adaptations de Carmen Segovia et de Javier Serrano, étudiées précédemment, semble avoir conditionné les créateurs dans leur démarche et dans la façon dont ils veulent que leurs œuvres soient perçues en ce XXIème siècle.

Bruno Bettelheim, dans la *Psychanalyse des contes de fées*, met en avant la portée initiatique de la version des Grimm. Il soutient le fait que la fillette du conte représente l'enfant qui entre dans l'âge de la puberté et qui en rencontre les problèmes et les tentations contradictoires. Selon lui,

le Petit chaperon rouge extériorise les processus internes de l'enfant pubertaire : le loup personnifie la méchanceté de l'enfant quand il va à l'encontre des exhortations de ses parents et s'autorise à tenter ou à être tenté sexuellement⁶⁶⁰.

Le conte contribue à faire grandir l'enfant et à le rassurer, car il lui offre un moyen d'extérioriser ses angoisses face aux métamorphoses pré-pubertaires auxquelles il se sent confronté. L'auteur de l'album propose une lecture visuelle qui s'appuie sur l'interprétation psychanalytique de Bettelheim et l'image en traduit certains éléments. La forte dimension sexuelle du Petit Chaperon Rouge, en proie aux contradictions sexuelles propres à la puberté, et mentionnées par Bettelheim, est évoquée graphiquement par la forme phallique de sa capuche. Les contradictions de l'adolescente sont représentées à travers une illustration dans laquelle se confondent les visages du loup, celui du Chaperon rouge enfant et le chaperon rouge adolescent. Ces contradictions semblent marquer une étape importante de la vie du protagoniste, étape symbolisée à travers la porte et le partage de la page en deux parties égales. Dès que le Chaperon rouge la franchit, il bascule alors du côté de la tentation.

C'est à la lumière du psychanalyste que l'auteur du livre semble vouloir orienter notre lecture. Lors de notre visite au salon de Montreuil au mois de novembre 2011, nous avons eu la surprise de constater qu'une nouvelle édition de ce conte avait été publiée. L'illustrateur, présent sur place, nous a expliqué avoir rajouté des scènes à la première édition pour favoriser une meilleure compréhension de l'histoire qui était selon lui, dans la première édition, trop elliptique.

Effectivement, la scène du lit a été rajoutée. Sur une double page à fond noir, le loup apparaît, couché dans le lit, avec les lunettes de la grand-mère. La blancheur du drap et le contraste qu'il forme avec le fond noir accentue l'aspect dramatique de la scène [Fig. 94].

⁶⁶⁰ B. BETTELHEIM, *Psychanalyse des contes de fées*, op. cit., p. 268.

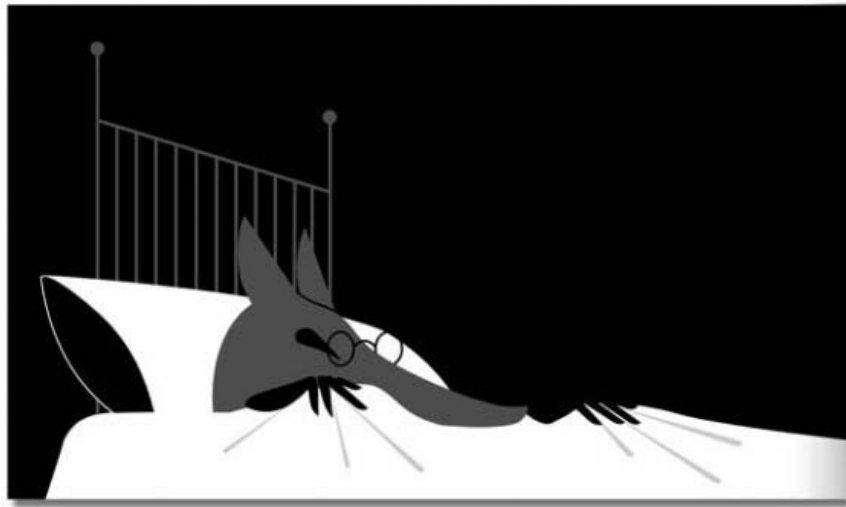


Fig. 94, J. OLLER, *Y recuerda...*, Valencia, Mi limbo, 2009.

Les pages qui précèdent et qui suivent jouent sur l'opposition entre l'intérieur et l'extérieur dans un montage très cinématographique. La silhouette du chasseur qu'on ne voit qu'à moitié et dont l'ombre est projetée sur le sol rappelle également la bande dessinée dans sa proximité avec le cinéma⁶⁶¹.

Mais en ce qui concerne la note sur Bettelheim, force est de constater qu'elle ne figure plus que sur une feuille à part, jointe à l'ouvrage. L'illustrateur dit avoir voulu éviter la polémique autour de l'interprétation assez controversée du psychanalyste. Il semblerait qu'il ait aussi voulu éviter de brider la lecture, laissant désormais davantage de liberté au lecteur, libre ou non de faire le lien avec l'interprétation du psychanalyste. Il nous semble pourtant que c'est une lecture symbolique, et fortement imprégnée de l'approche psychanalytique que nous propose ici Juanjo G. Oller. Davantage proche du livre d'artiste, l'ouvrage met en avant, graphiquement, les fondements mêmes de l'interprétation de Bettelheim, sans pour autant restreindre les différentes possibilités de lecture, qui sont multiples.

La version d'Adolfo Serra publiée en 2011 chez Narval s'inspire elle-aussi de la version des frères Grimm, même si à aucun moment le péri-texte ne le revendique.

⁶⁶¹ *Sin City* de Franck Miller par exemple pour lequel l'usage du noir et blanc, l'utilisation de certains cadrages, donnent à leur une puissance toute cinématographique.

Adolfo Serra prend la place du traditionnel conteur pour livrer graphiquement sa propre interprétation du conte, une interprétation très poétique, sans texte et qui joue avec trois couleurs : le blanc, le noir et le rouge, trois couleurs très souvent utilisés dans les contes traditionnels selon Michel Pastoureau⁶⁶².

Cette version est extrêmement originale : le loup passe au premier plan et vole presque la vedette à la fillette éponyme. Le corps de l'animal constitue, tout au long du livre, un espace à parcourir, suggérant le chemin que doit suivre la fillette pour aller chez sa grand-mère. La première de couverture de l'album maintient l'effet de surprise. On y voit en effet plusieurs silhouettes noires allongées et filandreuses que l'on imagine, à première vue, être des arbres [Fig. 95]. La fillette, de la même couleur que le titre de l'ouvrage, se cache derrière l'un d'eux. Au fur et à mesure que l'histoire avance, on découvre que ce que l'on croyait être des arbres sont en fait les poils du loup. Un jeu de cadrages plus ou moins rapprochés maintient l'ambiguïté ou révèle peu à peu la vérité.



Fig. 95, A. SERRA, *Caperucita Roja*, Narval, 2011.

La fillette devra parcourir le chemin entre la pointe de la queue du loup où est représentée sa maison, jusqu'à la pointe du museau de l'animal où se trouve celle de la

⁶⁶²M. PASTOUREAU, *Noir : histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2008.

grand-mère.

Le jeu opéré sur les points de vue est, lui-aussi, particulièrement original, car il fait alterner différents types de focalisations : si dès le début de l'histoire, nous pensons percevoir les faits depuis une perspective externe (la première double page nous montre la maison de la fillette, ainsi qu'un morceau de la queue du loup, formant le chemin à parcourir [Fig. 96]) peu à peu, nous passons à une focalisation interne : nous percevons alors les arbres, grâce à un plan très rapproché, de la même façon que les perçoit la fillette.



Fig. 96, A. SERRA, *Caperucita roja*, Narval, 2011.

Le retour à une focalisation externe, et l'utilisation d'un plan d'ensemble, nous permet de comprendre qu'il ne s'agit pas d'arbres mais des poils du loup [Fig. 97]. Puis de nouveau, nous repassons à une focalisation interne très ambiguë. L'illustration représentant les yeux du loup, peut en effet évoquer soit le point de vue du loup (il perçoit la fillette) ou celui de cette dernière (elle voit son reflet dans les yeux du loup). A deux reprises, le point de vue du loup se manifeste : lors de sa rencontre avec la fillette - nous l'avons vu- ou bien lors de l'arrivée de celle-ci chez la grand-mère : nous percevons, depuis la perspective du loup, le chemin parcouru par la fillette sur le museau de l'animal.



Fig. 97, A. SERRA, *Caperucita roja*, Narval, 2011.

Un rapprochement symbolique s'opère au fil des pages, entre le loup et la forêt. Le pelage du loup, par métonymie, évoque l'animal et la cruauté qu'il symbolise dans l'imaginaire collectif. En faisant fusionner symboliquement le loup et la forêt, lieu de toutes les angoisses, l'illustrateur, donne vie à cette notion abstraite qu'est la peur, et en fait un personnage à part entière. La présence dans l'illustration d'un papillon rouge (de la même couleur que la cape de la fillette) qui accompagne le Petit chaperon rouge et se fait manger par le loup dans une double page aux illustrations séquentielles, joue un effet d'annonce. Peut être symbolise-t-il, comme chez Carmen Segovia, la lente

métamorphose qui opère chez la fillette.



Fig. 97, A. SERRA, *Caperucita roja*, Narval, 2011.

La scène de la rencontre se caractérise par une sorte de fusion symbolique du loup et de la fillette. Celle-ci est tout d'abord visible sur la double page représentant le regard du loup. Un gros

plan cadre de très près le regard de l'animal **[Fig. 98]**.

Deux flammes jaunes brillent dans ses yeux, et laissent entrevoir, à l'intérieur de la pupille, en tout petit et comme prisonnier, le personnage du Petit chaperon rouge : le lecteur semble se trouver à la place de la fillette et se laisse scruter par le loup. A la page suivante, dans un jeu de champ/contrechamp, c'est la fillette qui est à son tour représentée. Ses cheveux volent au vent et prennent la forme du loup courant après un papillon rouge. A travers la représentation de ses cheveux longs, partie incarnant sa féminité, la fillette semble fusionner symboliquement avec le loup, comme si nous étions en présence de la traduction métaphorique de ses désirs inconscients.

A travers l'enchaînement sans transition de ces deux illustrations, l'illustrateur a peut-être voulu matérialiser la réciprocité du désir de chacun des personnages - dans la continuité de Doré ou de Carmen Sergovia - en faisant fusionner de façon symbolique leurs corps : fusion qui s'incarne dans le regard du loup, celui-ci la dévorant des yeux, et fusion corporelle métaphorique à travers la chevelure de la fillette qui adopte la forme de l'objet désiré.

Outre les changements successifs de focalisation, qui confèrent à l'album une dimension très cinématographique, c'est la métaphore visuelle que privilégie l'illustrateur de cet album, lorsqu'il choisit d'exprimer graphiquement les désirs conscients et inconscients des personnages principaux du conte. A travers l'utilisation d'illustrations possédant différents niveaux de lecture, Adolfo Serra réussit, de façon extrêmement poétique, à transmettre toute la charge psychanalytique du conte et à refléter tant les peurs que les désirs inhérents au passage dans le monde des adultes.

C'est une version détaillée du conte (elle s'étale sur 28 doubles pages à bords perdus) que propose quant à lui Pedro Perles, dans son adaptation du conte de Perrault, délaissée en Espagne, nous l'avons vu, au profit de la version des Grimm. Le format à l'italienne de l'album va permettre un cheminement particulièrement fluide de l'héroïne. La couleur rouge constitue, dès la première de couverture, le fil conducteur de l'histoire : la représentation des pattes du loup, dont l'une est chaussée d'une sandale rouge et mise en valeur par un cadrage serré, annonce les divers travestissements dont se servira le loup pour arriver à ses fins **[Fig. 98]**.



Fig. 98, A. SERRA, *Caperucita roja*, Narval, 2011.

La prise de possession par l'animal des attributs vestimentaires de la fillette, annonce donc de façon subtile la dévoration dont elle sera victime. Rouge, blanc et noir sont encore une fois les couleurs clés du conte, à l'instar de l'album précédent. Les pages de garde représentent plusieurs pelotes de laine de couleur marron, assemblées selon la technique du collage. L'une d'elles, rouge, emmerge du tas, et vient se dérouler sur les pages de titre, courant sur la double page comme s'il s'agissait du fil d'Ariane, guidant le lecteur jusqu'à la première double page qui explicite le titre du conte [Fig. 99]. Celle-ci représente la mère-grand occupée à la fabrication du fameux chaperon rouge. La tête de la fillette aura d'ailleurs par la suite la forme arrondie d'une pelote de laine. La lettre « o » du mot « roja » adopte elle-aussi la couleur rouge.



Fig. 99, A. SERRA, *Caperucita roja*, Narval, 2011.

Les formes allongées et étirées sont récurrentes dans l'album : le loup cerne la fillette dans le bois, à la manière d'un serpent [Fig. 100] et le fil rouge se déroule, jusqu'à ce qu'il prenne la forme du chaperon. La représentation de la forêt annonce la dévoration de la fillette : les troncs des arbres, de couleur blanche, ont la forme des crocs de l'animal. De façon métonymique, la forêt annonce la menace de la dévoration.



Fig. 100, A. SERRA, *Caperucita roja*, Narval, 2011.

C'est un contexte marqué par la modernité qui est privilégié, où le téléphone joue un rôle important dans la communication entre les héroïnes. Les cadrages

récurrents sur les pieds de la fillette... Les angles de cadrages sont très cinématographiques et donne, outre l'allongement des formes, du dynamisme aux formes.

La particularité du transcodage dans ces deux ouvrages est de mettre en lumière une grande charge poétique. Il constitue ainsi un type de reformulation original, plus riche encore qu'une adaptation textuelle.

II.3. La réappropriation

Outre les adaptations reprenant de façon plus ou moins fidèle la trame des contes-sources les plus connus, d'autres œuvres choisissent de se réapproprier l'histoire, et de la transformer pour créer une œuvre originale et personnelle. Certes, cela est souvent le cas, comme nous l'avons vu précédemment, mais nous porterons notre attention sur l'analyse de ce lieu de reconfiguration. Dans ces versions qui ont peu à voir avec l'histoire d'origine, nous verrons comment le texte-source tient lieu de base à une création originale à la fois textuelle et iconographique, aboutissant dans la plupart des cas à des albums de type icono-textuel. C'est ce que Catherine Tauveron a appelé « réécriture-réappropriation », et dont nous allons voir certaines des manifestations dans l'album espagnol.

L'album de Chiara Fatti, Natalia Suárez et Ruth Valencia nous paraît illustrer cette catégorie. Certes, nous aurions pu l'inclure dans la catégorie précédente –le transcodage– mais la caractéristique prédominante s'avère être la réappropriation. Les trois auteures proposent une version totalement personnelle du conte qui s'affiche dès le titre qui s'éloigne du conte source et infléchit la lecture que nous allons en faire : *Capuz*. L'histoire, presque exclusivement graphique, se rapproche du livre d'artiste et brouille les frontières du destinataire. Cet album, édité en 2008 dans une petite maison d'édition de Navarre, Montgolfiera libros, présente un petit format et une couverture souple.

La première de couverture [Fig. 101] recouverte d'un papier peint quelque peu démodé (évocation possible de l'intérieur de la maison de la mère-grand mais aussi des

fleurs que l'on pose habituellement sur les tombes des défunts, en lien avec l'explication du titre -définition du mot *capuz*- donnée en quatrième de couverture) fait ressortir le célèbre vêtement rouge qui a donné son nom au personnage du conte. A l'intérieur de cette cape rouge se trouve une autre cape. Elle est plus petite, de couleur noire, et fait référence à la silhouette du loup que nous pouvons reconnaître à la forme de sa queue et à ses oreilles pointues. Cette cape est également dessinée sur la quatrième de couverture (à la manière d'un pictogramme) cette fois accompagnée du mot qui lui correspond et de sa définition: « *Capucha/ especie de capa larga y holgada con capucha y cola que se usaba en los lutos* » (« Capuche, sorte de cape longue et ample à capuche et à queue qui était utilisée lors des deuils »).

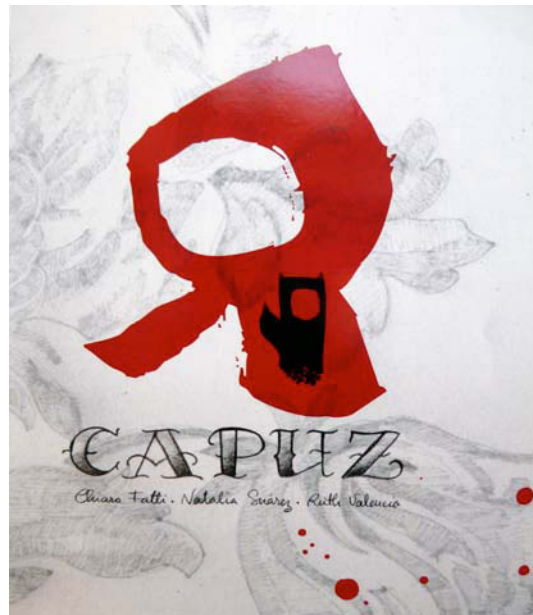


Fig. 101, C. FATTI, N. SUAREZ, R. VALENCIA, *Capuz*, Gobierno de Navarra, Mongolfiera, 2008. Couverture de l'ouvrage.

A travers la représentation de ces deux capes, il ne fait aucun doute : il s'agit de celles des deux personnages principaux du célèbre conte : le Petit chaperon rouge et le loup. En revanche, les rôles semblent s'être inversés : le loup se trouve dans le ventre de la fillette qui se trouve en position de force. Des tâches rouges que le lecteur interprète comme étant des taches de sang disséminées sur la première et la quatrième de couverture, annoncent la violence que va proposer cette réélaboration du conte. Le

titre (avec la définition qui l'accompagne sur la quatrième de couverture) et le dessin de la première de couverture, annonce par anticipation la mort du loup. Les pages de garde s'inscrivent dans la continuité de la première de couverture et cette fois-ci délaissent le noir et blanc pour prendre la couleur du sang.

L'histoire s'ouvre sur la représentation d'une sorte de cadre doré dans lequel nous pouvons lire le traditionnel *incipit* des contes de langue anglaise : « *once upon a time* » (équivalent anglais à la formule liminaire du conte « il était une fois ») ce qui permet d'insister dès le début sur le caractère universel du conte. Deux autres tableaux sont placés face à celui-ci et représentent les silhouettes des deux personnages principaux déjà mentionnés sur la couverture : le Petit chaperon rouge et le loup, une fois de plus à travers leurs vêtements. Sur les deux doubles pages suivantes vont être présentés chaque personnage l'un après l'autre avec des descriptions presque exclusivement graphiques. Arrêtons-nous tout d'abord sur la figure du loup présentée à travers un arbre généalogique dans lequel ses ancêtres sont représentés comme des êtres humains [Fig. 102]. Le loup apparaît à leurs côtés, portant un panneau en anglais sur lequel on peut voir clairement qu'il revendique non seulement sa propre innocence mais aussi celle de ses pairs considérés dans l'imaginaire collectif malgré une réhabilitation



Fig. 102 C. FATTI, N. SUAREZ, R. VALENCIA, *Capuz*, Gobierno de Navarra, Mongolfiera, 2008.

dans les années 1970 comme de féroces bêtes sauvages. Le loup refuse d'assumer cette réputation, et propose ainsi une autre alternative, modèle de paix et de liberté.

Sur la double page suivante, nous pouvons voir grâce au même type de mise en page que précédemment, la représentation du personnage du Petit chaperon rouge. Sur la page de gauche, divers petits chaperons d'origine très différente reflètent une fois de plus l'universalité du conte. Le point commun entre toutes ces représentations est qu'elles portent toutes un couvre-chef. Toutes sont donc de potentiels Petits chaperons rouges. Sur la page de gauche, une femme arabe se trouve à côté d'une russe, d'une japonaise et même d'une extra terrestre. Face à cette énumération de costumes se trouve une femme, plus grande, seule, dont la robe rouge à pois blancs rappelle la robe de flamenco et la culture espagnole [Fig. 103]. Les pois sont depuis longtemps associés au flamenco et à la musique populaire en Espagne. L'énumération met en valeur la représentation unique de la danseuse de flamenco et du corset dans lequel son corps est enfermé. Chaque représentation met l'accent sur cette enveloppe qui enferme, contraint et voile le corps du Petit chaperon rouge.

Ainsi est suggérée une première interprétation culturelle de la cape rouge. Le corps féminin est mis à l'abri des regards et est modelé par la culture. Le vêtement qui l'enveloppe le bâtonne et suggère l'impossibilité de s'exprimer.



Fig. 103, C. FATTI, N. SUAREZ, R. VALENCIA, *Capuz*, Gobierno de Navarra, Mongolfiera.

Ce chaperon est très féminin. Il ne s'agit plus d'une fillette, mais d'une femme. La présentation des personnages laisse place à l'histoire. Le texte est dissocié de l'image et occupe deux lignes sur un fond blanc. L'image le complète en l'explicitant : le Chaperon occupe son temps à lire (« está pasando el rato leyendo »). Nous pouvons supposer que la fillette connaît déjà l'histoire et se prépare à ne pas finir dans la gueule du loup. De plus, la chaise sur laquelle elle est assise a la forme d'un loup et le fait qu'elle soit assise dessus suggère sa posture de dominatrice.

Sur la page suivante, nous pouvons lire l'avertissement de la mère : « ten cuidado⁶⁶³ » présent dans la version des frères Grimm. La police de caractères (gothique) choisie sûrement pour marquer un sentiment de peur, met en valeur l'avertissement. La représentation de la mère contraste avec celle de sa fille sur la page voisine : alors que la mère semble très féminine et possède sûrement des connaissances sur la gent masculine comme le suggère la forme phallique de sa silhouette, la fillette est pour sa part plutôt androgyne. Ses vêtements ainsi que sa coupe de cheveux sèment le doute quant à son sexe. Les pages qui se succèdent ensuite évoquent les différents stades de la vie de l'enfance à l'adolescence. En effet, le premier dessin représente la fillette en train de montrer un excrément et de le nommer, il s'agit là de l'une des premières étapes du développement cognitif de l'enfant, durant laquelle il découvre le monde qui l'entoure et commence à le nommer. Ensuite, la fillette est représentée en train de jouer avec un ballon, étape nécessaire au développement de l'enfant. Enfin, la double page suivante représente l'étape d'éloignement (selon Propp) du conte traditionnel. La forêt, la fillette et le loup, tous en couleur, contrastent avec le village représenté en noir et blanc. Il semblerait en effet, que la fillette veuille découvrir le monde extérieur dont le caractère attrayant se manifeste à travers l'utilisation de la couleur, qui contraste avec le noir et blanc employé pour représenter le village, plutôt évocateur de l'ennui. La rencontre entre la fillette et le loup se caractérise par le jeu, ce que suggère de façon explicite le texte : « durante un tiempo, jugaron⁶⁶⁴ ». Une double page représente le trajet parcouru par la fillette comme s'il s'agissait d'un jeu de société qui va à l'encontre de l'avertissement de la mère. En effet, divers panneaux exhortent la fillette à se perdre (« piérdete »), à parler au loup (« háblale ») et à

⁶⁶³ Traduction : « Fais attention ».

⁶⁶⁴ Traduction : « Pendant un moment, ils jouèrent ».

s'attarder (« entrétente ») en chemin. Le loup, qui porte sur ses épaules la fillette, la regarde du coin de l'œil et son regard semble plein de perversité, ce qui nous rappelle la morale du conte de Perrault, qui assimile le loup à l'homme séducteur et pervers [Fig. 104].

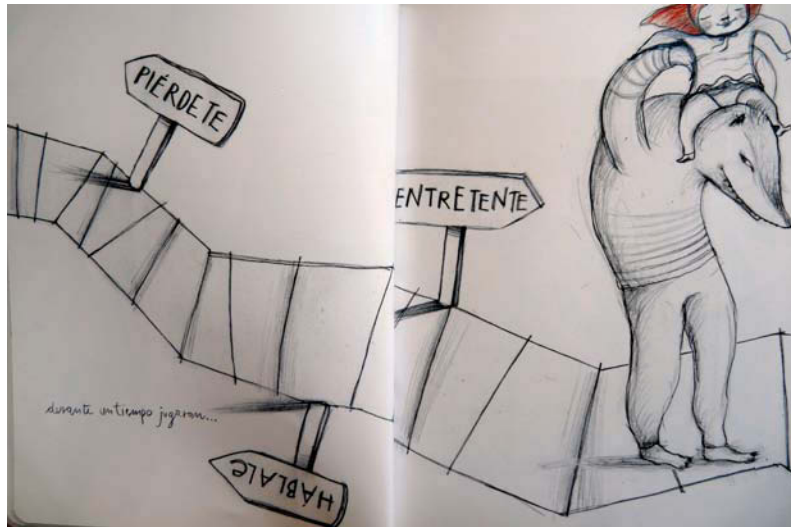


Fig. 104, C. FATTI, N. SUAREZ, R. VALENCIA, *Capuz*, Gobierno de Navarra, Mongolfiera.

Tous ces éléments conduisent le lecteur à penser qu'une fois de plus le conte classique va se répéter, c'est-à-dire que le loup va dévorer la fillette. Mais sur la double page suivante, alors que le texte reprend une partie du dialogue traditionnel, les rôles s'inversent dans l'illustration, et les femmes prennent les rênes de l'action. Deux intercalaires de couleur bleue sont représentés et soulignent le caractère métalittéraire de l'histoire. Telle une marionnette, le chaperon enfle le déguisement du loup et vice versa. Sur la page suivante, nous pouvons supposer que les jambes que nous voyons sont celles de la grand-mère. Celle-ci a enfilé des pantoufles en poil de loup ce que précise l'étiquette qui les accompagne, et sur laquelle on peut lire « véritable poil de loup », et voir de véritables coutures de fil rouge issues du collage de divers matériaux dans l'illustration. Nous pouvons donc supposer que la grand-mère les a cousues en se servant des poils du loup. Le lien avec la version orale et le motif de la couture qui la caractérise, est sous-jacent, suggérant l'idée de transmission intergénérationnelle.

Sur la double page suivante, une autre rencontre entre le chaperon et le loup se profile. C'est au tour du loup d'endosser l'habit du Petit chaperon rouge. L'animal attend l'autobus, la fillette déguisée en chat, conduit l'autobus, et ses griffes et dents pointues nous transmettent une impression d'agressivité malgré la couleur rose du bus en forme de loup et de cochon (clin d'œil possible au conte des *Trois petits cochons*) [Fig. 105]. Loup et fillette sont comme chien et chat. Les rôles se sont inversés pour nous donner une vision plus féministe du conte dans lequel cette fois les femmes sont actives.



Fig. 105, C. FATTI, N. SUAREZ, R. VALENCIA, *Capuz*, Gobierno de Navarra, Mongolfiera.

La fin du conte rend encore plus évidente cette inversion des rôles. Une rupture se produit visible à travers l'opposition manichéenne des deux pages. La fillette représentée sur la page de gauche n'est qu'une meurtrière aux mains tâchées de sang et qui a tué le loup dont l'âme représentée sur la page d'en face monte au ciel tel un ange [Fig. 106].



Fig. 106, C. FATTI, N. SUAREZ, R. VALENCIA, *Capuz*, Gobierno de Navarra, Mongolfiera.

Sur la double page suivante, il ne reste que des tâches de sang et un autre cadre doré faisant écho au début de l'album. Enfin, le conte se ferme de façon circulaire avec la traditionnelle formule espagnole : « Colorín, colorado ». Peut être les auteures ont-elles voulu jouer avec les mots et l'humour noir : le mot « Colorado » ne fait pas uniquement référence à la formule qui clôt traditionnellement le conte, mais aussi à la couleur rouge de la cape du personnage principal et du sang représenté sur la page voisine. Définitivement les rôles se sont inversés et en fin de compte, Capuz n'est plus la victime du loup mais son agresseur.

Tout le protagonisme est donc donné aux femmes (fillette et mère-grand) aux dépens du loup. Capuz cesse d'être la petite fille naïve et innocente du conte de Perrault et de Grimm et se transforme en une véritable meurtrière déterminée, violente et sanglante, le conte frôlant de ce fait, le genre gore.

L'album prend le contre-pied de l'édulcoration dont il est généralement question dans les adaptations. En ne censurant ni la violence ni le sang, et en les plaçant au centre de cette réécriture, les auteures de cette histoire renouent avec la tradition orale. Cela est d'autant plus vrai que la femme, comme dans la plupart des versions issues de

la tradition orale, y retrouve sa position de supériorité sur le loup.

Finalement ici, la licence prise par rapport au texte-source (Perrault-Grimm) s'appuie sur la version orale. *Capuz* lui emprunte ses valeurs et certains motifs, et se les approprie pour faire de l'histoire un conte sanguinolant dans lequel les femmes triomphent du loup.

C'est un autre type de réappropriation que proposent deux albums aux titres assez proches : l'un de Lluïset intitulé *Kaperucita negra y el león feroz*⁶⁶⁵, l'autre de Carles Cano et de Paco Giménez – *La Caputxeta negra*⁶⁶⁶ –, tous deux édités par des maisons d'édition catalanes. Optant pour une transposition culturelle situant l'intrigue en Afrique, les auteurs des albums ne font désormais plus allusion, dans le titre de leurs ouvrages, à la couleur du chaperon, mais à celle de la peau des héroïnes, suggérant dès le seuil de l'ouvrage, une réappropriation et une transposition culturelle des plus singulières.

Dans le premier album, la structure générale du *Petit chaperon rouge* a été conservée, et certains épisodes, ajoutés. Le départ chez la grand-mère est désormais devenue une affaire de famille : les trois frères de Kaperucita sont envoyés par leur père chez leur aïeule, afin de lui porter des fruits. Aucune mise en garde ne leur est signifiée, et leur rencontre avec un lion les incite immédiatement à rebrousser chemin. Cet épisode modifie le déroulement de l'action, mais permet de mieux introduire le personnage principal de l'histoire, Kaperucita, et de mieux mettre en valeur le courage dont elle fait preuve. Celle-ci propose en effet de se charger de la mission qui incombait, au départ, à ses frères. Cette fois-ci, conformément à la version des Grimm, une mise en garde contre les bêtes sauvages de la forêt, lui est donnée par son père, qui ne voit pas d'un bon œil la proposition de sa fille de se rendre elle-même chez sa grand-mère, tant les dangers auxquels elle s'expose sont, de son point de vue, importants. Pourtant, la rencontre de Kaperucita avec le lion ne s'avère pas dangereuse, contrairement à ce que suggère l'illustration de la première de couverture sur laquelle nous l'apercevons dans la gueule du lion, et le titre de l'histoire utilisant

⁶⁶⁵ LLUÏSOT, *Kaperucita negra y el león feroz*, Barcelona, Marge books, 2008.

⁶⁶⁶ C. CANO, P. GIMENEZ (ill.), *La Caputxeta negra*, Picanya, Edicions del Bullent, 1996. L'album n'a été édité, pour le moment, qu'en catalan.

l'adjectif « feroz » pour qualifier le lion [Fig. 107]. L'histoire lance, donc, dès le départ, des fausses pistes, qui sont par la suite abandonnées et contribueront à créer un effet de surprise.

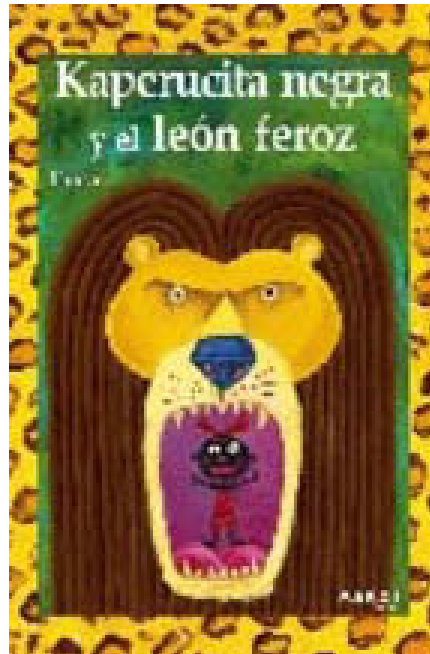


Fig.107, LLUÏSOT, *Kaperucita negra y el león feroz*, Barcelona, Marge books.

Une complicité entre le lion et la fillette va alors s'établir : c'est grâce à la fillette que l'animal parvient à se débarrasser du poids d'un éléphant qui écrase sa queue, celui-ci lui promettant, pour la remercier, de l'aider en cas de besoin.

Kaperucita ne tarde alors pas à se retrouver en difficulté : elle va devoir faire face, juste après sa rencontre avec le lion, au véritable ennemi de l'histoire : un crocodile, qui nous fait renouer avec l'intrigue du *Petit chaperon rouge*, dont nous avons quelque peu dévié. L'animal, dont la fourberie identique à celle du loup du conte-source, demande à la fillette où elle se rend, et les informations qu'elle lui fournit lui permettent d'arriver avant elle chez la grand-mère, de la dévorer et de s'introduire dans son lit. Au moment où se produit le traditionnel dialogue sur les parties du corps, et où l'animal s'apprête à se jeter sur la fillette, le lion, comme promis, vient à son secours, et permet, comme le faisait le chasseur de la version des Grimm, le sauvetage de la grand-mère, du ventre du crocodile. Cependant, prise de

pitié pour ce dernier, la grand-mère lui recoud le ventre, celui-ci se transformant immédiatement, à l'instar des crapeaux du conte traditionnel, en chasseur, et se libérant enfin du sort que lui avait jeté un sorcier. Il tombe alors éperdument amoureux de la grand-mère, l'épouse, et fonde avec elle une association de défense des animaux.

La transposition de l'histoire dans un contexte géographique et culturel différents présente, comme nous le verrons par la suite, des répercussions certaines sur les valeurs diffusées dans ce conte. L'histoire va à l'encontre des stéréotypes culturels. En effet, dans la société patriarcale qui caractérise tout particulièrement la culture africaine, l'héroïsme et le courage dont fait preuve à chaque fois la fillette, ne sont que mieux mis en valeur, suggérant une actualisation des valeurs et une remise en question de la soumission de la femme. Celle-ci, traditionnellement faible et naïve dans les textes-sources, se révèle ici courageuse et exemplaire, même s'il lui faudra tout de même l'aide d'un tiers (le lion) pour échapper à la mort. C'est également à la traditionnelle sagesse des contes africains que ce pseudo conte africain a recours, en insistant sur l'importance de valeurs telles que l'amitié, l'amour, et le respect.

Le petit album carré de Carles Cano, *La Caputxeta negra*⁶⁶⁷, propose quant à lui une version moins proche du conte-source, mais qui l'est suffisamment pour qu'on puisse l'identifier comme telle. L'histoire est celle d'un éléphant perdu dans la forêt, qui fatigué et affamé, trouve refuge dans une maison. Son occupante, une vieille femme, prise de peur en voyant l'animal, s'enfuit par la fenêtre. L'éléphant, après être parvenu à grand peine à s'introduire à l'intérieur de la maison, s'endort alors. Arrive une fillette, qui se trouve être la petite fille de la vieille femme. Sa myopie la fait poser des questions à l'animal, qui ne sont pas sans faire écho au dialogue du conte traditionnel. Lors de la dernière réplique, l'éléphant pousse un cri tellement strident qui fait fuir la fillette. L'animal mange alors le contenu de son panier, passe la nuit dans la maison, puis finit, le lendemain, par retrouver son chemin. La dernière page du conte élargit la réflexion et pose la question suivante : « Vet ací una versió africana de la Caputxeta roja. O deu ser la Caputxeta Roja una versió europea de la Caputxeta Negra ?⁶⁶⁸ ». C'est l'interculturalité qui est au cœur de l'histoire et invite le lecteur à

⁶⁶⁷ C. CANO, P. GIMENEZ (ill.), *La Caputxeta negra*, Picanya, Edicions del Bullent, 1996.

⁶⁶⁸ Traduction : « Voici une version africaine du *Petit chaperon rouge*. Ou bien le *Petit chaperon rouge* fut-il une version européenne du *Petit chaperon noir* ? »

élargir sa vision des choses en le faisant réfléchir sur la place de sa propre culture par rapport aux autres.

Enfin, nous ne pouvons pas ne pas mentionner l'album publié en 2006 chez Media Vaca : *Érase 21 veces Caperucita Roja*⁶⁶⁹. L'album regroupe comme son titre l'indique, vingt et une versions du conte provenant d'auteurs et illustrateurs japonais, fruits d'un atelier d'illustration, organisé par la maison d'édition en 2003. Toutes s'inspirent de la version de Perrault pour mieux la détourner. La plupart de ces reconfigurations reflètent la culture japonaise, tant à travers le graphisme que les motifs et les thèmes abordés. S'écartant quelque peu de notre étude, nous ne l'étudierons pas malgré sa richesse indéniable.

La transposition du conte dans une aire géographique et une culture différentes, permet d'en faire ressortir l'universalité et surtout, la maléabilité et la facile transposabilité dans une culture donnée. Il est intéressant de voir que l'Afrique constitue, pour les auteurs catalans, un référent spatial et culturel privilégié. Peut-être est-ce là une façon, de la part des auteurs qui recréent le conte, de revendiquer une certaine ouverture culturelle, et de s'attaquer aux stéréotypes jugés encore trop nombreux en ce début de XXIème siècle. De même, c'est une réflexion sur l'ethnocentrisme qui est suggérée lorsque par exemple dans *La Caputxeta negra*, l'auteur suggère que le *Petit chaperon rouge* a pu s'inspirer d'une version africaine du conte.

II.4. Le détournement parodique

Les reconfigurations de l'intratexte peuvent adopter, comme nous venons de le voir, diverses formes plus ou moins fidèles au texte d'origine. Gianni Rodari, auteur pour la jeunesse et pédagogue italien ayant beaucoup travaillé sur le conte, expose, dans son ouvrage *Grammaire de l'imagination*, différentes façons de le transformer. Le pédagogue italien y évoque en effet « différentes manières d'inventer des histoires

⁶⁶⁹ *Érase 21 Caperucitas Rojas*, Valencia, Media Vaca, 2006.

pour les enfants et d'aider les enfants à s'inventer des histoires tout seuls⁶⁷⁰ ». Il s'attache à montrer comment les contes populaires ont souvent « servi de matière première à diverses opérations imaginatives : du jeu littéraire au jeu de cour (Perrault) ; du jeu romantique au jeu positiviste⁶⁷¹ » sans compter d'autres imitations plus récentes, ainsi que les œuvres d'auteurs comme Andersen ou Collodi, qui ont abondamment puisé dans la tradition pour écrire leurs propres contes. Il évoque ensuite une série de jeux créatifs.

La plupart du temps, c'est la dimension ludique qui préside à ces diverses transformations du conte. « Le conte défait ou comment faire dérailler les histoires » est l'un des jeux possibles à partir des contes. Comme le fait remarquer Gianni Rodari, il implique une véritable analyse du conte. « L'alternative ou la parodie, ne peuvent porter que sur certains points bien déterminés et non sur d'autres, et plus précisément sur les points qui caractérisent et structurent le conte⁶⁷² ».

Le conte à l'envers est mentionné par Gianni Rodari comme une variante du « conte défait ». Il consiste « en un renversement délibéré et plus systématique du thème du conte⁶⁷³ », comme si l'histoire réelle était vue dans un miroir où tout était inversé. Rodari donne des exemples :

Le Petit Chaperon Rouge est méchant tandis que le loup est bon...

Le Petit Poucet veut s'enfuir avec ses frères, abandonnant ses pauvres parents : mais ceux-ci prennent la précaution de faire un trou dans sa poche avant de la remplir de riz, qui se répand ensuite sur le sentier des fuyards. Comme dans la « vraie » histoire, mais vue dans un miroir, ou la droite devient la gauche...

Cendrillon est une pas grand-chose qui fait le désespoir de sa patiente marâtre et vole à ses demi-sœurs (qui sont de petites saintes) leur fiancé...

Blanche-Neige rencontre au plus profond d'une épaisse forêt, non pas sept nains, mais sept géants : elle sera leur mascotte dans leurs entreprises de brigandage⁶⁷⁴.

⁶⁷⁰ G. RODARI, *Grammaire de l'imagination*, Paris, Rue du monde, 1997, p. 21.

⁶⁷¹ *Ibid.* p. 67.

⁶⁷² *Ibid.* p. 72.

⁶⁷³ *Ibid.* p. 74.

⁶⁷⁴ *Ibid.* p. 74.

Selon Gianni Rodari, « le produit obtenu sera partiellement ou totalement inédit selon que le « renversement » aura été appliqué à un seul ou à tous les éléments du conte en question⁶⁷⁵ ». Tous ces types de transformation comportent un point commun : leur dimension ludique qui peut les faire pencher du côté de la parodie qu'il convient de définir.

L'origine de la parodie remonte à Aristote qui l'évoque dans sa *Poétique*. La parodie relèverait de la narration, par opposition au genre dramatique mais raconterait une action basse. A l'intérieur des relations hypertextuelles se fondant sur une transformation, Genette distingue la parodie, le travestissement et la transposition. La première appartient au régime ludique, le second au régime satirique et la troisième au régime sérieux. Genette distingue également la parodie du pastiche (pratique hypertextuelle relevant de l'imitation), et insiste sur le fait qu'elle se fonde sur la transformation d'un texte source. Alors que le pastiche insiste sur un style, un genre, la parodie transforme un texte précis. Le régime ludique auquel se rattache la parodie « vise une sorte de pur amusement ou exercice distractif, sans intention agressive ou moqueuse ». Le régime satirique a, quant à lui, une portée critique. Enfin, la transposition est une transformation sérieuse. De la même façon que ne le fait Christiane Pintado, nous ne distinguerons pas, à la manière de Genette « parodie » et « travestissement » : « le travestissement burlesque, dérivation hypertextuelle qui vise à trivialisier un texte source peut être considéré comme l'un des procédés de la parodie⁶⁷⁶ ».

Que les transformations aient une intention ludique ou satirique, elles peuvent se rattacher, donc, à la parodie. L'intention ludique ou satirique peut aussi bien porter sur la forme de l'album que sur les valeurs transmises. Nombreux sont les albums actuels jouant sur ce concept : parmi les *Petits chaperons rouges* espagnols contemporains, citons par exemple *La abuelita de Caperucita*. Mais parfois, la forme ludique de certaines œuvres ne les empêche pas d'aborder un sujet sérieux. L'album *El último lobo y Caperucita*, premier du genre en Espagne, s'inscrit, comme nous allons le voir, dans cette tendance.

La transformation du texte dans une veine parodique porte généralement sur les

⁶⁷⁵ *Ibid.* p. 74.

⁶⁷⁶ C. PINTADO, *Op. cit.*, p. 203.

éléments les plus caractéristiques du conte. Elle peut donc concerner les personnages. En effet, le conte joue sur l'indétermination des personnages : ils n'ont généralement pas de prénom (sauf de rares exceptions comme Aurore et Jour, les enfants de la Belle au bois dormant) et encore moins de famille. La plupart du temps, il s'agit d'une jeune fille, d'un petit tailleur, du fils du roi etc. : le portrait est réduit à un ou deux éléments significatifs. Dans son étude sur les contes⁶⁷⁷, Jean Verrier analyse les surnoms et montre ainsi que les personnages des contes sont plutôt désignés par des surnoms qui les caractérisent une fois pour toutes : Peau-d'Ane, La Barbe Bleue, Le Petit chaperon rouge, Blanche-Neige. Il montre ainsi que le passage du nom au surnom joue un rôle important car « Tout cela laisse à chacun la liberté d'imaginer et de s'identifier à son héros⁶⁷⁸ ». La parodie remet en question cette indétermination. Elle peut aussi se manifester par une transposition diégétique, une dégradation et comme nous l'avons dit, par l'inversion.

Il convient, dans ce type de reformulation, d'analyser le processus de détournement formel du conte afin d'en faire ressortir l'originalité. Nous accorderons un intérêt tout particulier aux valeurs transmises au travers de la parodie, afin de voir dans quelle mesure elles s'éloignent ou non de celles mises en avant par le conte littéraire (l'hypotexte) et comment elles s'inscrivent dans un cadre socio-historique et en suivent l'évolution. Si l'approche historique, culturelle et sociale semble inenvisageable pour le conte oral traditionnel, elle paraît intéressante pour le conte entré en littérature, même si peu nombreux sont les auteurs qui, à l'instar de Zipes, se sont penchés sur la question. Zipes considère en effet que « les contes de fées que nous révérons comme des classiques ne sont pas hors du temps (...) Ce sont des prescriptions historiques, intériorisées, puissantes et explosives⁶⁷⁹ ».

Il consacre un chapitre entier à Perrault qui, le premier, considéra le genre du conte comme « une manifestation moderne, faisant partie de l'histoire, et histoire se réalisant par des actes symboliques novateurs⁶⁸⁰ ».

Nous considérerons donc les contes détournés, non seulement comme des

⁶⁷⁷ TDC n°832, p.11.

⁶⁷⁸ *Ibid.*

⁶⁷⁹ J. ZIPES, *Les contes de fées et l'art de la subversion*, Paris, Payot, 1986, p. 23.

⁶⁸⁰ *Ibid.* p. 22.

manifestations de la création d'artistes sans cesse à la recherche d'une originalité formelle mais également comme des textes véhiculant des valeurs fortement liées au contexte socio-culturel de l'écriture. Quelles sont donc les valeurs véhiculées par les contes détournés, et comment se positionnent-ils par rapport à la tradition ?

Voyons donc, dans un premier temps, comment se manifeste le détournement et plus particulièrement la parodie. Celle-ci, insistons bien, n'atteint son but que lorsqu'elle s'attaque à un texte connu de tous, ancré dans l'imaginaire collectif, car le pouvoir de résonance n'en est que plus fort. C'est pourquoi les contes constituent un support privilégié. Mais outre leur célébrité, leur structure les expose plus particulièrement à la parodie : comme le fait remarquer Daniel Sangsue, « L'aspect stéréotypé de l'intrigue, des personnages et des procédés de narration y fonctionne comme une invite à la parodisation ⁶⁸¹ ».

Si la parodie peut se manifester dans presque tous les types de reconfigurations, elle peut se trouver au sein d'un même ouvrage en position dominante. C'est ce que nous allons essayer de faire ressortir dans le premier ouvrage que nous avons choisi pour illustrer cette tendance et que nous pouvons qualifier de réappropriation parodique : *El último lobo y Caperucita*, de Miguel Angel Pacheco et José Luis García Sánchez publié en 1975 chez la maison catalane Labor. Le choix de cet ouvrage peut se justifier par le fait que c'est en quelque sorte un précurseur du genre en Espagne : il s'agit en effet du premier album moderne de ce type dans la Péninsule. D'une part, il regroupe le plus d'éléments parodiés différents : inversion, transposition diégétique etc. Mais si l'album est parodique et ludique dans sa forme, son propos est sérieux puisque ce sont des valeurs écologiques qui sont défendues.

Résumons tout d'abord brièvement l'histoire : une petite fille surnommée *Caperucita* (Petit chaperon) car sa mère l'oblige à porter les bonnets de laine rouge piquants qu'elle lui a tricotés, est envoyée chez sa grand-mère afin de lui apporter quelques provisions. Sa mère lui interdit de s'arrêter jouer avec le loup qui pourrait lui donner des puces. Celui-ci est décrit comme étant le dernier d'une meute. Il n'est pas dangereux et tous les habitants du village le protègent sauf un, le chasseur, qui est toujours à sa poursuite. *Caperucita* rencontre le loup en chemin et oublie l'interdiction de sa mère. Après que celle-ci lui a raconté pour la énième fois son histoire, elle lui

⁶⁸¹ D. SANGSUE, *La parodie*, Hachette, 1994, p.77.

propose de faire la course jusqu'à la maison de sa mère-grand. Celui-ci accepte et chacun se met en route, *Caperucita* se laissant distancier rapidement. Elle rencontre alors le chasseur qui décide de l'accompagner chez sa mère-grand tout en lui faisant partager ses récits de chasse qui font écho au récit du loup et font ressortir sa stupidité. En effet, il tue à l'aveugle sans que la nécessité ne le pousse à chasser pour manger, contrairement au loup. Lorsque *Caperucita* et le chasseur arrivent chez la mère-grand, ils trouvent le loup à sa place dans le lit et sans aucune hésitation, le chasseur abat l'animal d'un coup de fusil, pensant qu'il a mangé la mère-grand. Cette dernière surgit alors affolée : elle avait prêté son lit au loup afin qu'il se réchauffe. Le chasseur est alors arrêté pour avoir tué le dernier loup et la mère-grand tente de consoler sa petite fille en lui racontant l'histoire de *Blanche-neige*.

Comment opèrent le détournement et la parodie ? Tout d'abord, nous constatons qu'il s'attaque aux fonctions des personnages et aux motifs du conte traditionnel pour les inverser ou les déplacer. Au cours de la lecture, nous pouvons constater que les fonctions attribuées généralement à un personnage précis ont subi un déplacement d'un personnage à l'autre. Ainsi, même si le mandateur reste dans tous les cas la mère, le statut du héros semble être partagé entre la fillette et le loup. En effet, ce partage est déjà visible au niveau du titre de l'album : celui-ci fait non seulement allusion à l'héroïne traditionnelle (la fillette) mais met aussi en valeur le loup par son association avec l'adjectif « último » (« dernier »), qui fait de lui un spécimen précieux : « El lobo era el último de una gran manada » (« le loup était le dernier d'une grande meute »). Ainsi, dès le seuil de l'ouvrage, le lecteur est averti que le loup va constituer l'un des personnages principaux, car l'illustration de la couverture propose un partage du statut du héros, les deux personnages semblant entretenir une certaine complicité. Le partage du statut de héros entre les deux personnages produit un effet déstabilisateur sur le lecteur, habitué à ce que la fillette soit la victime. La victime ne sera pas celle que l'on croit mais son ami le loup. Ce dernier n'est alors pas l'agresseur qui n'est autre que le chasseur. Les rôles ont été déplacés. La mère-grand joue alors un rôle d'adjuvant, protégeant le héros, mais elle ne parvient cependant pas à le sauver du méfait accompli par l'agresseur.

Il nous a paru intéressant de reprendre les fonctions et motifs de Propp et de les appliquer à notre album eu égard aux différentes fonctions du conte (version orale, de

Grimm et de Perrault), ceci dans le but de montrer les points communs ou les altérations subies. Outre la situation initiale qui est passablement altérée, comme nous l'avons vu, nous retrouvons les fonctions suivantes :

1- Eloignement : la fillette est envoyée chez sa grand-mère pour lui apporter une course (fonction commune à Grimm, Perrault et la version orale)

2- Interdiction : sa mère la met en garde contre le loup. Elle pourrait attraper des puces au contact de ce dernier (fonction présente chez Grimm seulement mais dont le danger diffère : le loup pourrait la manger).

3- Transgression : la fillette oublie l'interdiction et s'arrête parler au loup (Perrault et Grimm) cependant comme nous l'avons vu, celui-ci n'est pas l'agresseur (la présentation du loup dans la situation initiale met en avant le fait qu'il s'agit du dernier de son espèce et que tout le monde le protège).

4- Renseignements : le chasseur cherche à savoir si la fillette n'incarne pas la victime de l'histoire, les renseignements qu'elle va donner sur elle-même vont, à son insu, permettre l'accomplissement du méfait c'est-à-dire le meurtre du loup.

5- Informations : la fillette ne donne pas d'information sur le loup mais sur elle-même car elle indique au chasseur où elle se rend.

7- Complicité : la fillette se laisse accompagner chez la mère-grand (mais a-t-elle le choix ?).

8- Méfait : le chasseur trouve le loup dans le lit de la grand-mère et le tue.

30- L'agresseur est puni : le chasseur est arrêté pour avoir tué le dernier loup. Cette fonction qui est également présente dans la version de Grimm et dans la version nivernaise fait la particularité du conte merveilleux et permettrait d'inscrire la version de García Sánchez et de Pacheco dans cette tradition. Cependant, si l'on admet que le loup partage avec la fillette le statut de héros, alors on peut dire que ce conte, à l'instar de celui de Perrault, subvertit les normes du conte traditionnel en s'achevant par la mort du héros.

Toutes les fonctions répertoriées dans la version de Pacheco et García Sánchez et présentes en partie dans les principales versions du *Petit chaperon rouge* correspondent bien à la structure du conte merveilleux traditionnel tel qu'il est évoqué par Propp. Cependant les fonctions des personnages diffèrent de celles qui leur sont attribuées dans les versions traditionnelles et leur ordre est parfois altéré voire inversé.

Dans le conte traditionnel, l'un des éléments les plus caractéristiques du genre est également l'indétermination spatio-temporelle. La formule liminaire « il était une fois », présente au début de chaque conte, ancre le récit dans un espace temps imprécis. Jacqueline Held évoque des lieux « sinon stéréotypés, du moins éloignés de toutes références contemporaines précises ⁶⁸² » car le conte s'enracine dans « des mythes collectifs, lieux traversant les siècles, inchangés ou presque : la forêt, la mer, l'île [...] la maison ⁶⁸³ ».

L'album de Miguel Angel Pacheco et José Luis García Sánchez détourne ces codes en modernisant le contexte, et en ancrant l'action dans un espace bien réel et identifiable. Dès la lecture du titre de l'album en effet, ce détournement est perceptible. L'ajout des termes « el último lobo » (« le dernier loup ») situe l'action dans un espace contemporain et reflète un problème écologique extrêmement important à la fin du XXème siècle : la disparition des espèces animales protégées. Dès le début de l'histoire, aussi bien le texte que l'image comportent des indices ancrant l'action dans une époque récente. La fillette vit dans un milieu urbain où se côtoient voitures, affiches publicitaires en anglais, allusion sans doute à la pénétration des produits anglo-saxons en Espagne car comme nous le verrons ultérieurement, nombreux sont les indices permettant de situer l'histoire en Espagne [Fig. 108]. On voit également, à la lecture du texte, que le protagonisme du chaperon rouge est fortement atténué puisque, selon les auteurs, la fillette n'y prête pas beaucoup d'attention et aurait pu recevoir un tout autre nom.

De plus, les produits disséminés dans la nature ainsi que ceux qui sont exposés sur les étagères de l'épicier sont également de nature anglo-saxonne (bouteille de *Coca-Cola*, paquet de lessive sur lequel on devine assez facilement la présence de l'inscription « big »).

⁶⁸² J. HELD, actes du 2^{ème} colloque d'Aspe in *Nous voulons lire !* n°123, mai 1997.

⁶⁸³ *Ibid.*



Fig. 108, M. A. PACHECO/J. L. GARCÍA SÁNCHEZ, *El último lobo y Caperucita*, Madrid, Labor.

Le texte n'y fait aucune allusion mais l'illustration les met en évidence. La profusion d'illustrations en référence à des produits de grande consommation, de même que l'utilisation de grands aplats de couleurs vives n'est pas sans rappeler le courant artistique du *pop-art*, son apogée se situant dans les années 70, à l'époque même où l'album fut publié.

Le conte fait également allusion au téléphone, aux grands magasins dans lesquels la mère a pu profiter des soldes pour acheter des pelotes de laine rouge. Les vêtements de la fillette associent des éléments récents (chaussures de type Converse) à d'autres plus atemporels (sa robe) [Fig. 109].

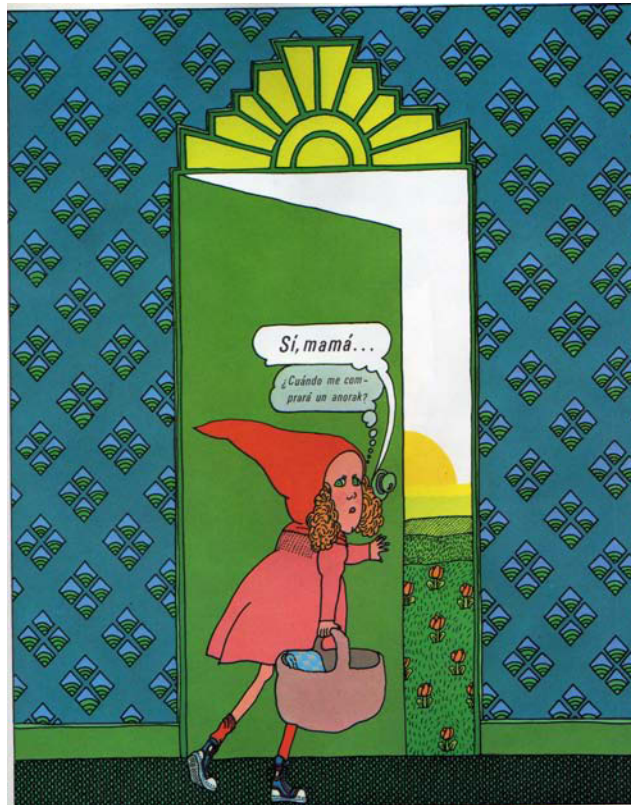


Fig. 109, M. A. PACHECO/J. L. GARCÍA SÁNCHEZ, *El último lobo y Caperucita*, Madrid, Labor.

Cependant, au milieu de ce contexte moderne subsiste une petite épicerie, celle de Mariano, symbole d'une époque en train de disparaître. Tous ces éléments ne sont pas sans évoquer l'avènement de la société de consommation en Espagne, d'autant plus que le texte ancre l'album dans un espace s'y référant fortement. *L'incipit* fait en effet état d'une fillette comme les autres. Elle porte un prénom typiquement espagnol : María Fernández Pérez -ceci facilitant davantage le processus d'identification avec le lecteur- mais que cependant tout le monde appelle par son surnom : Caperucita. Le narrateur non sans humour, explique immédiatement ce surnom par la torture infligée par la mère de la fillette. Celle-ci l'oblige en effet à porter des bonnets rouges et piquants, élaborés de surcroît avec de la laine en promotion alors que Maria n'aspire qu'à une chose : porter un anorak. Non sans ironie, le narrateur insiste sur la chance qu'a eue la mère de Caperucita d'être une des premières à pouvoir entrer dans la boutique le jour des soldes afin de constituer ses provisions de pelotes à bas prix pour

pouvoir fabriquer les bonnets de sa fille. Le narrateur prend ici ses distances avec la version des Grimm dans lesquelles le chaperon rouge est immédiatement adopté par la fillette qui ne veut en porter aucun autre (« Un jour, elle lui offrit un petit bonnet de velours rouge, qui lui allait si bien qu'elle ne voulut plus en porter d'autre. Du coup, on l'appela "Chaperon rouge" ») ou bien celle de Perrault dans laquelle le chaperon constitue un accessoire mettant en valeur la fillette (« Cette bonne femme lui fit faire un petit chaperon rouge qui lui seyait si bien, que partout on l'appelait le Petit chaperon rouge»). Ici, l'obligation d'endosser les bonnets piquants constitue un véritable supplice pour la fillette, c'est pourquoi l'illustrateur n'hésite pas à se moquer à sa façon des auteures d'un tel supplice en mettant l'accent sur le ridicule qui les caractérise. Celles-ci présentent dans les illustrations de fortes ressemblances tant dans l'apparence physique que dans l'attitude : elles adoptent la même position (en train de tricoter les fameux bonnets), et leur accoutrement (bigoudis, bonnets de nuit, lunettes), très similaire, ne fait que les rendre plus ridicules encore. Indirectement, il semble que nous adoptions la vision de Maria et que le ridicule qui caractérise les deux femmes nous fasse douter de leur bon goût et adopter à leur égard une vision moqueuse.

C'est également l'Espagne qui est évoquée à travers le personnage de l'épicier Mariano : prénom très espagnol également. Le point de vue de Maria est celui que nous adoptons lorsque l'épicier Mariano est représenté. Le double phylactère indiquant à la fois ce que pense et dit la fillette met l'accent sur ses lunettes puisqu'elle le surnomme « Cuatro ojos ». La nourriture évoquée fait référence à des mets on ne peut plus espagnols : « bocadillos de ternera con lechuga, de bonito en escabeche o de tortilla » (« sandwichs à la viande de veau et à la salade, au thon en escabèche ou à l'omelette »).

Dans l'album analysé, les changements résident dans la démystification et l'individualisation des personnages principaux. En effet, la fillette est on ne peut plus ordinaire : « No era gorda ni delgada, ni alta ni baja, ni buena ni mala, era una niña regular, como todas las niñas » (« elle n'était ni grosse ni maigre, ni grande ni petite, ni gentille ni méchante, c'était une petite fille normale, comme toutes les petites filles »). Le conte perd ainsi de son aspect manichéen et de son caractère sexuel initiatique. De plus, dans les versions traditionnelles, le chaperon est mis en valeur comme étant le produit d'un achat. Il n'est dans cet album que le fruit, nous l'avons vu, d'un ouvrage

fait maison, avec de la laine en promotion. Peut-être peut-on y voir un renforcement de la dimension écologique ou bien le reflet d'un contexte social. L'Espagne voit en effet ces années-là, l'émergence d'une classe sociale aux moyens modestes, mise en appétit par une société de consommation qui s'installe durablement dans un paysage urbain mais qui voit s'approcher la menace d'une crise économique.

La fillette est également individualisée, ce qui va à l'encontre des normes du conte dans lequel, nous l'avons dit, les personnages sont des archétypes comportant tout au plus un surnom. La fillette porte, en l'occurrence un surnom mais elle est individualisée par un prénom qui la situe dans un référent spatial précis : un pays de langue espagnole.

Le loup fait également l'objet d'une démystification et perd son caractère féroce et dangereux. C'est le dernier d'une meute. Son portrait, illustré par un médaillon qui le met en valeur comme une espèce rare et en voie de disparition [Fig. 110], « El último ejemplar de una gran manada » (« le dernier d'une meute de loups ») protégé par les habitants du village, insiste sur sa vieillesse « era viejo, tendría por lo menos doce años y daba poco miedo... » (« il était vieux, avait au moins 12 ans et ne faisait pas très peur ») et sur le fait qu'il n'est pas dangereux. D'ailleurs, si la mère de *Caperucita* la met en garde contre lui, ce n'est pas parce qu'il pourrait la manger mais lui donner des puces. De même, alors que la forêt dans laquelle il vit est présentée de façon assez neutre dans le texte : « Para llegar a la casa de su abuela, Caperucita tenía que atravesar el bosque donde vivía un lobo », l'illustration des différents lieux (village de *Caperucita*, forêt du loup et maison de la grand-mère) représente un très petit bois aux arbres clairsemés (évocation peut-être d'une autre problème écologique : la déforestation) qui n'a rien à voir avec la forêt touffue et abondante du conte traditionnel, dont Doré s'attacha à rendre le caractère sinistre et oppressant. C'est peut-être pourquoi, face à un environnement aussi injustement malmené, le chien présent dans le coin de la page en bas à droite, verse une larme qui constitue un raccord visuel avec la page suivante dans laquelle le loup pleure également.



Fig. 110, M. A. PACHECO/J. L. GARCÍA SÁNCHEZ, *El último lobo y Caperucita*, Madrid, Labor.

Ce loup, chétif sur les images qui rappellent les dessins d'enfants, comme pour aller à l'encontre de l'opinion commune, tend à provoquer la pitié chez les autres personnages de l'histoire (sauf le chasseur) et le lecteur. Le loup, loin d'impressionner et de manipuler la fillette est même dominé par celle-ci qui use de lui comme d'un baudet [Fig. 111], n'hésitant pas à grimper sur son échine, lui faire porter le panier et lui faire remarquer combien il est ennuyeux lorsqu'il raconte ses souvenirs. Ceux-ci sont d'ailleurs empreints de nostalgie lorsqu'il évoque la meute dont il faisait partie avant l'arrivée du chasseur dans le bois, les raisons qui le poussèrent, lui et ses congénères à descendre au village chercher de la nourriture. C'est la même nostalgie qui s'emparera un peu plus loin du chasseur lorsqu'il décrira lui aussi à la fillette, selon son point de vue, son passé dans le bois et les raisons qui le poussèrent à traquer le loup. Ces deux récits se font écho mais chacun de ses auteurs adopte une perspective différente.



Fig. 111, M. A. PACHECO/J. L. GARCÍA SÁNCHEZ, *El último lobo y Caperucita*, Madrid, Labor.

Ce loup complice, domestiqué, parfois soumis plus semblable d'ailleurs à un chien qu'à un loup fait écho à l'album de Philippe Corentin *Mademoiselle sauve-qui-peut* (1996), une réélaboration du conte dans lequel le loup, recueilli par la mère-grand pour le réchauffer, n'échappe pas aux mauvais traitements que lui fait subir la fillette.

L'image de Pacheco qui accompagne le titre de l'album rompt avec la représentation traditionnellement donnée du loup dans la littérature, et en fait le complice de la fillette, sa queue entourant cette dernière en signe de protection et de complicité. Le paysage d'arrière-fond, sorte de lieu paisible, renforce le caractère paisible et idéal des relations entre les humains et les loups, rompant avec les schémas habituels ancrés dans les mentalités perçues comme rétrogrades et dont le chasseur se fait le porte - parole. En effet, les éléments figuratifs tels que les arbres, sont agencés selon une certaine symétrie, permettant ainsi le déploiement symbolique de l'arc-en-ciel. Ce dernier instaure une sorte de pont permettant ainsi d'établir une communication et une complicité entre les deux personnages. Ces images semblent faire écho à deux des illustrations de Gustave Doré, le premier artiste à avoir doté le

texte de Perrault d'illustrations dont la force interprétative n'avait jamais été égale auparavant.

La première image qui renvoie à Doré se trouve sur la couverture [Fig. 112], ce qui est en soi, significatif. Dès la première prise en main et le premier coup d'œil sur l'album, c'est Doré qui est convoqué, à travers la rencontre entre le loup et le Petit chaperon rouge [Fig. 113].

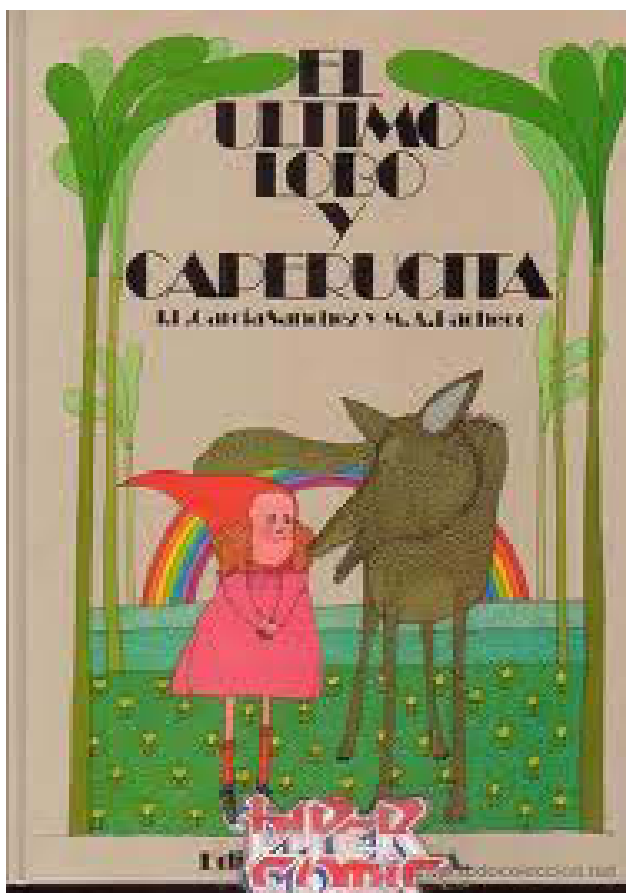


Fig. 112, M. A. PACHECO/J. L. GARCÍA SÁNCHEZ, *El último lobo y Caperucita*, Madrid, Labor, 1975.



Fig. 113, G. DORÉ, illustration des *Contes et Histoires du temps passé* de Perrault, 1862.

Cependant, c'est ici le contrepoint qui préside au jeu intertextuel. Ici, point d'ambiguïté ni d'angoisse. Le loup n'évolue pas dans le sens opposé à la fillette et perd alors de son mystère et de sa perversité. La fillette, contrairement à l'illustration de Doré dans laquelle son regard semble mêlé d'étonnement et d'attraction, ne semble pas entretenir avec le loup des rapports ambigus. Au contraire, une amitié saine semble régir leurs rapports. Le paysage d'arrière-fond qui, comme nous l'avons dit, s'organise selon une certaine symétrie, et laisse percevoir un horizon lointain et aéré, s'oppose à la forêt touffue des images de Doré, forêt qui ferme le chemin et rend donc impossible toute issue et contribue à augmenter l'effet d'angoisse. C'est donc dans un climat paisible et dénué de toute ambiguïté qu'évoluent les personnages de Pacheco et García Sánchez. Ces derniers jouent donc sur l'inversion et le contre-point comme processus de reconfiguration du conte.

De même, l'hypericonicité créée par Pacheco tend à démystifier le personnage du loup. Sa représentation dans le lit de la grand-mère rappelle celle qu'en donna Doré. Celui-ci fut en effet le premier à représenter le loup coiffé d'un bonnet de nuit bien que le texte de Perrault ne le mentionnât pas de façon explicite. Selon Claude de la

Genardière, Doré aurait puisé ce motif dans la version des Grimm dans laquelle le déguisement du loup était explicite. Chez Doré, toujours selon cette chercheuse, différents tons se mélangent dans la dernière scène :

Le tragique de l'expérience de l'enfant est rendu dans son regard (...) et le rire explose devant le burlesque de cette parodie dont le ton est donné avec le bonnet de dentelle et la gueule quasi avachie, pataude du loup, ton que je rapprocherais volontiers de la fin de la version des Grimm⁶⁸⁴.

Le conte de García Sánchez et de Pacheco semble ne jouer dans cette représentation du loup alité, que sur le registre comique, qui est accentué. Le loup, coiffé d'un bonnet de nuit, est seul dans le lit. Ses yeux ronds et dépourvus d'agressivité contrastent avec ceux du loup de Doré même si celui-ci, comme nous venons de le voir, penchait déjà du côté de la parodie [Fig. 114].



Fig. 114, G. DORÉ, illustration des *Contes et Histoires du temps passé* de Perrault, 1862.

Le pot de chambre sous le lit contribue à doter l'atmosphère d'un climat démystificateur [Fig. 115] mi-comique, mi-réaliste. Les feuilles sombres de la couverture réitèrent le message écologique et contribuent à supprimer la dimension tragique que créait le drap blanc de l'illustration de Doré qui s'apparentait, comme le

⁶⁸⁴ C. DE LA GENARDIÈRE, *Op. Cit.* p. 89.

fait remarquer Guilbaud à un « linceul ».



Fig. 115, M. A. PACHECO/J. L. GARCÍA SÁNCHEZ, *El último lobo y Caperucita*, Madrid, Labor.

Le conte de Pacheco et de García Sánchez démystifie donc l'atmosphère et les personnages du conte traditionnel et remet en question dès le départ une crainte et un *a priori* relatifs au loup et ancré dans l'opinion commune depuis des générations. Le conte joue sur l'inversion, le loup devenant un personnage sympathique. Le rôle d'opposant est endossé par le chasseur qui, de délivreur devient l'assassin, prenant la place traditionnellement assignée au loup. Le chasseur est un personnage dominateur et cruel. Sa férocité est matérialisée dans l'image par le nombre infini de cartouches accrochées à sa taille et son fusil qu'il ne quitte pas. L'illustrateur use de la déformation et de l'exagération et matérialise la force du chasseur par un embonpoint caricatural, disproportionné par rapport à la taille des autres personnages qui figurent avec lui dans l'image [Fig. 116]. On se rapproche alors du régime du travestissement burlesque évoqué par Genette et qui comporte une fonction dégradante.

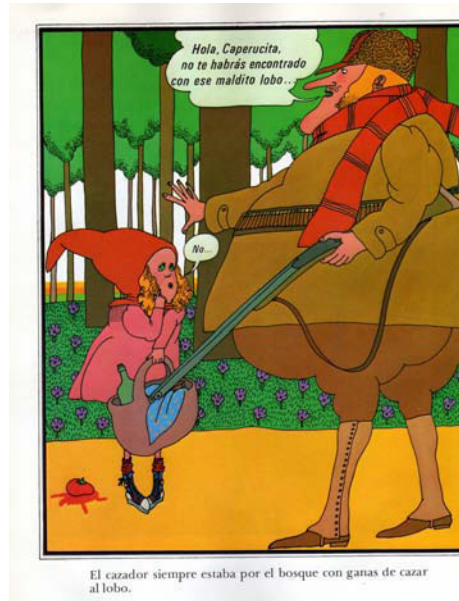


Fig. 116, M. A. PACHECO/J. L. GARCÍA SÁNCHEZ, *El último lobo y Caperucita*, Madrid, Labor.

Ses trophées de chasse ridicules, sont matérialisés dans l'image par un médaillon qui fait écho à celui renfermant la représentation du loup [Fig. 117].



Fig. 117, M. A. PACHECO/J. L. GARCÍA SÁNCHEZ, *El último lobo y Caperucita*, Madrid, Labor.

De même, lorsque le chasseur est représenté devant la maison de la grand-mère en train de raconter ses aventures à la fillette, deux phylactères aux contenus iconiques bien différents s'opposent : d'un côté, fruit du récit du chasseur, nous pouvons voir ce dernier luttant vaillamment contre un ours. De l'autre, fruit de l'imagination de la fillette à partir du récit du chasseur, nous pouvons voir ce dernier mis en fuite par l'ours. Ce processus parodique en miroir, bien souvent utilisé dans la littérature de jeunesse, rappelle, comme le souligne Sandra Lee Beckett⁶⁸⁵, l'album des argentins O' Kif et de Luis Maria Pescetti : *Caperucita roja tal y como se la contaron a Jorge*, publié deux décennies plus tard. Suivant le même procédé, l'album représente sur chaque page, dans deux phylactères différents, la version du conte classique du *Petit chaperon rouge* telle que la raconte le père, et en regard, la façon dont son fils la perçoit. Du décalage produit entre les deux surgit l'effet comique.

L'album *La abuelita de caperucita roja*⁶⁸⁶ peut également être rangé du côté de la parodie. Le fait qu'il s'agisse, comme nous l'avons dit lorsque nous avons évoqué la collection à laquelle il appartenait (« Los malos »), du contrepoint humoristique à une adaptation fidèle de la version des Grimm, le place d'emblée du côté de la parodie. La dimension ludique est non seulement présente dans le texte, comme nous allons le voir, mais aussi dans les illustrations, résultat de l'association de plusieurs techniques (collage, peinture, dessin etc.). La présence de pictogrammes facilite la lecture et donne à l'ouvrage un caractère ludique.

L'histoire joue principalement sur l'inversion et le déplacement des rôles des versions traditionnelles : une mère loup envoie son fils porter des médicaments et de la nourriture à son oncle qui est malade, et habite aux confins de la forêt. Malgré l'interdiction de parler aux inconnus assignée par sa mère, le loup rencontre en chemin la grand-mère du Petit chaperon rouge et engage la conversation avec elle. Il lui fournit bon nombre d'indications sur lui-même, le lieu où il se rend, et ne s'aperçoit que trop tard qu'il s'agit en fait d'une chasseuse, bien décidée à en finir avec son vieil oncle. Comprenant qu'il s'est vendu et que la vieille femme va tuer son oncle s'il n'arrive pas chez ce dernier avant elle, le loup emprunte tous les raccourcis qu'il connaît, et arrive

⁶⁸⁵ S. LEE BECKETT, *Op. Cit.* p. 170.

⁶⁸⁶ F. LALANA, V. MONREAL (ill.), *La abuelita de caperucita roja*, Madrid, Bruño, 2000.

le premier. L'oncle et son neveu ont alors le temps de se cacher sur le toit de la maison, et la chasseuse ne parvient à les trouver, contrainte de rebrousser chemin.

La toute fin de l'album fait le lien avec la version du conte que nous connaissons tous. Toute l'histoire ne semble avoir été qu'un pré-texte à celle-ci, et plus, encore, sa justification : la grand-mère attrape à son tour le rhume de l'oncle du loup lorsqu'elle pénètre chez lui, et tombe tellement malade que sa petite fille va devoir lui apporter par la suite les aliments que l'on sait. Les deux albums tant dans l'enchaînement de leurs histoires, qu'à travers le support qui les matérialise, mettent en avant une certaine circularité et se complètent parfaitement.

Il est intéressant également de voir ici que les personnages en position d'infériorité sont tous les personnages masculins de l'histoire : tant le loup que son oncle sont menacés par la grand-mère. Celle-ci, que l'image représente vêtue d'un long manteau, d'une chemise à carreaux, d'un pantalon en velours et d'une écharpe, présente une stature bien plus imposante que le loup, qui n'est représenté que sous la forme d'un vulgaire chiot blanc, dont le bonnet rouge rappelle celui du Petit chaperon rouge. D'ailleurs, le titre lui-même donne tout le protagonisme à la grand-mère. Le loup passe au second plan de l'histoire, et la fillette a carrément été évacuée, sa présence ne se limitant qu'à l'évocation finale que nous avons commentée.

Enfin, nous nous devons également de signaler dans cette catégorie d'ouvrages, l'album *Una rica merienda*⁶⁸⁷ de Rocío Antón et Lola Nuñez, publié en 2002 chez SM⁶⁸⁸ dans une collection -« Esta es otra historia de... »-, reprenant les contes les plus célèbres (*Le vilain petit canard*, *Cendrillon*, *Les trois petits cochons*, etc.) dans une visée éducative, et réécrivant à chaque fois une histoire nouvelle autour d'une thématique bien spécifique. Comme le titre l'indique (*Una rica merienda* signifie *Un délicieux goûter*), la nourriture et, de façon plus large, la nutrition, se trouvent au cœur de cette ouvrage qui reprenant en le reconfigurant, le *Petit chaperon rouge*. L'histoire s'ouvre sur le traditionnel départ de la fillette chez sa grand-mère, munie d'un panier au contenu des plus variés : « fruta, requesón, miel de abeja y una tarta, pan de avena y

⁶⁸⁷ R. ANTÓN et L. NUÑEZ, *Una rica merienda*, Madrid, SM, 2002.

⁶⁸⁸ Maison d'édition fondée à Madrid dans les années 1940 par un groupe de religieux marianistes, et spécialisée dans la publication de matériel éducatif, littérature de jeunesse et littérature religieuse. Elle jouit actuellement d'une large diffusion en Amérique latine.

espinacas, sardinas y salchichón⁶⁸⁹». La fillette rencontre en chemin le loup, bien mal en point, le ventre gonflé, après s'être gavé de bonbons et autres aliments peu salutaires. Les conseils qu'elle donne à l'animal concernant son alimentation sont relayés, dans une formulation en vers, par les animaux qu'il croise, l'histoire prenant alors la tournure d'un conte en randonnée⁶⁹⁰. Chacun essaie alors de faire entendre raison à l'animal, mais il s'y refuse systématiquement. L'histoire s'achève sur la préparation d'un goûter à base d'aliments sains, que la fillette et les animaux, vont s'employer à lui faire manger de force pour le raisonner. On constate ici que l'histoire débute de la même façon que les versions traditionnelles, et que le changement intervient au moment de l'évocation du contenu du panier -composé d'aliments sélectionnés pour leur action bénéfique sur la santé-, conditionnant la suite de l'histoire. La présentation de la fillette, active et au caractère assez directif, contraste avec la faiblesse du loup et son apparence balourde qui lui valent, à la fin de l'histoire, d'être ligoté et d'être forcé à s'alimenter comme l'a jugé bon la fillette. La démystification dont fait l'objet l'animal, infantilisé par la fillette qui semble se prendre pour sa mère, mais également très pueril lorsqu'il refuse systématiquement les aliments sains qui lui sont proposés et s'entête à leur préférer une alimentation des plus déséquilibrées, place d'emblée l'histoire du côté de la parodie. Le trait utilisé par l'illustratrice, très vif et proche de la caricature, de même que les nombreuses couleurs vives, renforcent l'aspect parodique de l'histoire [Fig. 118].

⁶⁸⁹ Traduction : « Fruits, fromage frais, miel et tarte, pain d'avoine, épinards, sardines et saucisson ».

⁶⁹⁰ On appelle récit en randonnée, des récits qui présentent une situation initiale et une situation finale, et entre les deux, des rencontres accumulables, permutables, supprimables ou emboîtées.



Fig. 118, R. ANTÓN et L. NUÑEZ, *Una rica merienda*, Madrid, SM, 2002.

En ridiculisant de la sorte le loup, et en le faisant ressembler à certains enfants capricieux qui refusent systématiquement de goûter les aliments qui leur sont proposés, les auteurs de l'ouvrage semblent avoir voulu jouer sur le processus d'identification avec l'enfant lecteur, pour développer son éducation à une alimentation saine et équilibrée.

Transposition spatio-temporelle, inversion, démystification et décalage (entre les différents points de vue, les différentes images etc) sont les trois procédés les plus récurrents dans cet album et les plus représentatifs de la parodie. Celle-ci investit l'ouvrage du début à la fin, lorsque dans d'autres albums, elle n'est présente que de façon plus ponctuelle. L'objectif est de faire rire ou sourire le lecteur, ou du moins, de l'amuser, quand ce n'est pas de le ridiculiser indirectement, toujours dans une intention éducative, comme nous l'avons vu avec l'album *Una rica merienda*.

Si nous avons pu voir, en analysant les transformations du conte, qu'il pouvait y avoir dans l'ouvrage de Pacheco et de García Sánchez une portée parodique, c'est à dire qu'il était avant tout destiné à divertir et à amuser le lecteur, il peut également avoir une portée beaucoup plus moqueuse, une visée critique très sérieuse lorsque nous en effectuons une lecture plus fine. La parodie ne fonctionne que si elle est ancrée dans un contexte. Or, dans cet album, la lecture est codée, contextualisée. Le lecteur de l'époque peut saisir, au travers de cette parodie, une analogie entre le chasseur et le dicateur au pouvoir. Il peut également voir dans l'album le reflet de la société de

consommation s'opposant à la préoccupation écologique, de même que le reflet d'une période de transition sociale qui voit l'avènement d'une classe moyenne. Nous aborderons cet aspect un peu plus loin lorsqu'il sera question des valeurs véhiculées.

III. Le post-texte

Si comme nous l'avons vu juste avant, la reconfiguration peut s'appuyer sur l'intégralité du texte-source en le détournant dans une visée parodique voire satirique, elle peut également jouer non pas sur le texte-source lui-même mais sur la suite qui lui est donnée. La reconfiguration peut aussi jouer avec le texte-source en s'en distanciant dans un jeu métafictionnel.

III.1. La continuation du conte

La continuation du conte, comme son nom l'indique, consiste à donner une suite au conte. Dans certains cas, les personnages des versions classiques sont repris et plongés dans de nouvelles aventures. Dans d'autres ouvrages, ils sont évoqués au départ, puis laissés de côté pour laisser place à une nouvelle histoire se posant en perspective par rapport à la version classique.

L'album de Violeta Monreal, illustré par Carles Cano, *Caperucita de Colores*⁶⁹¹, s'inscrit dans cette tendance. Dès la première page, le texte fait allusion à la version des Grimm, évoquant la fin du conte et le sauvetage de la fillette et de sa grand-mère. Mais très rapidement, le lecteur se rend compte que si la version classique est mentionnée, c'est pour mieux s'en distancier. Le narrateur précise en effet que le loup dont il est question dans la version classique, est un autre loup que celui dont il va être question, et qu'il en existe une multitude dont le repas favori se compose de petits chaperons et de petits cochons (références aux contes du *Petit chaperon rouge* et des

⁶⁹¹ C. CANO, V. MONREAL (ill.), *Caperucita de colores*, Madrid, Bruño, 1996.

Trois petits cochons).

Une nouvelle histoire, postérieure à la version classique, commence alors. Le loup y est décrit comme un animal maladroit, lent et vulgaire, qui ne se lave pas, ce qui permet à ses potentielles proies, d'en repérer la présence à distance. Les traits de l'animal se situent à l'opposé du loup des versions classiques. Il est donc démystifié et présenté sous son aspect le plus grotesque. Un jour cependant, il décide de changer de comportement afin de tromper ses proies : il se soumet à un entraînement physique intensif et à une hygiène irréprochable. Caperucita trouve alors une stratégie pour lui échapper, qu'elle emprunte à sa grand-mère : comme cette dernière, elle se déguise de façon à se fondre dans le paysage. Le travestissement en fonction des saisons s'avère être une solution originale, que le collage retranscrit graphiquement de façon singulière. Les motifs de la robe de la fillette adoptent certains éléments de la nature retranscrits par la photographie. La fillette parvient ainsi à se fondre dans le paysage et à échapper au loup. A travers l'emprunt de l'idée à son aïeule, nous retrouvons là l'idée de transmission des valeurs.

Le loup désespéré devient par la force des choses végétarien ce qui lui permet d'enrichir par la suite sa vie sociale et de devenir l'ami des petits chaperons rouges et autres petits cochons. La fin de l'histoire va à l'encontre des textes-sources, et annonce la venue d'une nouvelle ère dans laquelle les loups deviennent végétariens et pacifistes.

Mais si dans la plupart des cas, il s'agit de poursuivre le conte, il peut arriver, comme c'est le cas pour l'album que nous allons étudier, que l'histoire fasse également état de ce qui s'est passé avant. C'est ce procédé que l'on retrouve, comme nous l'avons vu, dans l'album parodique *La abuela de caperucita*⁶⁹², mais aussi dans l'album *El asunto de mis papás*, de Mabel Piérola et de Caperucita (comme le précise de façon humoristique le péri-texte). Cet album, publié en 1991 dans la maison d'édition barcelonaise Destino, et qui reçut la même année le prix Apel.les Mestres, s'organise à la manière d'un journal intime dont les pages lignées, visiblement issues d'un livre de réclamations, sont reproduites à l'intérieur des pages de garde, puis dans l'ouvrage lui-même, la dimension métalittéraire étant ainsi mise en valeur [Fig. 119].

⁶⁹² Op. Cit.



Fig. 119, M. PIÉROLA, *El asunto de mis papás*, Barcelona, Destino, 1991.

Les illustrations, proche du dessin d'enfant, renforcent encore plus l'effet de journal intime, de même que la typographie utilisée pour le titre de l'ouvrage.

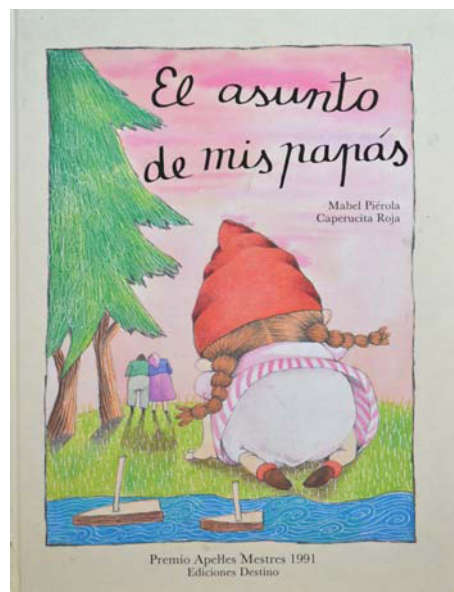


Fig. 120, M. PIÉROLA, *El asunto de mis papás*, Barcelona, Destino, 1991. Couverture de l'ouvrage.

La dimension autobiographique est perceptible dès la première de couverture [Fig. 120] : *Caperucita roja* est mentionnée comme l'une des auteures de l'histoire et l'illustration nous place dans la même position que la fillette. En effet, comme elle, représentée de dos, nous nous retrouvons en train d'observer ses parents.

Nous allons donc percevoir son histoire non seulement à travers ses paroles, retranscrites par écrit dans son journal, mais également à travers ses yeux, grâce à ses dessins qui viendront en ponctuer chaque page. Le recours à un énonciateur fictif enfant relève d'un procédé particulièrement novateur dans l'album espagnol. C'est la première fois en effet que nous rencontrons ce cas de figure et son originalité mérite d'être soulignée.

Dès le début de l'histoire, la fillette raconte, à la première personne, sa propre histoire mais à travers celle-ci, c'est surtout celle de ses parents qui est évoquée. Caperucita roja prétend, dès le début, vouloir les réhabiliter. Elle déplore en effet que le conte traditionnel ait fait passer sa mère pour une femme autoritaire et insouciante, et que l'existence de son père ne soit même pas mentionnée. C'est pourquoi elle explique les raisons pour lesquelles son père et sa mère ne l'accompagnèrent pas le jour de sa rencontre avec le loup : son père était tombé d'un arbre et sa mère dut rester à son chevet pour le soigner.

Elle fait ensuite leur présentation, insistant sur leur amour mutuel et l'amour qu'ils portèrent à leur fille dès sa naissance, l'album s'imposant comme un hymne à la paternité, comme le souligne d'ailleurs la dédicace au début de l'ouvrage : « Para todos los papás que quisieron serlo. Y a sus hijos⁶⁹³ ». L'album se veut donc plus rassurant que le conte original et relativise finalement l'aventure la plus connue de la fillette, celle-ci n'étant qu'un malheureux incident au milieu d'une vie remplie de joie, de bonheur et d'harmonie :

Sé que he llegado a ser famosa, por un incidente que tuve con el lobo. No acabo de entender por qué pasó a la historia con aquella anécdota, porque la verdad es que mi curiosidad y el medio ambiente donde me han criado han provocado que me sucedan tantas cosas, que se podrían escribir más de cien libros⁶⁹⁴.

L'album acquiert également une forte dimension écologique, la fillette insistant à de nombreuses reprises sur la proximité de ses parents avec la nature. Son histoire

⁶⁹³ Traduction : « A tous les parents qui ont voulu l'être. Et à leurs enfants. »

⁶⁹⁴ Traduction : « Si je suis devenue célèbre, c'est grâce à un incident que j'ai eu avec le loup. Je n'arrive toujours pas à comprendre pourquoi je suis passé dans l'histoire grâce à cette anecdote, car il faut dire que ma curiosité et l'environnement dans lequel on m'a élevée ont fait qu'il m'est arrivé tellement de choses qu'on pourrait écrire plus d'une centaine de livres. »

avec le loup n'a finalement qu'une importance réduite et la fillette se demande même pourquoi « se empeñan a contar siempre la misma historia ⁶⁹⁵ ».

En donnant une suite au conte, l'auteure relativise l'histoire de la fillette avec le loup, qui n'est finalement qu'un détail parmi d'autres, et perd de ce fait de son caractère tragique. De plus, en réhabilitant le rôle des parents, l'auteur semble vouloir atténuer l'angoisse inhérente à l'histoire originelle et rassurer le lecteur.

En choisissant de présenter l'ouvrage sous la forme d'un journal intime et en recourant à un narrateur homodiégétique à peu près du même âge que le destinataire supposé de l'album, c'est une complicité immédiate avec ce lecteur qui est visée ainsi que son adhésion au message transmis, tant l'identification est grande.

III.2. Le jeu métafictionnel

Il s'agit selon Sandra Lee Becket de la stratégie la plus utilisée : elle consiste en la création de personnages qui sont familiers avec leur propre histoire et sont assez conscients des rôles qu'ils sont en train de jouer.

L'album de Mercé Company, *La tres mellizas y Caperucita Roja*⁶⁹⁶ appartient à cette catégorie. Il est le deuxième d'une collection créée suite au succès des aventures de las *Tres mellizas* publiées en 1983. Dans cette deuxième série, comme le mentionne le paratexte de l'album, les trois personnages éponymes apparaissent et sont envoyées par la sorcière « la Bruja Aburrida » (personnage récurrent) dans un monde fantastique en compagnie des personnages les plus populaires de la littérature de jeunesse⁶⁹⁷. Le

⁶⁹⁵ Traduction : « On s'obstine toujours à raconter la même histoire ».

⁶⁹⁶ M. COMPANY, R. CAPDEVILA, *Las tres Mellizas y Caperucita roja*, Barcelona, Arian, 1988.

⁶⁹⁷ *Las Tres Mellizas y Barba Azul*

Las Tres Mellizas y Caperucita Roja

Las Tres Mellizas, Blancanieves y los siete enanitos

Las Tres Mellizas y Cenicienta

Las Tres Mellizas y Pulgarcito

Las Tres Mellizas y el Flautista de Hamelín

Las Tres Mellizas y el traje nuevo del emperador

style des images traduit une volonté humoristique qui est renforcé par le langage adopté dans les dialogues du texte. Nombreux sont également les détails fournis par les images.

Dans cet album, la sorcière (« la bruja Aburrída » : la sorcière Camomille dans les versions françaises) décide d'envoyer les trois fillettes protagonistes dans le conte du *Petit chaperon rouge*. Elle décide en effet de punir les trois fillettes car elles ont décidé de dessiner sur les murs de leur maison, leur attitude ne relevant pourtant pas de la mauvaise volonté puisque les fillettes ne font qu'aider leurs parents. La sorcière les envoie dans les bois du *Petit chaperon rouge* pour qu'elles y soient dévorées par le loup. Le passage de l'histoire-cadre à ce niveau métadiégétique est matérialisé dans les images par l'utilisation d'une sorte de phylactère encerclant les fillettes et les représentant dans une forêt. A partir de ce moment et grâce à l'intervention du personnage fantastique de la sorcière, nous sortons du premier niveau de l'histoire pour nous retrouver dans le conte de fées. L'histoire cadre ne sera pas réintégrée à la fin. Les fillettes décident d'entrer dans la première maison qu'elles trouvent sur leur chemin. Elles enfilent aussitôt trois capes rouges afin de partir à la recherche du loup et vérifier qu'il est aussi méchant que dans les contes. Elles rencontrent en chemin le véritable Petit chaperon rouge (une fillette un peu prétentieuse préoccupée par la diffusion médiatique de son histoire) qui leur dit que le loup n'existe pas et qu'il s'agit seulement d'une invention médiatique pour attirer les touristes. Les fillettes trouvant ce Chaperon rouge quelque peu hautain décident de lui donner une leçon en se rendant chez la grand-mère et en se faisant passer pour le loup. Elles pourront ainsi faire peur à la fillette. La fillette rencontre le loup en chemin et lui fait une prise de judo, tout en lui faisant remarquer que son attitude est ridicule et qu'il n'arrivera jamais à la manger. Lorsque les trois fillettes arrivent chez la grand-mère, la sorcière entre par la cheminée et prend la place de la grand-mère dans le lit. La véritable grand-mère est alors transformée en table de nuit. Juste au moment où la sorcière va dévorer l'une d'elles,

Las Tres Mellizas, Alí Babá y los cuarenta ladrones

Las Tres Mellizas, la princesa y el guisante

Las Tres Mellizas, Hansel y Gretel.

un bruit de pétards installés par les deux autres fillettes lui fait reprendre une apparence normale, ainsi qu'à la grand-mère. L'histoire termine sur un goûter chez l'aïeule.

Dans ce conte détourné et parodique, comme dans chaque album de cette collection, deux niveaux de narration se superposent : niveau diégétique (la vie quotidienne des trois fillettes) et métadiégétique (un conte de fées). Une sorte de distanciation entre ces deux niveaux est reflétée dans le texte à plusieurs reprises. Le conte du *Petit chaperon rouge* est convoqué et mis à distance par le narrateur ou les personnages eux-mêmes: « Y vestidas así, salieron al bosque, con la esperanza de encontrar al lobo y comprobar si era tan malo como lo decían los cuentos⁶⁹⁸. »

Le Petit chaperon rouge parle du loup comme d'une invention pour attirer les touristes : « es sólo un truco para que vengan turistas como vosotras⁶⁹⁹ ». Elle s'adresse au loup de cette façon : « Todavía no te has convencido de que no me puedes comer ? ». ⁷⁰⁰ Elle inverse les rôles de la version traditionnelle en recommandant au loup d'écouter sa maman : « Toma, toma y toma ! Y otra vez haz caso a tu mamá, la señora loba, y no te entretengas al atravesar el bosque⁷⁰¹. »

Le dialogue du célèbre conte est repris mais aussitôt interrompu par l'explosion de pétards qui rompent avec son aspect traditionnellement dramatique.

Dans *Las manoplas de Caperucita*, d'Inés Almagro et Mikel Mardones, publié en 2010 chez OQO, c'est un procédé similaire qui est utilisé. Une distance s'établit entre le personnage principal (Caperucita) et le conte traditionnel du *Petit chaperon rouge* (version des frères Grimm). Tous les éléments du conte classique sont présents mais alors que Caperucita s'attend à ce que l'histoire traditionnelle se déroule comme prévu, elle ne peut que faire face à une série d'imprévus l'éloignant progressivement de l'histoire classique. Les dimensions métanarratives, métalittéraires et les ratages d'actions successifs, induisent ici une tonalité parodique.

La première de couverture annonce la dimension métalittéraire. En effet, une

⁶⁹⁸ Traduction : « Et vêtues de la sorte, elle partirent dans la forêt, avec l'espoir de rencontrer de loup et de vérifier s'il était aussi méchant que ne le disent les contes ».

⁶⁹⁹ Traduction : « C'est seulement une astuce pour que viennent des touristes comme vous ».

⁷⁰⁰ Traduction: « Tu n'as toujours pas compris que tu ne pourrais pas me manger ? ».

⁷⁰¹ Traduction : « Tiens, prends ça ! Et la prochaine fois, écoute ta maman, madame la louve, et ne traîne pas lorsque tu traverseras la forêt ».

partie du titre décompose le nom du personnage principal en deux mots : « Caperu » et « cita ». Il constitue une annonce des éléments clés sur lesquels s'appuie la transformation du conte : en effet, celle-ci joue sur l'effet d'attente et les ratages successifs d'actions : la fillette s'attend à ce que se produisent les moments clés de l'intrigue des Grimm et à ce que les personnages traditionnels soient au rendez-vous (« cita ») mais ceux-ci se dérobent et rien ne se passe pas comme prévu. Le second élément du titre « las manoplas », rappelle le conte russe « La moufle » dont la structure, reprise ici est celle des contes en randonnée ou contes en chaîne. Il s'agit d'un type de conte dans lequel une formule est inlassablement répétée. Les moufles n'ont dans l'intrigue de cet album aucun rôle mais permettent, dès le péri-texte, de situer le lecteur dans un type de conte à la structure bien particulière. A l'intérieur de l'ouvrage, cela se confirme avec le jeu sur les sonorités et le caractère rythmique et mélodique du texte qui permettent également de faire écho au conte en randonnée dont ils constituent certaines des caractéristiques.

L'image de la première de couverture qui se prolonge sur la quatrième de couverture lorsque le livre est ouvert, nous présente un Chaperon plutôt laid (bien différent du Petit chaperon rouge des Grimm) : son visage d'adulte sur son corps d'enfant la fait ressembler à un troll. La mythologie nordique est également convoquée à travers le paysage enneigé qui entoure la fillette.

Des tableaux disposés autour d'elle rappellent les différents moments et personnages du conte du *Petit chaperon rouge* : la rencontre entre le bûcheron et le loup, le loup dans le lit de la mère-grand, la fillette tout de rouge vêtue, de profil et de dos, la maison de la mère-grand etc. La tonalité parodique est également annoncée dans les pages de garde qui jouent sur l'inversion des rôles : sur l'une d'elles, la fillette joue avec le loup et le tire par la queue. Sur l'autre, la fillette s'apprête à lancer une boule de neige sur le bûcheron. Tout commence lorsque Caperucita se rend compte qu'il est en train de neiger : « Qué extraño ! – dijo Caperu mientras se ponía su caperuza- ¡Si en mi cuento no nieva!⁷⁰² ». Elle ne peut donc pas, comme dans l'histoire classique ramasser de fleurs. Caperucita est consciente du rôle qu'elle est en train de jouer et ses nombreux commentaires témoignent de cette distance critique avec

⁷⁰² Traduction: « Comme c'est étrange ! dit Caperu alors qu'elle enfilait sa cape. Dans mon conte il ne neige pas ! ».

son histoire. Elle se rend compte par la suite qu'elle a oublié ce qu'elle doit apporter à la mère-grand : les gâteaux et le miel (éléments très souvent repris en Espagne dans l'adaptation du conte des Grimm), ce qui n'est pas dans ses habitudes.

Lorsqu'elle s'apprête à rencontrer le loup, celui-ci n'apparaît pas, ce qui ne manque de la surprendre : « ¡Qué extraño !-dijo- ¡Al lobo nunca se le olvida venir a asustarme ! ⁷⁰³ ».

Tout le parcours qui la mène à la maison de la mère-grand révèle la présence, dans les images, d'éléments et de personnages étranges et inquiétants qui contribuent à créer une atmosphère oppressante. Enfin, l'arrivée à la maison de la mère-grand permet à la fillette de découvrir quelque chose d'inhabituel. Les illustrations se chargent d'entretenir le mystère. Une succession d'images retarde le moment où nous pouvons découvrir ce que la fillette voit par la fenêtre : tous les personnages du conte qui sont réunis bien au chaud chez la mère-grand qui est la seule à posséder une cheminée. Tous attendent la fillette et lui expliquent qu'en raison de l'arrivée de l'hiver et du froid, le conte ne pourra être raconté.

III.3.Reprise d'un élément du texte de base dans un autre contexte (variation maximale) : La réminiscence et l'allusion

Elle peut être textuelle ou picturale et peut avoir diverses fonctions (donner au lecteur un élément familier ou permettre une mise en abyme sophistiquée). Elle peut occuper dans l'album une place plus ou moins importante.

L'album *La capucha roja* de Pep Molist, illustrée par Lluís Filella et publié en 2001 par la maison d'édition La Galera, fait référence, rien qu'avec son titre, au conte du *Petit chaperon rouge*. Mais c'est une histoire plutôt différente qui est reprise : Ana sort de chez elle pour apporter à sa grand-mère une tarte et un pot de miel. Il fait tellement chaud qu'elle retire sa capuche rouge et s'arrête près d'un arbre. Elle rencontre un loup dont l'apparence effrayante est décrite sur plusieurs doubles pages

⁷⁰³ Traduction : « Comme c'est étrange ! dit-elle, Le loup n'oublie jamais de venir me faire peur ! ».

jusqu'au moment où l'onomatopée « ¡Ñam ! ¡Ñam ! », nous laisse imaginer qu'il vient de manger la fillette. Nous découvrons à la page suivante qu'il a en réalité mangé la tarte destinée à la grand-mère et le lecteur est mis à contribution, par une question, pour déduire ce qu'il reste dans le panier.

L'auteur joue ici avec le conte classique et provoque un effet de surprise chez le lecteur qui croit que la fillette, comme dans les versions des Grimm et de Perrault, va finir dans la gueule du loup alors que le loup n'a mangé que la tarte. Cet album est destiné à un jeune lectorat (comme le montre l'utilisation de deux types d'écriture) et joue avec ses pré-requis : la connaissance du conte classique afin de jouer sur l'effet de surprise.

Plus éloignées encore du texte d'origine, nous trouvons des albums dont le conte ne constitue qu'une citation iconique du conte. C'est par exemple le cas de l'album *El mundo al revés*, de Miguel Calatayud, publié en 2001 chez Media Vaca. Celui-ci se compose de 40 courtes séquences présentant des situations inversées. L'illustration de la séquence intitulée « Caperucita feroz⁷⁰⁴ » [Fig. 121] nous montre



Fig. 121, M. CALATAYUD, *El mundo al revés*, Valencia, Media Vaca, 2001

le moment clé du conte : celui de la dévoration mais cette fois-ci, c'est au tour de la fillette d'engloutir le loup. Le fait qu'elle soit intégrée au milieu de situations

⁷⁰⁴ M. CALATAYUD, *El mundo al revés*, Valencia, Media Vaca, 2001, p. 7.

n'appartenant à aucun référent littéraire mais plus à des situations types nous montre à quel point la scène du conte a été intégrée dans les mentalités. Cette scène apparaît en effet au milieu de scènes représentant un torero en train de se faire toréer par le taureau, un homme enfermé dans une cage par un oiseau, un cerf ayant accroché au mur des chasseurs comme trophées, des clients d'un bar buvant leur consommation sous la table, un homme en train de se faire arroser par sa plante, etc...

Cette utilisation très ponctuelle du conte mais récurrente, nous montre l'impact qu'il a dans l'illustration actuelle, et le référent universel qu'il constitue actuellement.

On trouve également en Espagne une tendance consistant à reprendre le conte du *Petit chaperon rouge* dans des ouvrages plus proche de l'album jeu.

L'ouvrage d'Ana Cañas publié en 1999 chez Susaeta dans la collection « El ojo buscón » est une sorte de livre-jeu, de format album. Plusieurs activités sont proposées au lecteur. La majorité d'entre elles consiste en des repérages dans les images. Caperucita Roja doit par exemple repérer les différents animaux de la forêt cachés dans les illustrations des branches d'un arbre. Une autre activité consiste à retrouver le chemin jusqu'à la maison de la mère-grand à partir d'un labyrinthe.

Le conte du *Petit chaperon rouge* a également inspiré un ouvrage de travaux manuels, publié chez Parramón en 1997 et conçu par Cristina Picazo et Montserrat Llongueras. Une adaptation massivement illustrée du conte des Grimm est proposée au début de l'ouvrage. Plusieurs activités de difficulté variable lui font suite et font allusion à certains éléments de l'histoire: l'enfant apprend par exemple à fabriquer de jolies serviettes à mettre dans le panier, des marionnettes des différents personnages du conte, un masque de loup, et un petit théâtre entre autres choses.

IV. L'intertexte

IV.1. La salade de contes

Dans ce type de jeu avec le conte, comme le rappelle Rodari, « les aventures s'entremêlent pour suivre une nouvelle voie qui va être, en quelque sorte, la diagonale des deux forces qui agissent sur le même point, comme dans le fameux

parallélogramme que je vis naître à ma grande surprise sur un tableau noir, en 1930, grâce à Mr Ferrari, mon maître d'école de Laveno⁷⁰⁵ ». Les personnages et fonctions de différents contes -souvent les plus connus-, se mélangent et marquent le point de départ à d'originales histoires.

Dès leur apparition, les premiers albums espagnols s'élaborent autour de ce concept. Nous avons vu que le fait de mélanger divers contes connus était déjà un principe récurrent dans les premiers albums parus en Espagne (*Pinocho* de Bartolozzi, *Caperucita y los tres ositos* de Mercé Llimona, par exemple).

En 1978, l'album *Los niños de los cuentos*⁷⁰⁶, publié chez Altea, imaginé par Miguel Angel Pacheco et José Luis García Sánchez, et illustré par Nella Bosnia, reprend ce même procédé, et réunit au sein d'une histoire originale, différents personnages des contes les plus connus. Il appartient à la collection « Los derechos del niño », qui reprend, dans chacun des dix albums qui la composent, les 10 principes de la déclaration des droits de l'enfant. *Los niños de los cuentos* est le premier de la série et revendique le droit de tous les enfants à jouir de l'intégralité des droits énoncés dans la déclaration des droits de l'enfant de l'ONU de 1959, sans distinction de race, de couleur, de sexe, d'origine sociale etc.

Le début de l'album raconte comment les enfants des contes et histoires les plus connus (Cendrillon, Poucette, Blanche-Neige, Le petit Poucet, Mowgli, Le Petit chaperon rouge, Hänsel et Gretel, le fils du meunier du Chat botté, Peter pan et ses amis, Le vaillant petit tailleur, Alice au pays des merveilles etc...) décident un beau jour d'abandonner les histoires auxquelles ils appartiennent. L'image matérialise graphiquement cette décision en représentant en même temps, deux plans différents de la fiction (fiction et métafiction) : les livres auxquels les personnages appartiennent et les personnages qui en sortent, en colère. A partir de ce moment-là, les grand-mères oublient ce que signifie raconter une histoire, et les enfants commencent à s'ennuyer. La situation devient si problématique que les parents exigent que les personnages des contes reviennent immédiatement. Ils se heurtent à un refus.

Les raisons de chaque personnage sont évoquées à tour de rôle : Cendrillon en a

⁷⁰⁵ *Ibid.* p. 88.

⁷⁰⁶ M.A. PACHECO, J. L. GARCÍA SANCHEZ, N. BOSNIA (ill.), *Los niños de los cuentos*, « Los derechos del niño », Madrid, Altea, 1978.

assez de tout le temps travailler, Le petit poucet et ses frères veulent à manger et refusent d'être abandonnés, Hansel et Gretel veulent aller au collège et ne pas être tout le temps enfermés chez la sorcière, quant au Petit chaperon rouge, il en a assez de vivre tout le temps dans la crainte du loup, comme le suggère l'image le représentant tout petit avec la sombre forêt en arrière-plan.

A la fin de l'ouvrage, le lien est fait entre les enfants des contes, leurs problèmes et ceux des enfants actuels. Finalement, les enfants des contes se concertent et acceptent de revenir dans leurs histoires pour plusieurs raisons : elles finissent toujours bien et ils s'y sont habitués. On voit donc bien ici que ce n'est pas la version de Perrault qui est évoquée indirectement mais celle de Grimm, mettant en relief que dans l'imaginaire collectif, ce conte comporte une fin heureuse. L'influence de la version des Grimm, qui, on l'a vu, s'est davantage répandue que celle de Perrault, est manifeste ici.

Les personnages des contes exigent aux parents qu'ils exécutent les 10 conditions qu'ils leur énoncent et qui ne sont autres que les droits de l'enfant. Les parents s'exécutent globalement et pour ceux qui ne le font pas, les enfants des contes ont conscience d'être retournés dans leurs histoires pour que tous les enfants du monde passent de bons moments avec eux. On voit bien comment ici, l'approche psychanalytique des contes est convoquée. C'est à leur pouvoir réparateur et thérapeutique qu'il est fait allusion.

Trois ans plus tard, en 1981, c'est au tour de la maison d'édition Bruguera de reprendre ce concept dans l'ouvrage : *Caperucita y el gigante*. L'ouvrage de huit pages seulement, et à la couverture souple n'est pas sans rappeler les illustrations géométriques et les grands aplats de couleurs (résultant visiblement d'un collage) propres aux illustrations des années 70, dans la veine d'un Léo Lionni. L'histoire commence avec la chute du Petit chaperon rouge dans les profondeurs d'un tronc d'arbre. Les similitudes de l'action avec le début d'*Alice au pays des merveilles* provoquent la confusion : un personnage de l'histoire confond Caperucita avec Alice. Lorsque sa chute prend fin, Caperucita se retrouve sur une plage où elle aperçoit une baleine qui, dans un éternuement, éjecte celui que les mouettes de l'histoire pensent être Jonas, en référence à la Bible. Mais la baleine le dément ; il s'agit en fait d'un

géant, dont les bottes de sept lieues ne sont pas sans faire écho à celles de l'ogre du *Petit poucet*. L'homme aide la fillette à retrouver la maison de sa grand-mère et débarasse les deux femmes du loup. Comme le lapin d'*Alice aux pays des merveilles*, Caperucita se rend compte en regardant sa montre que sa perception de l'écoulement du temps a été quelque peu modifiée. La quatrième de couverture de l'ouvrage explique le principe de la collection « Colorín colorado » dont l'intérêt réside principalement dans le fait de faire du neuf à partir de contes ou d'histoires archiconnus.

On retrouve également ce procédé dans l'ouvrage d'Antón Rocío et d'Elena Horacio : *Caperucita Roja*, publié chez Edebé en 2003. Dans ce « livre dont vous êtes le héros », on retrouve l'histoire adaptée des frères Grimm mais aussi, à chaque étape du conte, une possibilité de choisir une suite différente. Les suites proposées mettent en scène certains éléments ou personnages d'autres contes : le personnage archétypal de la sorcière, la pomme de *Blanche-Neige*, le génie d'*Aladin* etc. Dans cet album, c'est l'aspect ludique qui importe le plus. L'enfant est créateur de l'histoire puisqu'il est sollicité pour la continuer à la fin de chaque étape.

IV.2. Les cartes de Propp

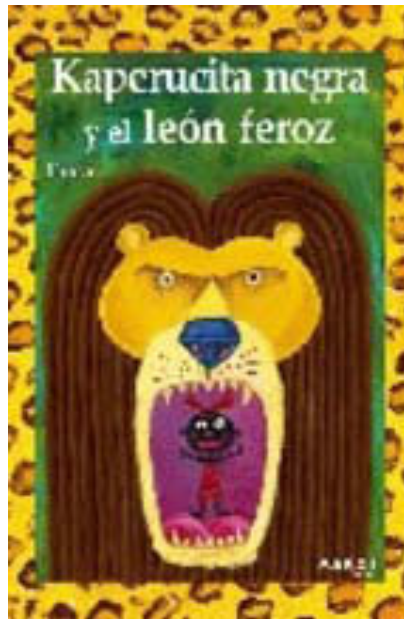
Reprenant la décomposition du conte en fonctions qu'établit Propp, Rodari propose un jeu consistant à reprendre ces différentes fonctions afin de les utiliser pour construire à l'infini des histoires. Reprises sous la forme de vingt cartes illustrées par un symbole, les différentes fonctions établies par Propp sont ensuite reprises par les enfants afin de reconstruire un nouveau conte. Cette idée aura de nombreux successeurs et parmi eux, le *Tarot des mille et un contes*, un jeu publié en France en 1977. Ce jeu avait pour but de transformer l'enfant en un conteur et de développer en même temps son imagination.

Dans les années 1980 paraît la collection *1001 cuentos* de Pacheco et García Sánchez qui reprend ce procédé et invite l'enfant à construire l'histoire. Dans l'un des volumes, certains éléments du conte du *Petit chaperon rouge* sont présents et mélangés avec d'autres contes connus.

A l'issue de cette classification des lieux de reformulation dans l'album moderne, nous constatons que certains procédés étaient déjà présents dans les publications antérieures et qui ont fait l'objet de notre deuxième partie. La modernité de l'album serait donc à relativiser. Qu'en est-il à présent des valeurs que véhicule le conte ? Sont-elles liées à un contexte historique particulier et à un lieu géographique précis ? Telles sont les interrogations auxquelles nous allons à présent tenter de répondre.

CHAPITRE 2

Quelles valeurs dans l'album moderne ?



La catégorisation des contes nous est utile pour comprendre les mécanismes formels qui régissent ses transformations. Cependant, ce n'est pas seulement la structure du conte qui doit être analysée dans nos albums, mais le détournement de tout un système de valeurs, inhérent au contexte de réécriture. Nous tenterons à présent d'interpréter ces transformations dans le contexte de la fin du XXème siècle et du début du XXIème siècle, en appliquant un éclairage socio-discursif.

Nous avons vu comment l'approche philologique de Heidmann et Adam s'attachait à ne pas dissocier les textes de leur contexte, ce qui relève du verbal (*le monde du texte*) de ce qui relève de l'extra-verbal (*le monde socio-historique*)⁷⁰⁷. Pour les chercheurs suisses, il s'agit de considérer le conte comme :

la manifestation singulière d'une interaction socio-discursive, la trace écrite et matérielle de l'activité d'une instance énonciative qui se place dans un contexte socio-historique et culturel donné⁷⁰⁸.

C'est donc non seulement en regard avec les textes-sources et dans une perspective dialogique bakhtinienne, que nous devons envisager les albums modernes, mais également comme des créations singulières, qui s'intègrent à une dynamique socio-historique précise. Les contes sont repensés en fonction d'un contexte et d'une société donnés, et les modifications qu'ils induisent entrent en interaction avec les modifications inhérentes au lieu de reconfiguration.

Dans son ouvrage *Les contes de fées et l'art de la subversion*, Jack Zipes insiste lui-aussi sur l'importance du contexte d'écriture des contes. Cela l'amène à souligner le fait que peu d'études traitant de l'histoire sociale des contes de fées ont été réalisées avant lui. Il mentionne le travail de Marie-Louise Tenèze qui, dans la lignée de Propp et Lüthi, propose une approche structurale du conte, mais, qui consciente de ses limites, explore alors « d'autres aspects permettant de définir son essence : sa relation aux mythes et aux légendes, au narrateur et à la communauté dans laquelle il s'inscrit

⁷⁰⁷ U. HEIDMANN et J.-M. ADAM, *Op. Cit.* p. 18.

⁷⁰⁸ *Ibid.*

⁷⁰⁹ ». Pour Zipes, s'il est difficile d'étudier les origines historiques du conte traditionnel, il semble plus facile d'analyser l'apparition et le développement historique du conte de fées :

le conte individuel fut et reste un « acte symbolique » dont l'objet avait pour intention de transformer un conte traditionnel oral (parfois un célèbre conte écrit) pour en faire ressortir les motifs, les personnages, les thèmes, les fonctions et configurations, de telle sorte qu'ils puissent convenir aux préoccupations des classes cultivées et dominantes de l'ancienne société féodale capitaliste ou des sociétés capitalistes qui lui ont succédé⁷¹⁰.

Les contes de fées sont donc, selon lui, empreints de l'idéologie de leurs auteurs qui, à une époque donnée, se sont approprié le conte oral, et l'ont converti en un discours littéraire fortement influencé par les mœurs et valeurs d'une époque donnée, et dont le but était de permettre aux enfants de mieux s'intégrer à la société.

Pour Pierre Erny également :

Un texte, quel qu'il soit, littéraire ou populaire et quelque intemporel qu'il paraisse est forcément d'un lieu ou d'une époque reflet d'une langue et d'une mentalité reflet aussi de la personnalité de l'auteur et du conteur qui lui imprime sa marque⁷¹¹.

Zipes observe également une patriarcalisation progressive des contes issus de la tradition populaire lors de leur passage au conte littéraire, celui-ci étant soutenu par l'éthique et la morale d'un ordre chrétien à domination mâle. Les valeurs véhiculées par les contes sont donc, selon Zipes, associées au contexte de leur passage à l'écrit.

Comprendre les valeurs diffusées dans l'album actuel et leur évolution diachronique, implique de mettre en perspective les œuvres avec les trois versions qui constituent nos textes-sources : la version orale dite « nivernaise », la version de Perrault, et celle des frères Grimm, afin de voir comment ils s'en démarquent ou non. Il s'agit donc d'étudier les œuvres par rapport à leurs hypotextes, mais également

⁷⁰⁹ J. ZIPES, *Les contes de fées et l'art de la subversion*, Paris, Payot, 1983, p.18.

⁷¹⁰ *Ibid.* p. 19.

⁷¹¹ P. ERNY, *Op. Cit.*, p. 130.

comme des œuvres en soi afin de voir comment ils s'en démarquent et ouvrent de nouvelles voies.

Les versions orales du conte qui circulèrent au fil des siècles, diffèrent en grande partie, comme nous l'avons vu, des versions littéraires de Perrault et des frères Grimm. Les études de Paul Delarue et de Jack Zipes, entre autres, ont mis en avant des éléments propres à ces versions, et que l'on ne retrouve ni chez Perrault ni chez les Grimm. Obscénité (cannibalisme, scatologie) et triomphe de l'héroïne féminine, constituent les principales spécificités des versions orales (voir annexe I). De plus, l'association du loup-garou à une figure protectrice et bienfaitrice, issue de la tradition païenne, est encore présente, selon Zipes dans ces versions profanes de transition, dans lesquelles le loup-garou n'a pas encore été contaminé par l'héritage judéo-chrétien associant le loup aux forces maléfiques. Enfin, la notion de transmission, mise en avant par Yvonne Verdier, et l'interprétation ritualiste du motif des épingles et des aiguilles à laquelle ces versions donnent lieu, constitue une autre caractéristique fondamentale de ces versions. Bien que les textes issus des versions orales ne constituent pas, aux XX^{ème} et XXI^{ème} siècle, le texte-source le plus utilisé en Espagne, retrouve-t-on trace de ces éléments dans les albums modernes du *Petit chaperon rouge* ? Dans quelle intention sont-ils réutilisés voire transformés ? Quelles valeurs prétendent-ils transmettre ?

Tout d'abord, force est de constater l'augmentation en Espagne du nombre d'albums reprenant les versions orales liées au *Petit chaperon rouge* ces dernières années. Classés parmi les contes de type 333, *Tío Lobo*⁷¹², *El tragaldabas*⁷¹³, *La verdadera historia de Caperucita roja*⁷¹⁴ sont autant d'albums reprenant les contes comportant les éléments les plus obscènes du folklore.

L'aspect intergénérationnel du conte, qu'a longuement analysé Yvonne Verdier, et qui met en avant la notion de transmission entre les femmes, n'a pas disparu des albums, même si l'imposition d'une nouvelle génération de femmes a fait son apparition. Sous l'influence du féminisme, nombreuses sont les fillettes (parfois il s'agit de jeunes filles) qui, à l'instar de l'héroïne de la version orale, parviennent à

⁷¹² R. BALLESTERO, R. OLMOS, *Tío lobo*, Pontevreda, Kalandraka, 2000.

⁷¹³ P. ALBO, M. QUARELLO (ill.), *El tragaldabas*, OQO, 2006.

⁷¹⁴ *Op. Cit.*

trionpher du loup et ne présentent aucune marque de faiblesse. Mais si le nombre d'héroïnes de ce type a augmenté dans les albums espagnols, il en reste quand même un certain nombre fidèle au modèle des versions de Perrault ou des Grimm.

Enfin, la réhabilitation de la figure du loup, sous l'influence des mouvements écologistes, s'est faite massivement ces dernières années, et s'inscrit dans une mouvance qui n'est pas spécifiquement espagnole, mais reflète de façon plus large, une volonté de diffuser des valeurs non seulement écologistes, mais également pacifistes et anti-autoritaires.

La version de Perrault se différencie de la version orale, nous l'avons vu, par la plus forte charge érotique qu'elle comporte, et qui devient plus explicite avec la morale finale dans laquelle le loup est clairement associé au séducteur. Celui-ci en finit avec la vie de la jeune fille, et aucun sauvetage ne permet à cette dernière de s'extraire des entrailles de l'animal. La violence contenue dans le texte de Perrault est l'un des aspects les plus frappants : la dévoration a lieu, sans rémission. La charge érotique, nous l'avons vu, n'a pas disparu des versions actuelles, et constitue même, l'une des bases de l'interprétation des adaptations (voir les illustrations de Carmen Segovia et de Javier Serrano). Mais parfois, au contraire, cet aspect a été complètement gommé. De plus, l'image donnée de la fillette dans les reconfigurations, nous l'avons dit, est parfois la même que dans la version de Perrault : celle d'une fillette naïve, crédule et peu dégourdie. D'autres fois au contraire, cet aspect est pris à contre-pied.

La version des Grimm accentue la faiblesse de son héroïne, qui incarne des valeurs de « passivité, dévouement et auto-sacrifice⁷¹⁵ », renforcées par l'aspect paternaliste de l'histoire : les personnages féminins ne doivent leur salut qu'à l'homme qui vient les sauver (le chasseur). La dimension érotique a disparu, mais l'idéologisation du conte s'est renforcée puisqu'il a été transformé selon les codes propres à l'idéologie bourgeoise, et à la morale éducative inhérente au contexte d'écriture.

Zipes montre bien, dans les derniers chapitres de son ouvrage, comment dès la fin du XIX^{ème} siècle, le discours sur la civilisation, développé par le conte de fées, fut abondamment élargi, inversé et subverti. Cependant, ce n'est qu'à partir des années 1960 que le développement et la subversion du discours du conte se manifestèrent

⁷¹⁵ J. ZIPES, *Op. Cit.*, 64.

massivement dans le monde occidental, dans une multitude de supports et de systèmes sémiotiques. Le conte devint alors libérateur et émancipateur.

Il semble donc qu'à chaque changement de système sémiotique (passage de l'oral à l'écrit) ou de support (avènement de l'album moderne), on assiste à un changement des valeurs véhiculées, certaines pouvant être communes à plusieurs supports différents. Le changement de forme ne correspondrait-il pas à une nécessité de changer de mode d'expression, donnant assise à de nouveaux discours ou de nouvelles valeurs ? En subvertissant les valeurs transmises par les adaptations littéraires du *Petit chaperon rouge* - de Perrault et de Grimm-, l'album actuel ne récupère-t-il pas, d'une certaine façon, les valeurs du conte de tradition orale ?

Selon Rodríguez Almodóvar :

En las tradiciones orales, encontraremos un ingenioso sistema de comunicación colectivo que trató durante siglos, y hasta milenios, de mantener erguida la actitud crítica de la condición humana, frente a los nuevos « valores » que en realidad trataban de destruirla, muchos de los cuales vinieron con la escritura ⁷¹⁶.

Finalement, la littérature de jeunesse actuelle, à travers les transformations opérées sur les versions littéraires du *Petit chaperon rouge*, ne s'inscrit-elle pas dans le sillage de la littérature orale ? N'est-elle pas en train de récupérer les valeurs que Perrault et les frères Grimm, au nom d'une nouvelle morale, avaient jugé nécessaire de changer, des valeurs peut-être même antérieures au conte, et puisant leurs origines dans des rites traditionnels ? N'assiste-t-on pas dans le même temps, à l'actualisation de valeurs intrinsèquement liées aux problématiques sociales des XXème et XXIème siècles ? Les nouvelles structures du conte et les nouvelles esthétiques induites par l'album, ne conduisent-elles pas à une émergence de nouvelles valeurs et de nouveaux discours ?

De grandes thématiques, repérées lors de l'analyse des lieux de reconfiguration, et en phase avec nos sociétés contemporaines, nous paraissent primordiales et méritent que nous leur accordions une attention particulière : il s'agit de l'intergénérationnel, de

⁷¹⁶ A. RODRIGUEZ ALMODÓVAR, «Entre Europa y la India, Las raíces comunes de los cuentos populares », *CLIJ* n°195, p. 14.

la représentation générique, toutes deux inextricablement liées, de l'érotisme et de l'obscène, ainsi que des valeurs démocratiques.

I. Valeurs démocratiques

De rouge ou de bleu vêtus, les *Petits chaperons rouges* espagnols ont, comme nous avons pu l'observer dans la deuxième partie de ce travail, une capacité très forte à se placer au service des idéologies politiques les plus antinomiques. L'album moderne prend le relais de cette tendance - bien que timidement - au moment de la transition démocratique, grâce à un ouvrage, l'un des premiers du genre en Espagne, que nous avons déjà évoqué, et auquel nous allons à présent apporter un éclairage politique : *El último lobo y Caperucita*. Contrairement aux publications de propagande, cet album fait de la question politique un traitement très subtil, que seule une fine lecture peut faire ressortir. Très métaphorique, et il constitue, de tous les ouvrages que nous avons étudiés, le dernier *Petit chaperon rouge* à destination des enfants, pouvant faire l'objet d'une interprétation politique. Il importe également de préciser un point : si les publications d'après-guerre usaient de la référence politique dans une optique généralement prosélytiste, il semble plutôt s'agir ici d'offrir au lecteur un ouvrage pouvant susciter diverses interprétations, un second niveau de lecture, plus métaphorique, et peut-être davantage perceptible par un lecteur adulte et perspicace, que par un enfant. Cette lecture est à replacer dans le contexte d'écriture de l'album.

I.1. Petit chaperon rouge et réminiscences politiques dans l'album moderne.

Le conte, par sa brièveté, sa malléabilité, et sa capacité à se faire le vecteur des idéologies les plus variées, se prête plus que tout autre type de texte, et comme nous l'avons déjà constaté, aux manipulations politiques les plus diverses. *Le Petit chaperon rouge*, constitue l'une base de prédilection à ce type de reprises, comme le montre Zipes lorsqu'il fait mention, en Allemagne, d'une version créée par le III^{ème} Reich, et dans laquelle le loup représente l'ennemi juif, ou bien lorsqu'il évoque son

contrepoint, une version anti-nazie⁷¹⁷. Il est intéressant de voir que le conte est transformé selon des idéologies radicalement opposées.

En Espagne, certes, comme nous l'avons vu dans la deuxième partie de ce travail, nombreuses furent les *Caperucitas encarnadas* que tenta d'imposer la censure franquiste pour éviter une possible interprétation politique du conte, le mot *rojo* étant trop fortement associé à l'idéologie communiste, combattue par le régime dictatorial en place. Mais parallèlement aux modifications ne concernant que les titres du conte, nous avons également pu constater un nombre important de reconfigurations destinées à diffuser les valeurs prônées par le régime. Dans les ouvrages publiés lors des premières années de franquisme, nous avons vu comment la fillette troque sa cape rouge contre un vêtement aux couleurs de la Phalange. Le loup, incarnation des opposants au régime, devient l'ennemi à combattre et à abattre. Dans des ouvrages plus tardifs, la reprise du conte n'est qu'un prétexte à la mise en valeur du rôle de la femme prôné par la *Sección femenina*. Si ce sont surtout les partisans du régime franquiste qui reprennent le conte, du côté républicain, avant la guerre civile, le conte fait également l'objet, bien que dans une moindre mesure, de transformations idéologiques, comme nous avons pu le voir avec Antoniorrobes. Dans tous les cas, l'enfant est le destinataire principal de ces ouvrages.

Lorsque l'album moderne apparaît, à une période marquée par les derniers soupirs de la dictature, puis l'avènement d'une transition à la démocratie basée sur le « pacte sur l'oubli », la dimension politique est-elle totalement évacuée ? Rien n'est moins sûr...

Au-delà de la dimension écologique évidente qu'il propose, l'album de Miguel Angel Pacheco et de José Luis García Sánchez, peut donner lieu à une interprétation politique, et n'est pas sans présenter quelques similitudes avec le cinéma métaphorique des années 1970. Il convient de rappeler l'intérêt de l'un de ses auteurs, José Luis García Sánchez, pour la Guerre civile et la dictature franquiste. Il est le réalisateur de nombreux longs-métrages sur des thèmes historiques (entre autres *Dolores*, un film sur la Pasionaria) et collabora avec de nombreux réalisateurs engagés tels que Carlos Saura et Manuel Gutiérrez Aragón, principaux représentants du cinéma métaphorique

⁷¹⁷ J. ZIPES, *The trial and tribulations of Little red ring Hood*, *Op. Cit.* p. 49-67.

espagnol. Les similitudes de l'album avec *La Caza*⁷¹⁸ (1965) de Saura, dont José Luis García Sánchez fut le premier assistant, sont frappantes. Ce film est en effet une sorte de parabole ayant pour cadre un terrain de chasse, et invite le spectateur à l'interpréter comme une sorte de métaphore de l'Espagne sous la dictature. Violence et persécution y occupent une place primordiale, et font l'objet d'une allégorie également palpable dans l'album. L'aspect métaphorique constitue en effet un nouveau niveau de lecture, davantage perceptible par un lecteur adulte que par l'enfant auquel s'adresse principalement l'ouvrage. En effet, en faisant une lecture plus fine de l'album, on peut y voir, sans forcer de trop l'interprétation, une critique du régime en place en Espagne lors de la publication de l'ouvrage en 1975. Cependant, la vision distanciée de l'album que permet désormais le recul du temps, permet de nuancer une herméneutique propre aux conditions circonstancielles de la réalisation. Les propos échangés avec l'illustrateur à la fois co-auteur de l'histoire, Miguel Angel Pacheco en 2008, nous ont en effet permis de nous rendre compte que cette dimension métaphorique n'était pas l'une des intentions premières des auteurs au moment de la création⁷¹⁹ ; cependant, l'auteur ne l'a pas niée, et il a même convenu qu'étant donné le contexte de création, elle pouvait, inconsciemment, avoir constitué l'un des aspects de l'ouvrage, largement ouvert à l'interprétation.

L'année d'édition de l'album est en effet marquée par la mort de Franco, suite à une longue agonie. Le pays se trouve alors dans une situation de décalage entre une société ouverte au progrès et aux influences extérieures, et une répression devenue anachronique dans un pays entouré de démocraties. Ce décalage entre immobilisme politique et un certain dynamisme économique, est visible à plusieurs reprises dans l'album. Dès *l'incipit*, cette dualité est perceptible à travers certains détails : si la fillette est représentée vêtue d'une robe plutôt classique voire démodée, elle porte également des baskets assez contemporaines. De même, l'épicerie de Mariano semble anachronique dans cette société marquée par la pénétration des produits anglo-saxons,

⁷¹⁸ Traduction : La partie de chasse.

⁷¹⁹ De la même façon, Carlos Saura s'était défendu d'un symbolisme excessif lors de la sortie de *La Caza* : « Le film peut être perçu symboliquement, mais je pense que ce serait une erreur [...]. La possibilité pour chaque spectateur d'interpréter le film à sa façon reste ouverte. Je ne sous estime pas le climat de violence, mais je crois qu'il reste latent ; il n'est pas propre à l'Espagne, mais on le retrouve dans le monde entier » in *Nuestro cine*, n°51, 1966.

que diffusera sans tarder la grande distribution, au détriment des petits commerces. A cette modernisation flagrante des habitudes de consommation s'oppose le personnage du chasseur. Personnage anachronique, il incarne des valeurs rétrogrades, et pourrait, de façon métaphorique, être assimilé à la figure du dictateur. Franco, n'était-il d'ailleurs pas lui-même un fervent chasseur, et n'avait-il pas l'habitude de se faire filmer lors de ses innombrables parties de chasse ? Dans l'album, le chasseur est l'incarnation même de la répression : son exagération, la disproportion de ses réactions en fait une brute qui agit aveuglément, guidé par la violence dans le moindre de ses gestes. Le loup prend d'ailleurs en charge sa description, et non sans humour, nous fait remarquer que contrairement aux loups, le chasseur n'a pas besoin de tuer pour manger. La brutalité élémentaire dont il use est donc totalement gratuite, et renvoie à ce qu'il y a de plus primitif en lui. Le chasseur pourrait donc personnifier la violence, l'oppression du régime franquiste et de son représentant le plus haut, ainsi que sa façon univoque de percevoir le monde ; le monocle du chasseur n'établit-il d'ailleurs pas une frontière entre le monde qui l'entoure et la perception univoque qu'il en a ?

A l'instar de Franco, n'incarne-t-il pas également un certain paternalisme comme le montre son attitude à l'égard de la fillette lorsqu'il propose de l'accompagner chez sa grand-mère, même s'il n'a d'autre intention que celle de prolonger le plus longtemps possible le récit de ses prouesses. Lorsqu'à la fin de l'ouvrage, après avoir tué le loup, il s'exclame : « Era en defensa propia⁷²⁰ », ses paroles ne sont pas sans faire écho à la morale franquiste, selon laquelle la violence n'était pas proscrite dès lors qu'elle était jugée nécessaire au maintien de l'ordre. Unique détenteur de la parole, le chasseur semble en user aux dépens des autres, réduits, à l'instar de la fillette à devoir penser sans ne pouvoir s'exprimer.

A l'époque où paraît l'album, le type de narration utilisé est particulièrement novateur. A la perspective omnisciente habituellement utilisée dans le conte, se substitue une perspective interne et multiple. En effet, bien souvent dans l'ouvrage, deux formes de narrations se superposent ou se lisent de façon plus ou moins simultanée. Sur chaque page, nous trouvons une narration à la troisième personne du singulier doublée de phylactères à la première personne du singulier permettant de retranscrire les paroles ou les pensées des personnages. La dimension polyphonique de

⁷²⁰ Traduction : « C'était par légitime défense ».

ces phylactères permet de rendre compte en même temps, des paroles du chasseur et des pensées de la fillette. Celle-ci, tout comme le loup, semble réduite à devoir se cacher pour s'exprimer. L'illustration représentant le loup en train de raconter ses souvenirs met bien en valeur ce point par le cadrage choisi : le museau de l'animal est coupé par le bord de la page, comme pour matérialiser son impossibilité à s'exprimer librement [Fig. 122].



Fig. 122, PACHECO (Miguel Angel)/ GARCÍA SÁNCHEZ (José Luis), *El último lobo y Caperucita*, Madrid, Labor, 1975.

Le personnage du Loup quant à lui, incarne les victimes de l'oppression. Il fait figure de martyr. Dans de nombreuses productions franquistes destinées à la jeunesse, nous avons vu que l'animal était assimilé aux opposants du régime, dissidents communistes, francs-maçons (voir par exemple la planche de la revue *Pelayos* mentionnée dans la première partie de ce travail). Pacheco et García Sánchez semblent prendre le contre-pied de cette interprétation. En faisant du loup une victime du chasseur, et à travers lui, de la violence franquiste, les auteurs dénoncent indirectement

le régime en place.

Le récit que fait le loup à la fillette lui permet de transmettre la mémoire de nombre de ses compagnons victimes de l'oppression, et ainsi de ne pas tomber dans l'oubli. Son portrait, encadré, lui permet de passer à la postérité. Le récit qu'il transmet à la fillette fait figure de récit de la mémoire nécessaire à la construction de l'avenir. Cependant, ces histoires n'intéressent pas la fillette qui les trouve extrêmement ennuyeuses. Le loup raconte toujours la même chose mais *Caperucita* ne semble pas y être sensible et lorsqu'elle lui propose de faire une course jusqu'à la maison de la grand-mère, il semblerait que ce soit surtout une façon d'échapper à un récit qu'elle connaît par cœur. Ces difficultés de compréhension rappellent l'incompréhension que partagèrent les victimes de la guerre -les vaincus- et les générations qui suivirent. D'apparence chétive, les crocs minuscules, sa représentation ne respectant parfois pas les règles de la perspective, l'animal semble avoir perdu une partie de sa dignité. N'incarne-t-il pas l'homme du peuple, victime durant l'après-guerre civile de la faim et de la violence aveugle dont faisaient usage les détenteurs du pouvoir à l'égard de leurs ennemis ?

Les femmes de l'album, quant à elles, sont au nombre de trois et incarnent trois générations. Le rôle qui leur est assigné est plutôt réducteur : tâches ménagères, tricot, courses... Il fait écho à celui que leur donnait la *Sección femenina*. Celle-ci formait les femmes à se conduire en parfaites petites ménagères. La désobéissance du Petit chaperon ne constitue-t-elle pas une tentative de changement et une remise en valeur de ces rôles, jugés obsolètes ? La fillette semble symboliser l'avènement d'une nouvelle ère dans laquelle les jeunes générations sont porteuses de changements, et n'hésitent pas à remettre en question les valeurs traditionnelles. L'obéissance constituant une des valeurs de la famille franquiste, sa transgression ne constitue-t-elle pas une évolution des mentalités ? En effet, le fait pour la fillette de refuser l'obéissance et de transgresser les interdits, n'entraîne pas sa punition.

Enfin, dès l'arrestation du chasseur, le mot « rouge » apparaît alors qu'il avait été supprimé ou remplacé par des termes équivalents jusque-là. L'apparition de ce mot -dont nous avons déjà évoqué la connotation- à la fin, semble symboliser la fin d'une période de tension et d'oppression qui rend de nouveau possible la liberté d'expression dont semble avoir été victime jusqu'à la dernière page, en plus des héros fictifs de

l'histoire, l'auteur de l'album.

Cet album est le seul album moderne que nous avons trouvé qui puisse donner lieu à une interprétation politique du *Petit chaperon rouge*, comme si, avec la fin du franquisme, ce type d'ouvrage n'avait plus lieu d'être. En revanche, la dimension écologique présente dans cet ouvrage va poursuivre son chemin. En effet, la prégnance en Espagne de certains problèmes écologiques, de même que les traumatismes hérités de la guerre-civile et de trois décennies de dictature, peuvent peut-être expliquer la teneur de certains albums, enclins à diffuser des valeurs de paix et de respect. Le loup y devient, selon les versions, un animal que l'on protège, un compagnon de jeux, ou la victime des perversions les plus diverses.

II.2. Les valeurs écologistes, pacifistes et d'éducation à la santé.

Il s'agit donc pour les auteurs et illustrateurs de la fin du XXème siècle, dans un souci avant tout écologique, de réhabiliter la figure du loup qu'une longue tradition littéraire s'était employée à diaboliser. Il faut rappeler que la question de la protection du loup est particulièrement d'actualité en Espagne dans les années 1970 : l'action de Felix Rodríguez de la Fuente, diffusée massivement dans la série documentaire « El hombre y la tierra » sur TVE⁷²¹, reflète un désir de changer les mentalités. Elle n'est pas moins d'actualité près de 40 ans plus tard, lorsque l'on constate la publication d'une collection destinée aux enfants – « Félix el amigo de los animales »- adaptant ce documentaire est parue en 2012, sous la forme de livre illustré⁷²². En tant que support s'adressant en premier lieu aux enfants en bas âge, l'album s'attèle à essayer de modifier les mentalités et les comportements. Il s'agit de donner à l'enfant lecteur un modèle de conduite.

Si la défense du loup considéré comme une espèce protégée, est au cœur

⁷²¹ Voir l'épisode du 18/02/1977 consacré au loup. En ligne :

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/el-hombre-y-la-tierra/hombre-tierra-fauna-iberica-lobo/1447659/> [Dernière consultation le 18/12/2012]

⁷²² J. M. CORDOBA, L. SUA (ill.), *El hermano lobo*, Santander : Montañas de papel, 2012.

d'albums tels que *El último lobo y Caperucita* ou *L'Ultim llop de la Cerdanya*, dont le titre montre bien l'orientation écologique, elle se retrouve aussi au cœur de messages écologiques plus larges, pour en constituer un aspect parmi d'autres, comme dans *El asunto de mis papás*. Dans ce dernier, c'est davantage la proximité des parents de Caperucita avec la nature qui les entoure, qui est au centre de l'histoire. Texte et images se veulent très explicites sur les valeurs qu'ils désirent lui inculquer. Dès tout petits, les parents de Caperucita ont grandi au milieu de la nature et ont pris l'habitude d'en prendre soin, transmettant de fait à leur fille cette amour immodéré de l'environnement, comme l'évoque le narrateur dans les premières pages de l'ouvrage : « Los dos se dedican desde que eran niños a trabajar en los bosques. Recogen resina y piñones, los limpian de zarzas y maleza, talan arboles que otros se llevan, atienden a las ardillas y a los pajaros... Y en todas estas tareas siempre estamos los tres ⁷²³ ». De plus, c'est en position d'esthètes de l'œuvre de la Nature que se placent les adultes de l'histoire, selon ce que nous rapporte la fillette, qui semble avoir assimilé cette façon de percevoir le monde : « Mis papas dicen que esas ramas no hay que tallarlas porque la Naturaleza es también un gran escultor ⁷²⁴ ». L'enfance des parents de Caperucita est évoquée comme un passé idyllique dans lequel petits et grands préservaient la nature, l'aimaient et la respectaient comme le précise clairement le texte : « Todos vivían de los bosques que les rodeaban, por eso los amaban y los respetaban ⁷²⁵ ». Les parents continuent à préserver la nature : « Siempre dicen que a la Naturaleza, hay que devolverle lo que se le quita ⁷²⁶ », allant jusqu'à la comparer avec un être humain. Une telle proximité avec la nature implique, de façon implicite, que Caperucita grandisse en harmonie avec les animaux, dont le loup, comme l'évoque le texte.

Dans *Kaperucita negra y el lobo feroz*, c'est également l'idée de protéger la nature qui est présente à la fin de l'ouvrage lorsque la grand-mère et le chasseur se

⁷²³ Traduction : « Tous deux se consacrent, depuis leur plus tendre enfance, au travail dans les bois. Ils ramassent de la résine et des pommes de pin, ôtent les ronces et mauvaises herbes, taillent les arbres que d'autres emportent avec eux, s'occupent des écureuils et des oiseaux. Et pour toutes ces tâches, ils sont toujours trois ».

⁷²⁴ Traduction : « Mes parents disent que ces branches-là, il ne faut pas les tailler, parceque la Nature est elle-aussi un grand sculpteur ».

⁷²⁵ Traduction : « Tous vivaient des bois qui les entouraient, c'est pour cela qu'ils les aimaient et les respectaient ».

⁷²⁶ Traduction : « Ils disent toujours qu'il faut rendre à la Nature ce qu'on lui enlève ».

mettent d'accord pour fonder une société de défense des animaux.

De plus, dans de nombreux ouvrages, le loup n'est plus présenté que comme un vulgaire chien, peu habile, et inspirant plus la pitié que la peur, comme le montrent les albums : *La tres mellizas y Caperucita*, *Caperucita de Colores*, *El último lobo y Caperucita*, *L'Ultim Llop de la Cerdanya*. Cet aspect n'est pas nouveau puisqu'Elena Fortún ou Bartolozzi et Magda Donato, déjà dans les années 1920 et 1930, faisaient état dans leurs versions du *Petit chaperon rouge*, nous l'avons vu, de loups devenant végétariens, l'aspect écologique se doublant de pacifisme dans une période de tensions. Au XXIème siècle, ce n'est pas tant l'aspect pacifique qui ressort de ces productions, même si elles sont sûrement conditionnées par le passé historique et la volonté de former les futures générations à en tirer les leçons, mais l'aspect écologique touche ici à une réalité spécifique à la culture espagnole et au monde occidental dont elle fait partie : la disparition des loups dans certaines zones d'Espagne, ainsi que la déforestation et la pollution, grands maux, au XXème et XXIème siècles, de nos sociétés industrialisées. La substitution d'une morale (celle des Grimm ou de Perrault) par une autre, de teneur écologique (protection des loups, de la nature), constitue d'ailleurs l'une des grandes tendances actuelles qu'a bien soulignée Teresa Colomer et que l'on retrouve surtout dans la littérature de jeunesse des années 1970⁷²⁷. Si l'éducation à l'écologie est la tendance la plus répandue dans l'album moderne, nous avons également pu voir comment le conte, dans le cas précis de l'album « Una rica merienda », était instrumentalisé dans le but d'éduquer les jeunes lecteurs au « bien manger ». L'appartenance de l'album à une maison d'édition et à une collection plaçant la dimension éducative au centre de sa politique, renforce le message éducatif que prétend offrir l'ouvrage. Reconfigurant l'histoire autour d'un détail du conte classique : le contenu du panier, cette histoire se double également de changements inhérents à la condition féminine, et que nous allons à présent étudier plus en détail.

⁷²⁷ T. COLOMER, « La formación y renovación del imaginario cultural : el caso de Caperucita roja », *Op. Cit.* p. 74.

II. Liens intergénérationnels et représentations génériques dans les réécritures du Petit chaperon rouge.

Les versions de Grimm et de Perrault sous-tendent, nous l'avons vu, une volonté d'imposer des modèles culturels régis par la domination masculine, et le contrôle sur les rôles sexuels des femmes. Mais quel que soit le conte-source dont il est question (version orale, version de Perrault ou de Grimm), ce sont à chaque fois trois générations de femmes qui apparaissent dans l'histoire du *Petit chaperon rouge*, et en conditionnent l'action : la grand-mère, la mère et la fillette. Les pendants masculins des deux premières (grand-père, père) sont systématiquement absents, et l'homme n'est alors évoqué qu'à travers la figure du loup (dans la morale finale du conte de Perrault, sous les traits du séducteur) et celle du chasseur, dans la version des frères Grimm. C'est le rôle des femmes qui conditionne les relations intergénérationnelles, et celui-ci dépend bien souvent du contexte d'écriture du conte. Qu'en est-il du rôle des femmes dans les versions remaniées du conte proposées dans l'album espagnol? La reprise, le recyclage du matériau du conte implique-t-il une modification de la figure féminine ?

Nelly Chabrol Gagne, en conclusion de son ouvrage *Filles d'albums, les représentations du féminin dans l'album*⁷²⁸, en 2011, faisait part du fait que la bipartition sexuée et sexiste constatée dans l'album dans les années 90 restait finalement d'actualité dans l'album français du début de XXI^{ème} siècle. Peu de changements semblaient avoir eu lieu entre le milieu des années 90⁷²⁹ et l'année 2010⁷³⁰.

Pouvons-nous faire le même constat en Espagne, sur un corpus beaucoup plus restreint, et se limitant aux reconfigurations du conte du *Petit chaperon rouge* ? Il sera

⁷²⁸ CHABROL-GAGNE (Nelly), *Filles d'albums, les représentations du féminin dans l'album*, Le Puy en Velay, L'atelier du poisson soluble, 2011.

⁷²⁹ 1995 fut l'année pendant laquelle fut lancé le programme européen Attention album ! Une équipe de démographes, de sociologues, accompagnée de l'écrivaine Adela Turin fut chargée d'étudier, en France, la production annuelle d'albums pour les 0-9 ans et fut chargée de vérifier si les albums continuaient d'accorder aux femmes une place minoritaire, des traits, rôles et statuts sociaux en décalage avec la réalité.

⁷³⁰ Dans l'introduction de son ouvrage, Nelly Chabrol Gagne annonce avoir volontairement laissé de côté le conte, celui-ci pouvant donner lieu à une étude à part entière.

nécessaire, en effet, que nous étudions les rôles assignés aux personnages selon leur sexe, afin de voir dans quelle mesure, ils conditionnent ou non les relations intergénérationnelles dans l'album moderne espagnol.

Selon le conte-source repris, la présence de la figure masculine peut être plus ou moins forte. Comment se situent les contes détournés par rapport à cela ? Réintroduisent-ils la figure du père ? Quel rôle assignent-ils aux femmes ? Comment la transposition des contes dans l'univers contemporain fait-elle évoluer le rôle de la femme, et influence par là même les relations intergénérationnelles. Un bref rappel sur la répartition des rôles dans les versions sources des contes s'impose, afin de pouvoir mesurer de la façon la plus précise les changements qu'il a pu y avoir dans les versions transformant et actualisant les contes sources.

Selon Yvonne Verdier, le conte du *Petit chaperon rouge* issu de l'oralité, ne serait qu'une histoire de femmes, de transmission entre celles-ci. Le loup y jouerait un rôle de catalyseur et d'intermédiaire qui assure le relais intergénérationnel, et ne serait qu'un prétexte aux aventures de la fillette. Les trois âges de la féminité y sont mis en évidence, et il ne s'agirait que d'une passation de pouvoir entre les trois femmes. Les hommes sont absents de l'histoire et comme l'a fait remarquer plus particulièrement J. Zipes, le conte reflète la société qui lui est contemporaine et qui est, bien avant l'époque de Perrault puis des frères Grimm, une société matriarcale.

Dans la version de Perrault, le père n'est pas davantage présent. Comme le fait remarquer Christiane Pintado, ce n'est pas propre au *Petit chaperon rouge* car dans les contes de Perrault en général, la figure du père est la plupart du temps absente. Aucun n'est personnage éponyme⁷³¹. De façon plus générale, l'homme est absent du conte de Perrault, mais il se distingue, dans la moralité, à travers la figure du loup, incarnation du séducteur. Cela ne veut pas dire que le conte continue à transmettre des valeurs propres à une société matriarcale, comme cela pouvait être le cas dans la plupart des versions orales. En effet, l'absence de sauvetage du Petit chaperon rouge met en relief la faiblesse de l'héroïne, et plus largement, du genre féminin qu'elle représente.

⁷³¹ C. PINTADO, «Que devient la relation père-fille lors du détournement des Contes de Perrault dans la littérature de jeunesse contemporaine?», in *Relations familiales dans les littératures françaises et francophones des XXème et XXIème siècles, La figure du père*, sous la direction de Murielle Lucie Clément et Sabine Van Wesemael, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 95.

Comme le souligne Zipes, chez Perrault, « les héroïnes des contes sont très jolies, loyales, dévouées à leurs tâches ménagères, modestes et dociles et quelquefois un peu stupides ⁷³² ». Les trois femmes du conte sont des héroïnes passives : elles subissent leur destin sans jamais réagir. Si Perrault n'ajoute pas davantage de personnages masculins à son histoire, c'est pour mettre en relief la faiblesse de la femme. Il nous montre que la femme est trop faible pour échapper à la tromperie du loup. Ce ne sont désormais plus les valeurs d'une société matriarcale qui sont véhiculées par le conte.

Mais ce n'est qu'avec les frères Grimm que les hommes reviennent en nombre dans le conte pour y jouer un rôle déterminant. En 1802, les Grimm achèvent leur version par la réintroduction de la figure paternelle et salvatrice du chasseur qui libère la fillette et sa grand-mère, des entrailles du loup. La transmission de valeurs propres à une société patriarcale est à son comble, et le rôle de la femme est des plus réducteurs.

Avec la version de Grimm, la présence et le rôle de l'homme deviennent, comme le souligne Bettelheim, fondamentaux. L'évolution du conte et plus particulièrement, la transformation des Grimm, reflèterait donc le passage d'une société de type matriarcal à une société patriarcale, avec le sauvetage de la fillette par la figure paternelle du chasseur.

Il est donc intéressant de s'intéresser à la définition des rôles des membres de la famille, plus particulièrement à la place du père au sein de la famille et aux relations père-fille. Plusieurs cas de figure sont possibles dans les réécritures, comme nous allons le voir en nous appuyant sur les albums déjà mentionnés dans l'étude des lieux de reconfiguration.

II.1. Les femmes au centre de l'histoire

II.1.1. Suppression et minimisation de la présence de l'homme comme faire-valoir de personnages féminins émancipés.

Les textes-sources convoquent systématiquement la présence d'un personnage

⁷³²J. ZIPES, *Les contes de fées et l'art de la subversion*, Op . Cit. p. 50

qui, s'il n'est pas humain, relève du genre masculin : le loup. Celui-ci se caractérise systématiquement par son habileté à duper les personnages féminins, à séduire la fillette, et possède sur elle –sauf dans les versions orales- un ascendant incontestable puisqu'elle ne peut s'empêcher de lui livrer des informations qui la mèneront à sa perte et à celle de son aïeule. Dans la version des Grimm, une figure masculine humaine vient s'ajouter à celle du loup, et s'impose comme un contrepoint à l'animal : la figure salvatrice du chasseur, qui n'est là que pour mieux mettre en valeur le sauvetage des femmes.

Dans les réécritures des albums modernes espagnols, il est possible que la figure masculine ait totalement été évacuée de l'histoire, ou se voie reléguée au second plan, le conte se centrant alors sur les personnages féminins, afin d'en faire ressortir la force voire la supériorité sur leurs homologues masculins. Le loup, seul personnage masculin, a perdu toute férocité et se laisse mener par le bout du nez par la fillette, quand celle-ci ne parvient pas à l'éliminer.

Nous sommes proches des versions orales dans lesquelles la fillette trouve par ses propres moyens les ressources lui permettant de se tirer d'affaire. Loin de dépendre de l'homme, ou de se laisser impressionner et emprisonner par lui, elle met en œuvre des stratégies que seule son autonomie et son intelligence lui permettent de trouver.

Las Tres Mellizas y Caperucita Roja, *Capuz* et *El último lobo y Caperucita* réhabilitent d'une certaine façon, le courage des femmes. Celles-ci prennent leur revanche sur les héroïnes des versions de Perrault et de Grimm, et s'imposent dans toute leur force, au détriment des figures masculines. Dans *El último lobo y Caperucita*, ce sont les valeurs propres à la société matriarcale qui sont accentuées, et le personnage féminin s'impose petit à petit comme une figure autonome et parfois même dominatrice, grâce à un dispositif iconographique se composant de phylactères issus de la bande dessinée, et permettant ainsi la création d'une certaine polyphonie, d'un double discours faisant état, dans une même image, de ses pensées et de ses commentaires. La fillette ose enfin s'exprimer et s'affirmer et montre moins de soumission -du moins dans ses pensées- vis-à-vis de l'autorité.

Son attitude envers le loup, compagnon de jeu qu'elle mène par le bout du nez, est révélatrice de l'ascendant qu'elle a sur lui. Dans cet album, la grand-mère est également un personnage actif : elle n'hésite pas à prendre la défense du loup et va

même jusqu'à lui offrir son lit lorsqu'il est malade. L'autorité ne lui fait pas peur, aussi s'adresse-t-elle au chasseur sur un ton plus que péremptoire lorsqu'il tue le loup « ¡Pero que has hecho, animal !⁷³³ ».

Dans *Las tres mellizas y Caperucita*, le Petit chaperon rouge a également tout d'un personnage dominateur. Les trois fillettes endossant sont rôle sont malicieuses et dégourdis, représentées en pantalons ; elles parviennent à déjouer les pièges que leur tend la sorcière, substitut de l'ennemi qu'incarnait le loup dans le conte traditionnel. Dans *Capuz*, on assiste également à une inversion des rôles traditionnels, des fonctions. La fillette incarne un personnage dominateur qui finit par tuer le loup, dans un bain de sang des plus gres. La couverture de l'album annonce déjà, nous l'avons vu, la supériorité du Petit chaperon rouge sur le loup.

Dans tous ces albums, les personnages féminins n'ont plus besoin d'un personnage masculin pour les défendre et peuvent parfaitement se débrouiller tout seuls. Si la plupart des ouvrages dont il vient d'être question détournent les textes-sources pour recréer de nouvelles histoires, il convient de mentionner également des adaptations iconographiques du texte des Grimm dans lesquels l'illustration a fait disparaître le chasseur au moment le plus crucial de l'histoire : lors du sauvetage de la grand-mère et la fillette. L'adaptation illustrée par Carmen Segovia, par exemple, évacue totalement le chasseur de ses illustrations, lui faisant ainsi perdre de son importance et de son autorité.

En outre, les personnages féminins des albums modernes sont capables de penser par eux-mêmes et d'affirmer leur pensée. L'album *Las Tres Mellizas y Caperucita Roja* publié en 1985, constitue notre premier exemple de ce type de réécritures, qui s'attache à redonner aux femmes, l'habileté et l'audace dont les versions de Perrault et de Grimm, les avaient progressivement dépourvues. Les transformations que subissent les personnages du conte entraînent tout d'abord une redéfinition des genres. Il s'agit en effet de remettre en question certains stéréotypes bien institutionnalisés dans la littérature de jeunesse et auxquels Elena Gianini Belotti et Adela Turín se sont longuement intéressées et attaquées⁷³⁴. Il s'agit également,

⁷³³ Traduction : « Mais qu'as-tu fait, brute ? ».

⁷³⁴ Voir E. G. Belotti, *Du côté des petites filles*, Les éditions des femmes, 1974.

Voir également le travail d'Adela Turin au sein de la maison d'édition du même nom que

comme nous allons le voir, de reconfigurer les liens intergénérationnels et les valeurs transmises selon l'idéologie en vigueur. Sans aller jusqu'à y voir l'expression et la revendication d'une idéologie féministe, cet album contient pourtant de nombreux ingrédients qui pourraient l'orienter vers cette tendance-là, prenant le contre-pied des stéréotypes sexistes, qu'Adela Turín observait déjà dans les années 1970, dans l'album pour la jeunesse. L'album s'inscrit, en outre, à une époque dans laquelle la révolution sexuelle, après plus de 30 ans de dictature franquiste, bat son plein, et marque un tournant dans l'évolution de la société espagnole.

L'histoire de ces trois fillettes se structure, comme nous l'avons constaté, selon deux niveaux de narration, procédé systématique dans les ouvrages de cette collection : un récit cadre et un récit second. Dans le récit second, les fillettes font la rencontre des personnages traditionnels du conte : le loup, la fillette et la mère-grand. Mais ici, point de chasseur. Le passage du temps semble même avoir occasionné quelques changements : suite à la notoriété qu'il a acquise au fil du temps, le Petit chaperon rouge est devenue une fillette arrogante, à l'égo démesuré, et qui passe le plus clair de son temps à donner des interviews et à signer des autographes, s'attirant alors l'antipathie des trois protagonistes éponymes. On est donc bien loin ici de la fillette du conte traditionnel, passive, faible et naïve. Son attitude presque méprisante envers le loup montre qu'elle a le dessus sur lui. Aussi s'exclame-t-elle lorsqu'il s'apprête à l'attraper : « ¡ Qué pesado !⁷³⁵ » ou bien encore « Ya tenemos otra vez aquí al tonto del bosque. ¿ Todavía no te has convencido de que no me puedes comer ?⁷³⁶ ».

Le loup quant à lui, est incapable de dévorer qui que ce soit. Bien qu'il fasse l'objet d'une représentation anthropomorphe, ce n'est pas sous les traits d'un séducteur qu'il apparaît mais en survêtement, la langue pendante, le filet à la main et la démarche balourde, autant d'éléments qui contribuent à souligner l'allure grotesque du personnage. Il semble épuisé par le dur entraînement auquel il s'astreint afin de pouvoir avoir la chance d'attraper un jour la fillette et ne résiste pas bien longtemps au véritable Petit chaperon rouge qui, par une prise de judo, le met rapidement KO et lui

l'ouvrage de Belotti, créée en 1975 en Italie puis peu après associée aux éditions françaises des femmes.

⁷³⁵ Traduction : « Quel lourdingue ! ».

⁷³⁶ Traduction : « Tiens, voilà encore l'idiot de la forêt. Mais tu n'as encore pas compris que tu ne pouvais pas me manger ? »

conseille d'écouter sa mère à l'avenir, faisant référence au conte de Grimm et à l'avertissement donné par sa mère mais renversant cette fois-ci la situation : « (...) Otra vez haz caso a tu mamá, la señora Loba, y no te entretengas al atravesar el bosque⁷³⁷ ». Très vite donc, il est écarté de l'histoire, et la sorcière décide alors de prendre son rôle : « Puesto que en este cuento el Lobo era incapaz siquiera de hincar el diente a un tomate, la Bruja Aburrida había decidido representar su papel y comerse a las niñas⁷³⁸ ».

Ce sont donc les personnages féminins, bons et mauvais, qui prennent le contrôle de cette nouvelle histoire. Il n'y a pas ici – à l'instar des Petits chaperons rouges de l'album moderne- un seul Petit chaperon rouge, mais des Petits chaperons rouges. La pluralité de la représentation est augmentée ici par une épaisseur métalittéraire et le recours aux mises en abyme qui rajoutent à la complexité du processus. Les fonctions⁷³⁹ des personnages sont déplacées : la sorcière endosse le rôle d'opposant et se substitue au loup, neutralisé par le Petit chaperon rouge. Elle prend sa place dans le lit de la mère-grand après avoir jeté un sort à cette dernière et l'avoir transformée en table de nuit.

Les fillettes rejouent quant à elle l'histoire classique : elles se rendent chez la mère-grand afin d'y attendre le vrai Petit chaperon rouge et de lui donner une bonne leçon en se faisant passer pour le loup. Mais la sorcière est déjà passée avant elles, a neutralisé la mère-grand et s'est glissé dans son lit. Au moment où le célèbre dialogue est rejoué, les fillettes parviennent à se sortir d'affaire et à sauver la mère-grand sans l'aide d'un quelconque personnage masculin. L'explosion de pétards qu'elles ont disposés sous le lit de la mère-grand rompt le sortilège, et sorcière et mère-grand reprennent leur apparence normale. C'est donc grâce à leur astuce, leur intelligence et leur imagination, que les fillettes parviennent à se tirer d'affaire, et à voler la vedette au personnage du conte classique, puisque c'est principalement grâce à leur intervention que la version classique du conte est transformée. C'est donc, d'une part,

⁷³⁷ Traduction : « La prochaine fois, écoute la maman, Madame la Louve, et ne t'attarde pas en traversant la forêt ».

⁷³⁸ Traduction : « Comme dans ce conte le Loup était incapable de mordre ne fut-ce que dans une tomate, la sorcière Camomille avait décidé de jouer son rôle et de manger les fillettes ».

⁷³⁹ Voir Propp, *Op. Cit.*

l'autonomie et la force des fillettes que le conte cherche à mettre en valeur. Elles n'ont pas besoin de l'intervention d'un homme pour se sortir d'affaire. D'autre part, c'est aussi la supériorité des femmes sur les personnages masculins de l'histoire qui est mise en avant, notamment dans l'image finale : une double page représentant les trois fillettes, la grand-mère et le véritable Petit chaperon rouge dans une scène de goûter, le loup étant réduit au rôle de tapis.

Cette réécriture du conte incarne la modernité, le passage de relais des anciennes générations aux nouvelles. La grand-mère, bien qu'elle constitue un personnage sympathique de l'histoire, ne parvient à se délivrer du sort de la sorcière que grâce aux fillettes, incarnation de la jeunesse et des jeunes générations. C'est un nouveau modèle de fillettes qui est présenté dans cet album, et qui rompt avec les modèles bien souvent proposés dans la littérature de jeunesse espagnole –et probablement conditionnés par de longues années de franquisme– des personnages féminins, à quelques rares exceptions près. Leur apparence physique diffère des représentations stéréotypées bien souvent utilisées dans l'album : ici, point de jupes ou de robes. Les fillettes portent des pantalons, et le seul attribut marquant leur féminité est un ruban bleu qui orne leur chevelure.

C'est dans le même esprit que s'inscrit l'adaptation illustrée par Francesc Rovira⁷⁴⁰. Celle-ci, nous l'avons vu, n'est qu'une reformulation iconographique du conte des Grimm, et non pas une réécriture totale du conte, même s'il s'agit d'une adaptation quelque peu simplificatrice. Cependant, cela n'enlève rien à la force avec laquelle la figure féminine est transformée et présentée au lecteur. La mère a troqué son traditionnel tablier, contre un pantalon et un col roulé. Elle n'évolue plus dans sa cuisine, mais dans son bureau où on l'y voit en train de dessiner. La fillette quant à elle, rompt également avec les stéréotypes : vêtue d'un *sweter* rouge à capuche et d'un pantalon, elle penche d'avantage du côté de l'androgynie, et n'a plus rien à voir avec la petite fille modèle de la plupart des adaptations de la version des Grimm. Si elle n'ôtait pas sa capuche et ne laissait pas voir sa chevelure, on pourrait facilement la prendre pour un garçonnet. L'illustration s'impose ici comme un contrepoint au texte, allant à l'encontre des stéréotypes régissant la représentation habituelle des

⁷⁴⁰A. GRAU, L. ORIHUELA, F. ROVIRA, *Capercita Roja*, Col. Caballo alado clásico, Barcelona, Combel, 2004.

personnages féminins, nombreux, nous l'avons vu, dans les adaptations commerciales du conte. Certes, le chasseur est toujours présent à la fin de l'histoire, mais les illustrations donnent davantage de protagonisme graphique aux personnages féminins, au détriment du personnage masculin.

Dans les *Manoplas de Caperucita*⁷⁴¹, la fillette est très éloignée de l'archétype de la petite fille modèle blonde aux yeux bleus : la représentation de son visage, qu'accentue un style très pictural, ressemble à celui d'une petite vieille et lui donne également presque l'apparence d'un troll, lui ôtant toute féminité [Fig. 123].



Fig. 123, I. ALMAGRO/ M. MARDONES, *Las manoplas de Caperucita*, OQO, 2010.

Qu'elle soit véhiculée par l'illustration seule, ou par les texte réécrits et accompagnés d'illustrations, l'image de la femme semble avoir été influencée par les mouvements féministes de la fin des années 1960. Certes, ces versions sont minoritaires parmi tous les albums reprenant le *Petit chaperon rouge*, tous lieux de reconfiguration confondus. Il est néanmoins intéressant de voir qu'outre les albums ayant pour lieu de reconfiguration le texte lui-même, le post-texte, ou l'intratexte, certaines adaptations exclusivement iconographiques des textes-sources, notamment de la version des Grimm, s'émancipent d'une tradition iconographique très stéréotypée,

⁷⁴¹ *Op. Cit.*

pour proposer une image de la femme moderne, en accord avec l'évolution de la société au XXIème siècle. C'est également l'aspect paternaliste de la version des Grimm qui est remis en question. Bien souvent, nous pouvons également voir que l'évolution des rôles génériques va de pair avec la parodie. L'imposition d'une nouvelle figure féminine forte, s'appuie sur l'inversion des rôles : la grand-mère de Caperucita dans *La abuela de caperucita* a tellement persécuté le loup que cela en vient à justifier l'histoire que nous connaissons tous et qui ne serait finalement qu'une vengeance bien justifiée de la part du loup. *Capuz* est devenue la meurtrière du loup. Le véritable Petit chaperon rouge des aventures de *Las tres mellizas y Caperucita* a pris tellement d'assurance qu'il en est devenu détestable.

C'est donc une nouvelle image de la femme que proposent certaines reconfigurations du conte, plus en accord avec la libération de la femme au XXème siècle, et paradoxalement proches des versions orales, reflet des sociétés matriarcales. Mais il faut souligner que ces versions sont encore minoritaires et ne concernent que des albums d'auteurs, les albums les plus commerciaux continuant à reprendre et à adapter la version des Grimm, et à diffuser une image de la femme très traditionnelle. L'imposition de ces figures féminines fortes est souvent permise par l'effacement partiel ou total de la figure masculine dans le conte : le chasseur est absent de l'histoire, et le loup perd de son anthropomorphisme ou, lorsqu'il est encore représenté sous les traits d'un homme, de sa masculinité.

II.1.2. La transmission intergénérationnelle : une histoire de femmes.

L'album *Kaperucita negra y el león feroz*⁷⁴² propose une transposition du conte dans une aire culturelle totalement différente : le continent africain. Un récit cadre introduit le conte. Il met en valeur la dimension orale de l'histoire qui va être racontée, puisqu'un narrateur s'adressant directement aux petits garçons et aux petites filles, les invite à se laisser guider par le son du tam-tam et à venir écouter le conte : « Acércaos, niñas y niños, al calor de las llamas. Escuchad con atención ...⁷⁴³ ». Les enfants sont

⁷⁴² LLUISOT, *Op. Cit.*

⁷⁴³ Traduction : « Approchez-vous, les enfants, de la chaleur des flammes. Ecoutez

également invités à venir découvrir les enseignements que recèlent les contes : « (...) podréis descubrir las enseñanzas que se esconden detrás de las palabras de los cuentos⁷⁴⁴ ». La transmission orale est donc placée au premier plan et à travers elle, comme nous allons le voir, la transmission de valeurs.

Le conte brosse tout d'abord une présentation de la famille de Kaperucita, personnage principal et éponyme de l'histoire. La présentation de la famille se base sur un modèle patriarcal : le père incarne l'autorité. C'est le chef du clan, de la tribu : le port du masque et du sceptre impose encore plus le respect. L'expression du visage des enfants, déterminée et peu souriante, montre qu'ils ont bien intégré le modèle paternel. Leur vêtement est identique à celui du père et les flèches qu'ils tiennent dans leurs mains les prédisposent à faire la guerre. La mère quant à elle, est présentée dans le texte comme une femme « dulce y amorosa⁷⁴⁵ ». Sur la même double page, elle fait face au père et contrairement à lui, laisse entrevoir un large sourire, le même que la fillette représentée à côté d'elle. Elle porte une corbeille de fruits qu'elle tend à son mari, et juste au-dessus d'elle, un collage représentant sa case, l'associe au foyer.

Les genres semblent radicalement conditionner les rôles et les valeurs : alors que les personnages masculins incarnent l'autorité et la force, les personnages féminins incarnent pour leur part la joie et la générosité. Mais cette présentation on ne peut plus traditionnelle va très vite être subvertie. Au départ, l'histoire nous présente une famille scindée en deux : d'un côté le père et ses fils qui doivent passer les épreuves, selon la tradition, leur mission consistant dans le cas présent à apporter des fruits à la mère-grand qui vit dans la cabane située au pied du baobab. De l'autre côté, les femmes, qui sont écartées de cette mission, jugée trop dangereuse par le père. Cependant bien vite, les choses ne vont pas se dérouler comme prévu. Les fils de la famille sont obligés de rebrousser chemin, et c'est la fillette qui se charge de porter les fruits à sa grand-mère.

Les personnages masculins de l'histoire incarnent tout au long de l'histoire des valeurs négatives. Les fils incarnent la peur. Dès que le père leur annonce leur mission, ils sont saisis d'un frisson : « Un escalofrío recorrió a los tres muchachos, que asieron

attentivement ».

⁷⁴⁴ Traduction : « (...) vous pourrez découvrir les enseignements qui se cachent derrière les mots des contes ».

⁷⁴⁵ Traduction: « douce et amoureuse ».

con fuerza las lanzas y los escudos para ahuyentar el miedo⁷⁴⁶ ». Ces froussards rebroussement chemin à la première difficulté venue. Leur rencontre avec le lion de la forêt, amplement illustrée, accélère leur retour au village, tant leur peur est grande à la vue de l'animal. Le texte prend soin de présenter dans une police d'écriture de taille supérieure, toutes les expressions qui font référence à la peur des garçons, afin de la faire encore plus ressortir dans le texte: « aterrorizados » (« terrorisé »), « pies para qué os quiero », « pánico » (« panique »), « temblando » (tremblant). Le narrateur prend ses distances avec les fils et les désigne de façon péjorative lorsqu'il évoque leur rencontre avec les animaux, alors qu'ils viennent à peine de pénétrer dans la forêt : « Cuando los animales vieron a aquellos tres intrusos se pusieron a gritar⁷⁴⁷ », ou bien encore lorsqu'il décrit les aventures des garçons dans la forêt, de façon très ironique : « Mientras sus hermanos se hacían los valientes en la selva⁷⁴⁸ ».

Le père incarne quant à lui la fermeture d'esprit, le traditionalisme et l'autoritarisme. Il refuse malgré l'insistance de celle-ci, que la fillette se charge elle aussi de la mission. Selon lui, c'est une affaire d'hommes à laquelle les femmes ne doivent en aucun cas participer, comme le dictent les rites ancestraux de la tribu : « ¡Se trata de una prueba de valor que sólo pueden hacer los muchachos!⁷⁴⁹ ». Ses décisions sont guidées par des traditions ancestrales qu'il ne semble pas prêt à remettre en question. Quant au chasseur, avant même qu'il ne reprenne son apparence de chasseur, il apparaît sous les traits du crocodile (qui a la même fonction que le loup dans le conte classique, c'est à dire celle d'opposant).

Les figures féminines incarnent au contraire courage, tolérance et modernité. La fillette, contrairement à ses frères, se montre courageuse mais sa condition de fillette, en raison des codes sociaux en vigueur, l'empêche de se rendre dans la forêt. Son père lui répond en effet : « ¡Eres una niña, y la prueba de valor sólo pueden hacerla los chicos!⁷⁵⁰ ». La fillette incarne également la modernité dans la mesure où les coutumes instaurées par la tribu lui paraissent absurdes et désuètes : « ¡Pues si las

⁷⁴⁶ Traduction: « un frisson parcourut les trois jeunes hommes qui brandirent avec force leurs lances et leurs boucliers pour chasser la peur ».

⁷⁴⁷ Traduction: « Quand les animaux virent les trois intrus, ils se mirent à crier ».

⁷⁴⁸ Traduction : « Alors que ses frères faisaient les courageux dans la jungle ».

⁷⁴⁹ Traduction : « Il s'agit d'une épreuve de courage que seuls peuvent effectuer les garçons ! ».

⁷⁵⁰ Traduction : « Tu es une fille et l'épreuve de courage, seuls les garçons peuvent la passer ».

costumbres son anticuadas, se cambian y ya está !⁷⁵¹ ». La fillette est présentée comme quelqu'un d'intelligent, qui ne se laisse pas facilement leurrer par les apparences. Elle se rend rapidement compte, lorsqu'elle rencontre le lion, que celui-ci rugit parce qu'un éléphant lui écrase la queue et non pas parce qu'il souhaite la manger. Ce n'est pas grâce à sa force mais à son astuce qu'elle réussit à faire se déplacer l'éléphant. C'est d'ailleurs son point de vue qui est adopté à plusieurs reprises comme par exemple dans le cas suivant : « sin hacer caso a las « broncas » de su padre, Kaperucita se adentró en la oscuridad de la selva ⁷⁵² ».

La mère est solidaire des idées de sa fille. Lorsque la fillette suggère de changer les coutumes de la tribu, qu'elle trouve désuètes, sa mère l'appuie dans sa démarche : « ¡ Eso mismo pienso yo ! ⁷⁵³ ». Les deux personnages adoptent, dans les illustrations, les mêmes expressions, les mêmes mimiques. La grand-mère quant à elle, enseigne et incarne la sagesse : lorsque le lion propose qu'avec la peau du crocodile soient fabriqués des portefeuilles, des ceintures et des sacs, elle suggère plutôt de le soigner. Ses paroles sont suivies de l'aphorisme et des paroles suivantes : « Tal harás, tal encontrarás. Si quieres que te amen..., comienza por amar... ⁷⁵⁴ ». A la fin de l'histoire, elle fonde, en compagnie du chasseur, une société protectrice des animaux.

Peu à peu, on assiste donc à un retour symbolique à une société matriarcale faisant écho à l'ascension sociale de la femme dans les sociétés occidentales. Le père ne peut que déplorer la perte de sa propre autorité : « El pobre jefe de la tribu estaba perdiendo su autoridad. No tenía más remedio que admitir que los tiempos estaban cambiando ⁷⁵⁵ ». La transmission de valeurs positives ne se fait que grâce aux personnages féminins, la mère et la grand-mère dans ce cas précis. Le courage, la volonté de changer l'ordre instauré et les codes en vigueur émanent de la fillette qui est encouragée par sa mère. Le courage dont elle fait preuve rejoint celui de la fillette de la

⁷⁵¹ Traduction : « Si les coutumes sont désuètes, on les change un point c'est tout ».

⁷⁵² Traduction : « sans prêter attention aux remarques de son père, Kaperucita pénétra dans l'obscurité de la jungle ».

⁷⁵³ Traduction: « C'est ce que je pense moi aussi ! ».

⁷⁵⁴ Traduction: « tu n'auras que ce que tu mérites. Si tu veux que l'on t'aime..., commence par aimer ».

⁷⁵⁵ Traduction : « Le pauvre chef de la tribu perdait son autorité. Il lui fallait admettre que les temps avaient changé ».

version orale, et fait écho à une égalité des sexes de plus en plus prônée dans nos sociétés modernes.

C'est encore une histoire de transmission intergénérationnelle et féminine qui s'impose et permet de triompher du loup dans *Caperucita de colores*. Grâce à une idée suggérée par sa grand-mère, la fillette parvient à trouver une stratégie lui permettant de se fondre dans le décor, et d'échapper au loup.

II.2. Le retour du père ou d'une figure paternelle

Il se peut que, comme chez Grimm, la figure masculine du chasseur (ou du bûcheron dans certaines versions) soit amalgamée avec celle du père, et traduise une volonté de montrer une famille rassurante. Parfois, c'est avec la figure du grand-père que le rapprochement s'opère. Il se peut aussi que la figure paternelle soit réintroduite pour combler le manque du père, dans une plus ou moins grande mesure. A chaque fois, la réintroduction d'une figure paternelle n'est pas anodine.

II.2.1. La figure paternelle comme facteur de normalisation de la vision de la famille.

Ce n'est pas l'histoire du *Petit chaperon rouge* qui nous est racontée dans *L'ultim Llop de la Cerdanya*, mais une autre histoire qui n'a de lien avec elle qu'en raison du fait qu'elle lui est postérieure, comme nous l'indique la référence, au tout début de l'histoire, au conte. Il s'agit quand même d'une rencontre entre une fillette et un loup mais cette fois-ci, le loup n'a rien d'effrayant : il s'agit du dernier loup de Sardaigne, comme l'indique le titre qui, dès le départ, invite le lecteur à être bienveillant. La fillette est partie de chez elle et a en chemin fait connaissance avec lui. Lorsqu'elle retourne chez sa famille, tout le monde l'attend. La figure paternelle est très présente, de même que celle des grands-parents. C'est ici une sorte de conflit entre trois générations qui s'instaure : celle des parents, des grands parents, incroyables envers ce que leur raconte la fillette, et celle de cette dernière. On la compare à son oncle, écrivain, en raison de son imagination débordante.

Dans *Las manoplas de Caperucita*, la représentation de la figure du chasseur dans la maison de la grand-mère, près de la cheminée, autour d'une tasse de chocolat que lui sert cette dernière, et d'un jeu de parchis, pourrait s'apparenter à celle du grand-père, si le texte ne venait pas préciser que le personnage, tout comme le loup, se trouve chez l'aïeule car le temps ne permet pas de raconter l'histoire classique [Fig. 124].

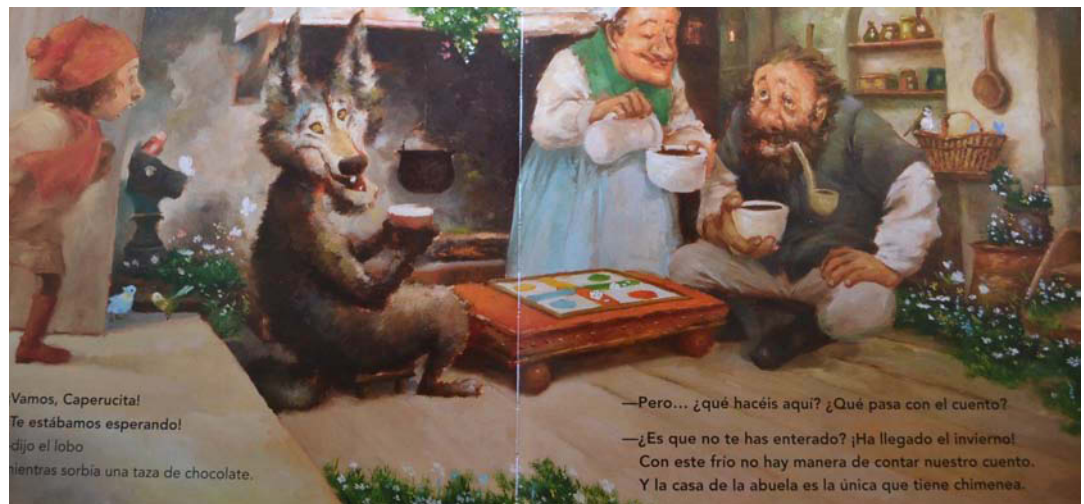


Fig. 124, I. ALMAGRO/M. MARDONES, *Las manoplas de Caperucita*, Pontevedra, OQO, 2010.

Dans *Kaperucita negra y el león feroz*, le chasseur, délivré du sortilège dont il avait été victime, tombe amoureux de la grand-mère avec qui il va se marier, l'histoire rénovant avec la tradition des contes de fées s'achevant par un mariage et une configuration classique de la famille.

II.2.2. Le père comme figure centrale de l'histoire.

L'album *El asunto de mis papás* présente —comme aucun album jeunesse récrivant *le Petit chaperon rouge* ne l'avait fait auparavant - la figure du père comme l'une des figures centrales de l'histoire, au même titre que celle de la mère. L'histoire

de la fillette passe désormais au second plan, au bénéfice de celle de ses parents, comme le montre une observation détaillée des indications péritextuelles. En effet, le titre est suffisamment explicite et l'illustration qui l'accompagne nous place, tout comme la fillette, dans une position de spectateurs envers les parents.

Le protagonisme décisif des parents est confirmé dès les premières pages lorsque Caperucita, narratrice autodiégétique de l'histoire, nous indique qu'elle cherche à rétablir une injustice de taille. Après avoir minimisé l'importance de l'épisode de son incident avec le loup –épisode parmi tant d'autres –, elle s'insurge contre le peu d'importance ayant été accordé, selon elle, dans toutes les versions du conte, à ses parents :

me parece totalmente injusto que en todas las versiones que se han escrito sobre mi historia, hayan aparecido de refilón o ni siquiera aparezcan los seres que considero más importantes para mí. Esos seres tan importantes son mis papás⁷⁵⁶.

Elle déplore que sa mère soit passée à la postérité en tant que « despreocupada mandona⁷⁵⁷ » et que son père n'apparaisse même pas. L'histoire qu'elle va raconter va tenter de rétablir ce déséquilibre. Si, au début de l'histoire, les deux personnages font l'objet de portraits équilibrés, ce n'est qu'à peu près au milieu de l'histoire que la figure du père acquiert davantage de protagonisme. Deux choses sont montrées :

- tout d'abord que la fillette n'est pas livrée au loup comme le laissaient entendre les versions de Perrault et de Grimm par une mère inconsciente. La mère est réhabilitée.

- Le père et la mère sont deux figures importantes. L'absence de la figure du père dans les versions classiques est surcompensée. D'ailleurs, ce n'est pas l'histoire traditionnelle qui est racontée. Celle-ci ne fait l'objet que d'allusion. C'est bien la suite de l'histoire qui est donnée, c'est-à-dire, l'histoire des parents de Caperucita.

⁷⁵⁶ M. PIÉROLA, *El asunto de mis papás*, Barcelona, Destino, 1991.

⁷⁵⁷ Traduction : « Une femme autoritaire et négligente ».

II.3. L'importance des relations intergénérationnelles.

L'arbre généalogique sur lequel s'ouvre l'album *Capuz* présente le loup et sa famille. Quelques générations après, le loup est devenu un innocent arborant une pancarte mettant en valeur son innocence. En revanche, des générations plus tard, le chaperon rouge, qui fait également l'objet d'une présentation sur la double page, semble s'être dégourdie et avoir fait le tour du monde.

Dans la plupart des histoires, c'est grâce à la transmission qui s'effectue de la grand-mère (ou de la mère) à sa petite-fille (ou à sa fille), que l'histoire peut trouver une issue heureuse. Dans *Caperucita de colores*, la stratégie suggérée à la fillette par son aïeule lui permet d'échapper au loup. Si les épingles et aiguilles de la tradition orale ne sont manifestement plus évoquées, l'histoire reste malgré tout liée au domaine de la couture, puisque la fillette emprunte à son aïeule l'idée de se confectionner des vêtements différents, lui permettant de se fondre dans le paysage selon les saisons. Dans *Kaperucita negra y el león feroz*, le soutien que lui manifeste sa mère pousse la fillette à se mettre en route malgré les réticences de son père. L'issue finale de l'histoire permettra le sauvetage du chasseur. *La abuelita de Caperucita*, sorte de prétexte (et prétexte) à la version des Grimm, constitue une exception à une transmission intergénérationnelle bénéfique pour la fillette. En effet, dans cet album, le legs de la grand-mère à sa petite-fille est plutôt problématique et laisse augurer la vengeance presque justifiée du loup (dans la version des Grimm), en réaction à une persécution récurrente de celui-ci de la part de l'aïeule.

III. Les albums modernes sont-ils toujours aussi édulcorés ?

Caterina Valriu Llinas⁷⁵⁸ fait remarquer que dans les années 1950 et 1960, le réalisme prédomine dans la littérature de jeunesse catalane, au détriment d'une littérature plus fantastique. La même observation pourrait être faite au sujet de la

⁷⁵⁸ C. VALRIU LLINA, « Los personajes fantásticos : las brujas, los magos, las hadas », in G. LLUCH, *Op. Cit.* p. 104.

littérature de jeunesse espagnole, voire même européenne. Les contes populaires font alors l'objet de critiques, ce qui entraîne un adoucissement et une édulcoration, accompagnés d'une élimination de la violence ou des référents considérés comme scabreux, scatologiques ou inconvenables. Si l'on met en perspective ces propos avec le conte du *Petit chaperon rouge*, on pourrait nuancer les écrits de la chercheuse en insistant sur le fait que l'édulcoration remonte à une époque plus ancienne. En effet, dès leur passage chez les Grimm, au XIX^{ème} siècle, les contes sont édulcorés. En Espagne, nous l'avons dit, c'est précisément cette version du conte qui se diffuse le plus, et qui inspirera le plus de reconfigurations. L'édulcoration est donc bien présente avant les années 1950, et nous avons d'ailleurs pu en avoir plusieurs exemples à travers l'analyse des publications pour la jeunesse, dans la deuxième partie de ce travail. La chercheuse souligne également qu'à partir des années 1970, avec la publication des interprétations psychanalytiques, les auteurs reprenant le conte, l'utilisent dans une veine libératrice. Nous adhérons partiellement à son propos. En effet, s'il est certain que nous retrouvons, dans l'album moderne, des ouvrages aux notes érotiques ou scatologiques (il s'agit soit d'ouvrages reprenant des textes de type 333 issus de la tradition orale -*Tio Lobo et La verdadera historia de Caperucita*-, soit des albums reprenant ou s'inspirant des versions littéraires, et les illustrant ou les transformant dans cet esprit), ne font-ils pas l'objet d'une édulcoration ? Dans une société saturée de sexe et de violence, où l'enfant ne semble pas vraiment être épargné -à en voir les images diffusées à la télévision-, l'album jeunesse semble constituer un monde à part. L'équilibre que semble rechercher l'album moderne n'est-il pas le fruit d'une conception bien particulière de l'enfant contemporain ?

Certes, celui-ci ne semble plus être cet être que l'on cherche à tout prix à protéger ; mais bien qu'on le considère comme une personne à part entière, ses capacités de compréhension et de déchiffrement sont encore en devenir, ce qui semble fortement conditionner la démarche des créateurs qui s'adressent à lui. Présenter à un lecteur enfant, de manière directe, des images violentes ou à caractère sexuel, pourrait être vécu par celui-ci comme une agression, étant donné qu'il ne possède pas forcément les codes nécessaires pour les déchiffrer. C'est pourquoi, il nous semble que l'album s'impose avant tout comme un lieu de médiation et de remédiation, permettant à l'enfant de se livrer à une lecture symbolique de la sexualité et de la violence, qu'il

voit représentée tous les jours dans les médias.

Une telle conception de l'album implique que nous envisagions donc à présent les traitements que reçoivent l'érotisme, la scatologie et la violence, dans les ouvrages contemporains, et comment la pratique de symbolisation directe volontaire ou non volontaire⁷⁵⁹ est élaborée par les créateurs des œuvres, pour permettre à leurs lecteurs d'appréhender le monde, à travers une symbolisation indirecte, en accord avec leur maturité psychique. Autrement dit, comment les artistes, à travers l'album, se livrent-ils à un encodage symbolique permettant au lecteur enfant d'aborder le monde qui l'entoure sans créer de traumatismes ?

Nous avons pu voir précédemment comment, sous l'influence des théories psychanalytiques, certains illustrateurs espagnols se livrent à l'exploitation paradoxale de la dimension érotique pour illustrer la version des frères Grimm. Approfondissons à présent cet aspect, et essayons de voir quels sont les rapports qu'entretiennent les *Petits chaperons rouges* -adaptés ou reconfigurés- avec l'érotisme, dans l'album moderne espagnol. Cette approche mettra en perspective la production espagnole avec celle des pays voisins, et tout particulièrement la production française, qui nous est la plus accessible, et qui s'avère également être la plus abondante sur le sujet. Mais avant toute chose, revenons sur la notion d'érotisme, et rappelons, avant de nous centrer sur la littérature de jeunesse, dans quelle proportion elle est déjà présente dans les textes-sources.

En les incluant au sein de sa sélection, *Le Dictionnaire des Œuvres Erotiques* revendique clairement la charge érotique des contes de Perrault. Comme le fait remarquer Yvonne Caroutch, à propos des contes de fées :

Il est évident que les grands conteurs français (Perrault, Mme d'Aulnoy, Mme Leprince de Beaumont, Mme Murat, la comtesse de Ségur, etc.) n'ignoraient pas que leurs pages renfermaient ce que Michel Carrouges nomme « un cryptogramme de la sexualité ». Point n'est besoin de psychanalyse pour déceler le symbole de sexuel de maints objets

⁷⁵⁹ La terminologie est empruntée à Serge Tisseron, qui distingue la symbolisation directe de la symbolisation indirecte. La première résulte d'un travail psychique en partie conscient et en partie inconscient, mais toujours volontaire. C'est la démarche du créateur. La seconde résulte d'un travail psychique involontaire et surtout inconscient. C'est le travail du spectateur. Voir S. TISSERON, *Y a-t-il un pilote dans l'image ?*, Paris, Aubier, 1998.

métaphoriques dont ces contes regorgent : fuseaux qui blessent, coffrets interdits emplis de bijoux, clefs tachées de sang, roses funestes, coraux éblouissants, mais intouchables. Leur érotisme voile l'innocence de ces écrits destinés à initier les enfants⁷⁶⁰.

L'érotisme est bien présent dans le répertoire des contes issus de la tradition orale, et plus particulièrement dans le *Conte de mère-grand*, et nombreux sont les contes de Perrault qui, d'une façon plus ou moins explicite, tissent un réseau de symboles dont la connotation sexuelle est indéniable. Mais la version perraultienne et les versions issues de la tradition orale ne mettent pas en avant les mêmes éléments érotiques. Comme le fait remarquer Jean-Pierre Mothe, si dans *Peau d'Ane* et *Griselidis* du conteur français, l'inceste est clairement évoqué, et dans la morale du *Petit chaperon rouge*, le loup clairement identifié au séducteur, c'est tout de même à mots couverts que la sexualité y est généralement mentionnée. En puisant dans la tradition orale, et en adaptant son conte au public adulte et mondain des salons, Perrault ne fait qu'insister sur une dimension sexuelle déjà latente dans le folklore. *Idem* pour Doré, qui, en illustrant le conte, ne fera que renforcer cet aspect-là du texte.

Lorsque les frères Grimm reprennent à leur tour les contes deux siècles plus tard, ils leur ôtent les éléments érotiques pouvant choquer le jeune lectorat qu'ils visent. Ne restent que quelques éléments qui ont été interprétés par la critique comme des éléments érotiques, mais qui constituent un code un peu plus implicite à déchiffrer.

Au XX^{ème} et XXI^{ème} siècles, que reste-t-il de cet érotisme? Pour analyser l'érotisme du *Petit chaperon rouge* dans l'album moderne, il convient de prendre en compte les manifestations érotiques des médias et médiums connexes, car ils ont influencé les représentations dans l'album. En effet, les frontières sont poreuses entre album, bande dessinée et cinéma.

Tout d'abord, force est de constater que nombreuses sont les œuvres graphiques et cinématographiques pour adultes ayant repris le conte, afin de mettre en valeur sa dimension érotique. Le cinéma, et notamment le cinéma d'animation américain, en fait l'un de ses sujets de prédilection dans les années 1920-1930, comme en témoignent les

⁷⁶⁰ P. PIA, *Dictionnaire des œuvres érotiques*, Paris, Laffont, 2001, p. 113.

aventures de Betty Boop, ou celles de Tex Avery. Alain Duchêne⁷⁶¹ consacre d'ailleurs tout un chapitre à Tex Avery et à la sexualité, dans lequel il accorde une large place aux films d'animation inspirés du *Petit chaperon rouge* : *Little Rural Riding Hood* (1949), *Swing Shift Cinderella* et *Little Hot riding hood* (1943), déjà évoqués dans la deuxième partie. Dans le second, Tex Avery transforme la petite fille en une jeune femme pulpeuse, le loup en un citadin libertin, et la grand-mère grabataire en une nymphomane pleine de vitalité. Le loup rencontre la jeune femme dans un cabaret et lui propose de passer la soirée avec lui. Elle décline l'invitation. Le loup poursuit alors la jeune fille qui se rend chez sa grand-mère. Il devient alors la proie de l'appétit charnel de cette dernière, et finit par se suicider⁷⁶². La traditionnelle fillette devient une jeune femme chez laquelle se mêlent rondeurs enfantines (joues etc.) et attitude provocante, jouant ainsi sur l'ambiguïté de la femme/enfant. Tex Avery reprend ce mythe de la femme enfant et l'exacerbe⁷⁶³. Dans un autre domaine, et plus tardivement, les *comics* américains accordent eux-aussi une place importante à l'érotisme allant parfois même jusqu'à la pornographie. Citons à cet effet la collection *Grimm fairy tales*, aux couvertures particulièrement évocatrices, et publiée par *Zenoscope entertainment* depuis 2005.

Qu'en est-il en Espagne ? Sous le franquisme, nous l'avons vu, le contrôle des mœurs freine les tentatives de reprises érotiques, ce qui n'empêche malgré tout pas la publication de versions isolées, comme celle de Freixas⁷⁶⁴, en 1938. Il va falloir attendre les années de la *Movida*⁷⁶⁵, et l'avènement de la bande dessinée *underground*, pour que le conte soit repris dans une veine érotique. Il est vrai qu'à cette époque du *destape*⁷⁶⁶, l'une des plus subversives de l'Histoire de l'Espagne, la nudité et la sexualité, comme le fait remarquer Magali Dumousseau-Lesquer, « débordent du domaine de l'intimité, et investissent la rue, les créations artistiques et les médias⁷⁶⁷ ».

⁷⁶¹ A. DUCHÊNE, *A faire hurler les loups*. Editions du chêne, 1998.

⁷⁶² *Ibid.*, p. 112.

⁷⁶³ P. FLOQUET, *Le langage comique de Tex Avery*, Paris, L'Harmattan, 2009, p.135.

⁷⁶⁴ E. FREIXAS, *Op. Cit.*

⁷⁶⁵ Mouvement socio-culturel apolitique qui naît à Madrid à la mort du franquisme, en réaction aux valeurs d'une culture dominante héritée en partie de l'idéologie franquiste.

⁷⁶⁶ Déshabillage

⁷⁶⁷ M. DUMOUSSEAU-LESQUER, *La Movida, au nom du père, des fils, et du todo vale*, Le

Le petit chaperon rouge n'échappe pas à cette frénésie émancipatrice. Il suffit de penser à une chanson d'un groupe phare de la Movida : la Orquesta Mondragón, qui, dans *Caperucita feroz*⁷⁶⁸, use de paroles particulièrement évocatrices et fait dialoguer un loup débordant de désir, et un Chaperon rouge tout à fait consentant :

Hola mi amor yo soy el lobo
Quiero tenerte cerca para oírte mejor
Hola mi amor soy yo tu lobo
Quiero tenerte cerca para verte mejor
Hola mi amor yo soy el lobo
Quiero tenerte cerca para oírte mejor
Hola mi amor soy yo tu lobo
Quiero tenerte cerca para verte mejor

Si con tus garras me quisieras tu abrazar
Si con tus dientes me quisieras tu besar
[...]
Yo lo que quiero es tu cuerpo tan brutal
Y lo que adoro es tu fuerza de animal
[...]

Hola mi amor yo soy el lobo
Te he comprado un anillo, un pastel y un yoyo
Hola mi amor soy yo tu lobo
quiero bailar contigo un lindo rock & roll
[...]
Yo solo quiero una noche sin final
En la que ambos nos podamos devorar

mot et le reste, 2012, p. 146.

⁷⁶⁸Groupe phare créé en 1976 autour de la personnalité du présentateur et chanteur Javier Gurruchaga, et qui fait fusionner le théâtre et la chanson. *Caperucita feroz* appartient au deuxième album du groupe intitulé *Bon voyage* (1980).

C'est aussi le cas des bandes dessinées *underground* pour adultes de la même période, qui constituent à partir de cette époque, un secteur à part entière, et dont l'importance ne fera que croître lors des décennies suivantes. Citons à titre d'exemple : *Los cuentos de los primos del parque* (La Cúpula, 1992) ou encore la collection *Muerde*, hebdomadaire érotique publié en 1976 par J. F. Ediciones, et dont le numéro 13 comporte un titre plus que suggestif : *Caperucita verde... verde*⁷⁶⁹ (Dessins de Ricar Frasco and Cía.; scénario : Perera) [Fig. 125]. Jouant avec l'expression « un viejo verde », en référence à un homme aux inclinaisons sexuelles peu propres à son âge ou à sa condition, la couverture nous montre un vieil homme, dans son lit, les yeux exorbités à la vue d'une jeune femme aux formes proéminentes.

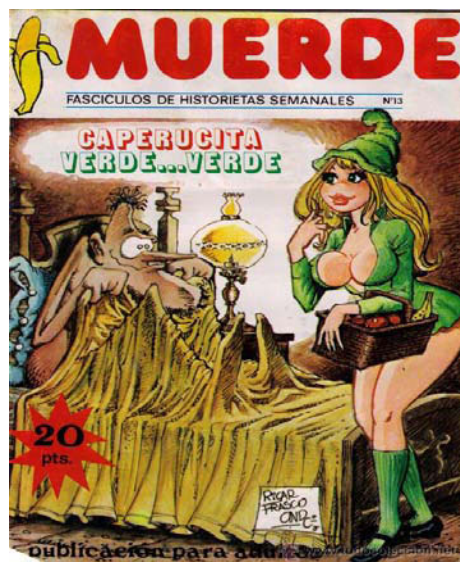


Fig. 125, PERERA/ R. FRASCO and Co, « Caperucita verde... verde », *Muerde* n°13, Barcelona, J. F. ediciones, 1976.

Nous pouvons également mentionner la revue *Ilustración + comix internacional*, revue de bande dessinée publiée à Barcelone par l'éditeur Toutain, en pleine époque du boom de la bande dessinée pour adultes. Le numéro de juin 1984 comporte des planches illustrées par l'uruguayen Alberto Breccia (technique du papier déchiré) et reprenant le conte de *Caperucita Roja* [Fig. 126]. Celui-ci s'inspire de la

⁷⁶⁹ Voici la définition qu'en donne la RAE : « Dicho de una persona: Que conserva inclinaciones galantes impropias de su edad o de su estado. ».

version des frères Grimm mais surtout des paroles d'un tango de Celedonio Flores : *Margot* (1921) qui raconte l'histoire d'une jeune fille se prostituant pour échapper à la pauvreté que lui destine la vie. Dans un contexte moderne (l'histoire s'ouvre sur la représentation d'usines), la jeune fille est envoyée, comme dans les versions traditionnelles, chez sa mère-grand. Elle fait la connaissance, en chemin, d'un homme qui va l'initier à la sexualité et la faire sombrer dans la prostitution.

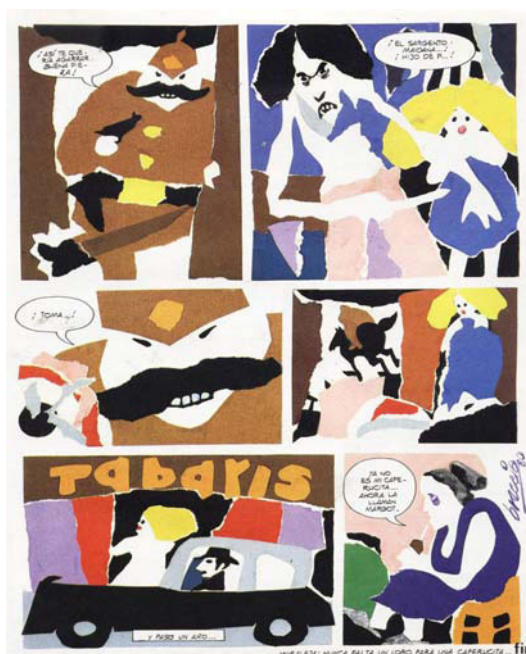


Fig. 126, A. BRECCIA, *Ilustración + comix internacional*, Barcelona, Toutain, 06/1984.

Mais toutes les productions dont il vient d'être question s'adressent à un public adulte. Qu'en est-il des publications s'adressant à la jeunesse à cette même période ? Avant de parler du cas de l'Espagne, il nous a semblé intéressant d'évoquer brièvement les publications françaises, pays dans lequel, nous l'avons dit, la tradition d'un *Petit chaperon rouge* est extrêmement ancrée, afin d'aborder ensuite les albums espagnols dans une perspective comparatiste. La France, malgré la loi n° 49-956 sur les publications destinées à la jeunesse⁷⁷⁰, compte un nombre assez important d'albums

⁷⁷⁰ «Les publications (...) ne doivent comporter aucune illustration, aucun récit, aucune

modernes à la tonalité érotique plus ou moins marquée, qu'il s'agisse d'albums illustrant la version de Perrault (version illustrée par les photos de Sarah Moon⁷⁷¹, première partie de l'ouvrage d'Amoretti⁷⁷²), la version orale (*Le Petit chaperon rouge ou la petite fille aux habits de fer blanc* de Bernadette Bricout et Régis Lejonc, dont les illustrations insistent sur le déshabillage progressif, et finissent par représenter la jeune fille, nue, de dos, les bras croisés sur la poitrine, dans une attitude empreinte de pudeur, puis à l'intérieur du lit, sur un fond symboliquement rouge, les draps dissimulant sa nudité, puis courant dans les bois, nue, poursuivie par le loup⁷⁷³) ou bien encore d'albums ayant pour lieu de reconfiguration l'intratexte (*Mina je t'aime*⁷⁷⁴ de Patricia Joiret et Xavier Bruyère ou encore la deuxième partie de l'ouvrage d'Amoretti, *Ce qu'il advint dans le ventre du loup*⁷⁷⁵, qui adapte la représentation de la fillette selon l'esthétique japonaise des lolitas de mangas et imagine, comme son titre l'indique, ce qui se passe à l'intérieur du ventre du loup). La présence d'éléments érotiques dans ces publications françaises, s'explique peut-être par le fait que le conte, comme on l'a vu, est ancré dans l'Hexagone depuis des siècles, et que les versions

chronique, aucune rubrique, aucune insertion présentant sous un jour favorable le banditisme, le mensonge, le vol, la paresse, la lâcheté, la haine, la débauche ou tous actes qualifiés crimes ou délits ou de nature à démoraliser l'enfance ou la jeunesse, ou à inspirer ou entretenir des préjugés ethniques ou sexistes. Elles ne doivent comporter aucune publicité ou annonce pour des publications de nature à démoraliser l'enfance ou la jeunesse ».

⁷⁷¹ Censé reprendre la version de Perrault, l'album illustré par Sarah Moon évacue pourtant la moralité finale. Voir PERRAULT, C., MOON S. (Ill.), *Le Petit chaperon rouge*, Paris, Grasset, 1983.

⁷⁷² AMORETTI, *Le Petit chaperon Rouge et ce qu'il advint dans le ventre du loup*, Alwett, Toulon, ed. Soleil, 2010.

⁷⁷³ La petite chanson que fredonne la jeune fille et sur laquelle se clôt le récit est extrêmement explicite dans la façon dont elle fait allusion aux attributs de sa féminité :

« Mes petits tétons viendront,
Ma grand-mère, ma grand-mère,
Mes petits tétons viendront
Et les vôtres s'en iront ».

⁷⁷⁴ P. JOIRET et X. BRUYERE (ill.), *Mina je t'aime*, Paris, Pastel, 1991. Cet ouvrage largement inspiré du *Petit chaperon rouge*, nous met en présence d'une fillette qui use de ses charmes pour séduire trois garçons et les livrer en pâture à sa grand-mère la louve. Les illustrations sont particulièrement évocatrices : la fillette, à la sensualité exacerbée, n'est pas sans présenter des ressemblances avec l'héroïne de Nabokov.

⁷⁷⁵ *Ibid.*

présentant le plus d'éléments érotiques soient les versions orales collectées en France (la version dite « nivernaise » pour ce qui est des versions orales retranscrites par écrit) et d'auteurs français (la version de Perrault).

En Espagne, cette tendance y est moins nette, et si l'érotisme est néanmoins présent, il est moins perceptible. Certes, l'Espagne édite les ouvrages français précédemment mentionnés : l'ouvrage illustré par Sarah Moon et l'ouvrage d'Amoretti ont été diffusés dans la Péninsule peu de temps après leur parution dans leur pays d'origine, mais les œuvres d'auteurs nationaux restent généralement moins explicites. Nous avons vu, avec les albums illustrés par Javier Serrano et Carmen Segovia, fortement influencés par les théories psychanalytiques, que l'érotisme pouvait constituer une ligne de force de la reconfiguration iconographique, bien que le texte qu'adaptent ces ouvrages soit celui des frères Grimm. Cependant, l'érotisme n'y est suggéré que de façon très discrète et symbolique, par rapport aux albums français. De plus, il faut souligner que ces albums sont des adaptations relativement fidèles, et non des albums transformant radicalement les textes-sources.

L'histoire culturelle particulière du Petit chaperon rouge en Espagne, que nous avons mise en lumière dans notre deuxième partie, peut offrir un premier facteur d'explication au traitement plus édulcoré de l'érotisme. La version des frères Grimm, le plus édulcoré des textes-sources, a fait l'objet en Espagne d'une adoption massive dès sa réception, par rapport aux deux autres textes. Le poids de cet héritage se fait encore sentir de nos jours. Mais cette explication n'est pas suffisante puisque nous devrions rencontrer le même phénomène d'édulcoration dans les publications pour adultes. Or le contraste est frappant entre les *Chaperons rouges* débridés pour adultes des années de la *Movida*, par exemple, et les *Petits chaperons rouges* clairement destinés à la jeunesse de la même époque proposant de sages versions. En règle générale, le destinataire du conte dans l'album moderne, continue à être un enfant que l'on doit préserver du monde des adultes, en évitant tout propos susceptible de le traumatiser, plus encore en Espagne, pourrait-on être tenté de croire. Outre la plus forte prégnance de la version des frères Grimm par rapport aux autres versions, le phénomène d'édulcoration en Espagne a une autre explication historique : les années de censure et de contrôle des mœurs et des publications pour la jeunesse durant la dictature franquiste. Même si les temps ont bien changé, la vision longtemps puribonde

laisse des marques, et influe peut-être sur les choix des acteurs (éditeurs, prescripteurs, réseaux de pédagogues), cette hypothèse restant à vérifier.

Malgré ces limitations, l'expression de la transgression dans les albums espagnols reprenant le conte du *Petit chaperon rouge* est bien présente. Revenons-en à ses manifestations.

Un seul album espagnol reprend la version nivernaise : *La verdadera historia de Caperucita*, adaptée par Rodriguez Almodóvar, illustrée par Marc Taeger, publiée chez Kalandraka en 2004, et qui s'appuie, comme le souligne le péri-texte, sur les textes recueillis par Paul Delarue. Elle puise également dans les discussions théoriques initiées par les sémiologues, anthropologues et psychanalystes. Dans cette version, le loup n'invite pas la fillette à venir se coucher vers lui, comme dans la version nivernaise, mais c'est celle-ci qui en prend l'initiative, effrayée par la voix de la petite chatte. Le dialogue qui vient juste après évoque bien un déshabillage auquel se livre la factice grand-mère sur la fillette et non pas la fillette elle-même, l'effet produit n'étant pas tout à fait le même, mais la dimension érotique n'en étant pas moins présente. Cependant, les illustrations apportent un contrepoint au texte. Elles accompagnent le texte et imitent, par la simplicité de leurs formes, le dessin d'enfant [Fig. 127-128]. Elles sont volontairement très peu réalistes, et contrebalancent tout ce que l'épisode de

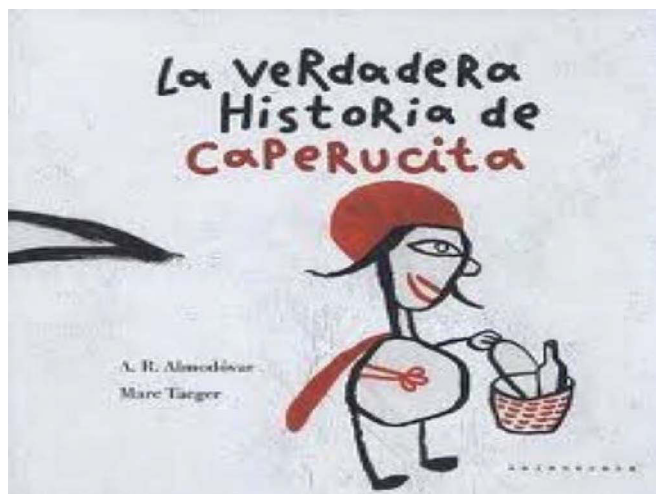


Fig. 127, A. RODRIGUEZ ALMODÓVAR/ M. TAEGER (ill.), *La verdadera historia de Caperucita*, Sevilla, Kalandraka, 2004. Couverture de l'ouvrage.

l'effeuillage pourrait contenir d'érotique et de choquant pour le lecteur enfant, que vise particulièrement la maison d'édition Kaládraka.



Fig. 128, A. RODRIGUEZ ALMODÓVAR/ M. TAEGER (ill.), *La verdadera historia de Caperucita*, Sevilla, Kalandraka, 2004, p.7-8.

La représentation iconographique de cette scène se décompose en quatre temps, quatre illustrations, qui s'étalent sur l'espace de la double page, de façon plutôt symétrique. Elles ne montrent absolument pas l'effeuillage progressif de la fillette : celle-ci est représentée selon un style imitant le dessin d'enfant : son corps est



Fig. 129, A. RODRIGUEZ ALMODÓVAR/ M. TAEGER (ill.), *La verdadera historia de Caperucita*, Sevilla, Kalandraka, 2004, p.7-8.

simplifié à l'extrême : un cercle blanc, asexué et dont on ne sait s'il est habillé ou non, tant il est imprécis et peu figuratif. La séquentialité des représentations de la scène correspondant théoriquement au déshabillage, met plutôt l'accent sur un changement dans l'expression du visage de la fillette –plus particulièrement de ses yeux-, celle-ci passant de l'étonnement, à la curiosité puis à la peur [Fig. 129].

Cette édulcoration est également visible sur la couverture de *El Último lobo y Caperucita*, de Miguel Angel Pacheco et José Luis García Sánchez, qui reprend de façon hypericonique l'une des illustrations de Doré les plus empreintes de désir érotique -celle de la rencontre dans le bois- mais l'expurge de toute l'ambiguïté qui conférerait aux regards échangés entre le loup et la fillette, une dimension érotique. Il s'agit ici de prendre à contrepied l'illustration de Doré pour montrer qu'aucune ambiguïté n'existe entre le loup et la fillette, et que leurs relations sont d'une autre nature.

Dans le roman pour enfants, que nous avons volontairement laissé de côté dans le cadre de notre étude, mais que nous mentionnons tout de même brièvement ici, le constat est le même : dans *Caperucita en Manhattan*⁷⁷⁶ de Carmen Martín Gaité, par exemple, bien que le loup soit remplacé par un homme, celui-ci perd les caractéristiques du séducteur.

Si Anne Chassagnol⁷⁷⁷ remarquait il y a peu, que les adaptations françaises du *Petit chaperon rouge* restaient souvent très sages et limitées à un lectorat assez jeune, en Espagne -exception faite de la bande dessinée pour adulte- c'est encore plus vrai. Rares sont les maisons d'édition pour la jeunesse qui proposent des ouvrages teintés d'érotisme, et lorsque cette dimension est présente, elle est, comme nous l'avons vu, volontairement atténuée ou tellement symbolique qu'elle en devient presque imperceptible et que seul un lecteur adulte attentif peut la détecter.

Pourtant, au milieu de ce panorama, il importe de signaler l'apparition d'un type d'album abolissant les frontières entre le livre d'artiste et le livre pour enfants. L'élargissement de son destinataire permet à l'érotisme d'y être présent de façon plus nette et perceptible. L'utilisation de formes phalliques en fait la particularité. C'est le

⁷⁷⁶ C. MARTIN GAITE, *Caperucita en Manhattan*, Siruela, 1990.

⁷⁷⁷ A. CHASSAGNOL, « Entre les bulles » in *La grande Oreille* n°45, p. 55.

cas de l'ouvrage précédemment mentionné, *Capuz*, publié chez Montgolfiera, dans lequel la mère (tête et buste) acquiert une forme clairement phallique [Fig. 130].



Fig. 130, FATTI (Chiara), SUAREZ (Natalia), VALENCIA (Ruth), *Capuz*, Gobierno de Navarra, Mongolfiera, 2008.

C'est aussi le cas de l'album publié chez Milimbo qui représente la fillette vêtue d'une cape dont la forme phallique -rouge de surcroît- est surdimensionnée [Fig. 131].



Fig. 131, FATTI (Chiara), SUAREZ (Natalia), VALENCIA (Ruth), *Capuz*, Gobierno de Navarra, Mongolfiera, 2008.

Mais force est de constater que ces deux ouvrages, en ressortant davantage du livre d'artiste que de l'album, visent un public plus large et peuvent donc se permettre de telles libertés. Les albums édités dans des maisons d'édition pour la jeunesse, lorsqu'elles évoquent la dimension érotique du conte, le font de façon encore plus discrète, subjective et symbolique.

La tradition scatologique et cannibalesque du patrimoine oral trouve malgré tout un écho dans la production actuelle. Reprenant les contes de la tradition orale, *Tío lobo* et *La verdadera historia de Caperucita* n'en censurent pas les éléments scatologiques. Mais dans le second ouvrage, pourtant inspiré de la tradition orale, il est intéressant de voir que le motif du repas cannibalesque a été évacué : il n'y est plus question de la viande ni du sang de la grand-mère, habituellement proposés à la fillette et qui conféraient à l'histoire une teneur assez lugubre. En revanche, l'envie pressante que prétexte la fillette de sortir faire ses besoins, a été conservée. On voit donc combien la version orale est édulcorée ici, et ne conserve qu'un élément qui, on le sait, constitue un élément important pour le très jeune enfant au cours de son développement⁷⁷⁸.

Dans *Tío lobo*, c'est encore une histoire d'excréments qui est évoquée. Carmela est envoyée par sa mère chez compère le loup, afin que celui-ci lui prête une poêle pour qu'elle y fasse frire des beignets. En échange, celui-ci exige qu'elle lui apporte une douzaine de beignets, un pain de maïs et une bouteille de vin. Mais Carmela mange tous les aliments en chemin. Elle décide de les remplacer par des excréments d'âne, de l'eau sale, et du ciment. Le loup se rend compte de la supercherie et finit par dévorer la fillette la nuit suivante. La morale de l'histoire est sans appel : voilà ce qui arrive à toutes les fillettes gourmandes et menteuses. La coiffe avec laquelle est représentée la fillette rappelle fortement le chaperon du Petit chaperon rouge. De même, une illustration représente, au-dessus de la porte de la maison du loup, un personnage ressemblant au Petit chaperon rouge. Si l'histoire finit de façon tragique, l'humour n'en demeure pas moins présent tout au long de l'histoire. Une fois de plus, on constate que les éléments les plus lugubres ont été éliminés.

Mais en ce qui concerne d'autres éléments significatifs d'une violence latente,

⁷⁷⁸ Nombreux sont les albums actuels qui y ont recours.

les approches semblent hésiter entre représentation réaliste et édulcoration. Si on laisse de côté les ouvrages (plus particulièrement les adaptations commerciales) marqués par l'éducation, on constate que la violence inhérente aux versions orales et à la version de Perrault est, dans certains ouvrages, extrêmement présente. *Capuz* constitue un exemple des plus intéressants. La couleur rouge renvoyant aux tâches de sang n'est pas épargnée au lecteur, qui ne peut que constater l'assassinat irrémédiable du loup.

Dans *El último lobo y Caperucita*, l'album s'achève avec la mort de l'un des héros : le loup est tué par un chasseur violent et injuste, sous les yeux médusés de la fillette et de sa grand-mère. Mais cette brutalité est bien vite compensée par l'attitude de la grand-mère qui se veut rassurante, en proposant à la fillette de lui lire un autre conte.

Dans *Caperucita Roja* d'Adolfo Serra, l'aspect cinématographique de cet album sans texte, qui ne dévoile les éléments des illustrations qu'au fur et à mesure, confère à l'album un aspect mystérieux. Si la violence n'est pas directement imposée au lecteur, elle est pourtant bien là, en arrière plan, insinuée dans les illustrations de façon ténue. Nous avons vu comment un jeu synecdotique de plans plus ou moins rapprochés représente le cheminement de la fillette sur le corps du loup, s'apparentant au paysage de la forêt : ce que nous croyons être des arbres sont en fait les poils du loup et ce que nous imaginons être des marches conduisant chez la grand-mère sont en fait les crocs du loup.

Dans d'autres albums, on ne peut pas non plus parler de violence mais d'une étrangeté récurrente qui peut être assimilée aux peurs de l'enfant : nous avons vu que la reconfiguration iconographique de Javier Serrano mettait l'accent sur une inquiétante étrangeté touchant au plus profond de l'enfant lecteur, tout en faisant référence à des éléments proches de son monde. Dans *Las manoplas de Caperucita*, c'est non seulement l'histoire et le ratage successif d'actions qui crée l'impression d'inquiétante étrangeté, mais également la présence de personnages tout aussi bizarres que la fillette elle-même. Animaux aux formes curieuses et anthropomorphiques accompagnent la fillette, ou croisent son chemin. Le cadrage des pieds de ce que nous pouvons percevoir comme des géants rajoute à l'étrangeté de l'album. Pourtant, la fin de l'histoire évoque une scène rassurante, dans la maison de la grand-mère : loup, chasseur et aïeule sont réunis dans une ambiance familiale autour d'un goûter et d'un

jeu de société.

Ces albums ne traduisent-ils pas finalement la dimension initiatique des textes-sources ? L'album moderne semble hésiter entre édulcoration et un apprentissage nécessaire de la violence, du sexe, de la mort. Les illustrations aident bien souvent à trouver un équilibre avec le texte. Des images ou un propos rassurants sont fréquemment contrebalancés par des éléments suggérant le mystère, la violence et la peur. Aux XX^{ème} et XXI^{ème} siècles, la vision de l'enfant qu'ont les artistes semble beaucoup moins lisse, et l'illustration acquiert un rôle fondamental. L'enfant est perçu comme un être à part entière, qui doit affronter ses peurs, et peut trouver dans ces ouvrages une dimension cathartique. L'album reflète donc les changements inhérents à la vision de l'enfant à l'époque moderne. Il ne s'agit plus de lui proposer seulement des ouvrages moralisateurs, mais de jouer avec ses pulsions les plus profondes et de s'adresser à son être le plus intime.

Le Petit chaperon rouge en Espagne :

synthèse partielle

A ce point de notre travail qui touche maintenant presque à sa fin, il nous paraît légitime de procéder à une synthèse et une exposition de nos conclusions, partielles et non tranchées, qui prendra, à l'image de la structure de la thèse, la forme d'un tryptique, le *Petit chaperon rouge* étant appréhendé à l'aune de trois problématiques - l'hispanité, les innovations formelles, le lecteur-.

Suite à nos analyses, dans cette thèse, qui montre une adoption progressive en Espagne du *Petit chaperon rouge* tout au long des XX^{ème} et XXI^{ème} siècles, se pose la question d'une spécificité espagnole du *Petit chaperon rouge*. Celle-ci impliquerait la présence dans le texte comme dans les images, de référents culturels, de traits hispaniques constitutifs d'une identité culturelle spécifique. La sortie récente du film *Blancanieves* (2012), et la reconfiguration particulièrement novatrice et personnelle qu'elle propose du conte des frères Grimm, constitue un exemple significatif d'adoption espagnole du conte par le long-métrage. Corrida, flamenco, présentation « carte postale » des lieux les plus emblématiques de Séville, sont les ingrédients d'une Andalousie très clichée, mais qui s'accorde particulièrement avec l'univers lui aussi très stéréotypé du conte, et reflète une certaine vision de l'Espagne, traditionnelle et folklorique, de « charanga et pandereta », des années 1920. Une telle empreinte culturelle est-elle visible dans les albums modernes que nous avons étudiés ? Peut-on facilement associer leurs images et leur texte à la culture espagnole, et les différencier ainsi des albums des cultures voisines reprenant le même conte ?

Nous avons vu, lorsqu'il a été question de sa réception en Espagne, que ce conte ne faisait initialement pas partie intégrante du folklore national –aucune trace d'un conte semblable à ceux qui ont pu être collectés en France ou dans d'autres pays voisins n'a été retrouvée-, et que ses premières manifestations dans la Péninsule,

trouvaient leur expression dans la traduction des versions littéraires. Ces premières publications s'approprient le conte, lui apportent une touche espagnole, ancrant bien souvent l'histoire dans un contexte culturel facilement identifiable. Les remaniements successifs du contenu du panier dans les adaptations, constituent un exemple significatif, de même que les illustrations accompagnant le texte, qui s'attachent elles-aussi parfois, à rendre visible de façon plus ou moins manifeste cette hispanité. Ces procédés sont particulièrement présents chez Calleja, chez qui l'appropriation culturelle constitue l'une des tendances phares de sa politique éditoriale. Mais Calleja ne se contente pas de donner au *Petit chaperon rouge* une teneur espagnole. Ses auteurs et illustrateurs les plus novateurs, sous l'égide de Bartolozzi, lui font subir les changements les plus variés, au point qu'il devient une référence privilégiée dans les publications destinées aux enfants. Un tournant décisif dans la destinée du *Petit chaperon rouge* est alors amorcé, et son adoption par l'Espagne se confirme lorsqu'il s'engage sur la voie politique. L'adoption du *Petit chaperon rouge* dans la Péninsule est le lien très étroit avec l'histoire du pays, le recours au conte permettant l'affirmation d'une idéologie et de principes inhérents au contexte politique. Ainsi avons-nous pu remarquer, lorsqu'il a été question des valeurs transmises, comment, dans les publications contemporaines à la Guerre Civile et à l'époque franquiste, la propagande du régime y avait recours pour exalter l'hispanité, et s'appropriait politiquement la figure de la fillette, à travers notamment un changement symbolique de couleur de sa cape. Mais outre l'appropriation politique dont il a fait l'objet à l'époque bien spécifique du franquisme, *Le Petit chaperon rouge* a aussi été bien souvent un moyen de revendiquer et de réaffirmer des valeurs pacifistes et écologistes, dans le contexte agité de pré-guerre civile, et à l'issue du conflit. Les albums de Mercè Llimona, les reconfigurations d'Elena Fortún, de Magda Donato et de Bartolozzi, dans lesquels il n'est pas rare de voir un loup devenir végétarien ou avoir la vie sauve, grâce à la bienveillance de ses victimes, s'inscrivent dans cette tendance-là.

Dans l'album moderne, la revendication de traits inhérents à la culture ou à un contexte historique spécifiquement espagnol, est loin d'être aussi évidente, et suite à ce que nous avons pu observer, il nous semble que l'on peut classer selon deux tendances, les productions étudiées. Les premières, datées dans le temps, et associées au contexte culturel précis, soulèvent des problématiques qui lui sont propres. On voit par exemple

surgir parmi les premiers albums modernes, des ouvrages de tendance écologique, faisant référence à la disparition des loups dans les Pyrénées, et invitant à les protéger. Ce problème fut l'une des préoccupations majeures de l'Espagne des années 1970 et 1980, et plusieurs albums attestant d'une prise de conscience de considérer le loup comme une espèce protégée, s'attachent à le montrer : *El último lobo y caperucita* et *L'últim llop de la Cerndanya*, reconfigurent le conte traditionnel dans cette optique. Ce premier album peut d'ailleurs également se prêter à une double interprétation, puisqu'il peut également être interprété dans une veine politique, faisant écho, en en prenant le contrepied, aux publications de propagande franquiste. Le rapport au contexte socio-historique espagnol est donc double dans cet album.

Toutefois, à l'échelle de l'ensemble de la production d'albums reprenant le *Petit chaperon rouge*, cette première tendance apparaît comme minoritaire. En effet, la majeure partie des ouvrages qui forment la deuxième tendance, tendent à s'éloigner d'un contexte espagnol précis, pour se centrer sur des problématiques plus universelles. Celles-ci sont, pour la plupart, communes à d'autres pays occidentaux, et reflètent les préoccupations et valeurs actuelles de nos sociétés modernes et contemporaines. Défense de l'environnement et des animaux, pacifisme, revendication de l'égalité des sexes -avec la mise en avant de personnages féminins forts prenant le contrepied des versions littéraires-, sont autant de thématiques reprises dans les textes des albums ou, de façon plus indirecte parfois, dans les images qui les accompagnent. De plus en plus d'albums d'auteurs remettent en question les rôles génériques transmis par les versions patrimoniales, investissant même la femme, à travers le Petit chaperon rouge, d'une mission salvatrice pour l'humanité. Il sont en quelque sorte la preuve que sa condition a réellement évolué, et que c'est une vision bien différente de la femme que l'on souhaite donner aux futures générations. Dans les versions plus commerciales cependant, nous avons pu constater que cela était beaucoup plus nuancé, et que nombreuses étaient les adaptations qui continuaient à véhiculer des stéréotypes encore profondément ancrés dans les mentalités.

Au cours de nos recherches, nous avons été amenée à consulter, pour avoir une vision un peu plus large des tendances existant dans l'album actuel quel que soit son pays d'origine, d'autres *Petits chaperons rouges* (en majorité français, mais également italiens et anglo-saxons), et bien que nous ne les ayons pas étudiés de façon

approfondie, leur lecture nous a permis de constater que les valeurs et les problématiques qu'ils reprenaient étaient communes aux albums de notre corpus. Ceci constitue donc une preuve que le *Petit chaperon rouge* s'adapte, en Espagne, et plus amplement, dans nos sociétés occidentales, aux mutations de la société. Parmi ces mutations, l'expression de la violence et de la sexualité, riche potentiel en forme du cryptogramme, du *Petit chaperon rouge* et du conte en général.

L'expression de la violence et de la sexualité, que l'on observe actuellement dans certains médias, et qui ne semble pas épargner les plus jeunes -particulièrement exposés-, trouve à se dire dans certains *Petits chaperons rouges*. Dans une société où violence et érotisme occupent une place croissante, le traitement du *Petit chaperon rouge* semble osciller entre une volonté de les retranscrire et de les atténuer, en ayant recours à l'édulcoration. Certaines versions n'hésitent pas à s'achever, à l'instar de la version de Perrault -initialement prévue pour les adultes- sur la mort de l'un des personnages. D'autres proposent des illustrations d'inspiration psychanalytique qui laissent transparaître un érotisme latent, l'album constituant ainsi un double exutoire, par le texte et par l'image. Toutefois, par rapport au degré de violence et à l'absence de pudeur, observables dans de nombreux médias, nous avons pu remarquer qu'une certaine forme d'édulcoration continuait à prédominer dans l'album de jeunesse. Il ne s'agit pas d'épargner totalement l'enfant et de lui présenter une vision naïve et surcompensée de l'histoire, comme cela a pu être le cas dans certaines adaptations pour la jeunesse, antérieures à l'album, mais de jouer avec ses peurs et ses pulsions les plus intimes, sans aller, dans la plupart des cas, jusqu'à le mettre mal à l'aise. Le destinataire envisagé reste un enfant, qui, si l'on n'épargne pas totalement sa sensibilité, ne saurait tout de même pas être considéré comme un adulte.

Si l'hispanité ne semble donc pas être au centre des albums contemporains, qui s'appuient sur des problématiques communes à nos sociétés occidentales, il arrive bien souvent que les albums d'artistes espagnols s'inspirent de cultures étrangères ou s'y réfèrent. Comme nous l'avons vu, la culture africaine est au cœur de deux ouvrages : *Kaperucita negra y el león feroz*, *La caputxeta negra*, et un album, *Capuz*, met même en scène plusieurs *Petits chaperons rouges* de cultures différentes. Cette interculturalité est également visible dans l'album de Media Vaca regroupant les travaux

d'illustrateurs japonais à partir d'une même version du conte (celle de Perrault). Que peut-on conclure de ce recours récurrent à l'interculturalité, de la part des artistes espagnols ?

Tout d'abord, c'est l'idée d'une volonté d'ouverture sur le monde et d'un croisement des cultures qui transparait de leur démarche. Bien qu'étant le fruit d'artistes espagnols, *Le Petit chaperon rouge* n'hésite pas à puiser son inspiration dans des cultures étrangères, et parfois assez lointaines, mettant en relief, non seulement l'intérêt de ses auteurs pour ces cultures, mais également, leur volonté de les faire partager à des enfants espagnols en les ouvrant sur l'extérieur. Finalement, au-delà de l'ouverture culturelle, c'est également l'universalité du conte qui est suggérée et réitérée.

Ce croisement interculturel est également perceptible dans les styles des illustrateurs espagnols, fortement influencés par le poids d'une tradition européenne. On voit bien comment ils se nourrissent, au fil des décennies, des influences iconographiques étrangères les plus variées. Rackham, Doré, puis plus tard Disney, viennent nourrir l'imaginaire des artistes espagnols, ouverts aux influences extérieures puisqu'ils s'approprient, en les pastichant parfois, les styles picturaux ou certains procédés de ces artistes emblématiques. Nous en avons fait le constat aussi bien dans les albums précédant l'album moderne (Mercè Llimona pastiche Rackham et s'inspire de Disney) que dans la plupart des albums commerciaux des années 1960 jusqu'à nos jours, qui n'hésitent pas à recourir au style sirupeux et édulcoré de Disney. Certains albums modernes semblent également avoir pour référent les illustrations de Doré (*El último lobo y Caperucita* et l'adaptation de Carmen Segovia, notamment) mais s'en éloignent en les détournant et en se les appropriant, afin de recréer un univers plus personnel.

L'album moderne puise donc son inspiration dans les œuvres d'artistes du monde entier et d'époques très différentes, créant une intericonicité interculturelle et atemporelle, qui relève bien souvent de l'hommage et de la volonté de s'inscrire dans une filiation artistique.

Au vu de ce que nous avons pu observer, *Le Petit chaperon rouge* ne semble donc pas présenter en Espagne de spécificité nationale, mais une évolution qui suit de près les événements historiques. Sensible aux mouvances de l'Histoire du pays, il ne

cesse de se métamorphoser jusqu'à l'avènement de l'album moderne, dans lequel il semble alors délaissier les problématiques spécifiquement espagnoles, pour s'orienter de plus en plus vers une normalisation se traduisant par une universalisation du propos, à l'instar des pays voisins.

Les ouvrages reprenant *Le Petit chaperon rouge* n'ont pas tardé à s'imposer également, peu de temps après la réception du conte en Espagne, comme un lieu privilégié d'innovations formelles. Très malléable, ce conte se prête à de multiples déclinaisons, puisqu'il nous a été permis d'observer, à plusieurs reprises, que les supports l'ayant adopté dès son arrivée (livres illustrés, bandes dessinées etc.) exploitent et jouent avec l'hybridité. L'exploitation de la matérialité du support, l'aspect ludique, l'intermédialité et la présence d'une image de moins en moins illustrative, de plus en plus interprétative, et qui joue avec les principes de l'iconotexte, sont les enjeux de ces publications qui vont conditionner l'album moderne. Nous avons vu l'exploitation que fait Mercè Llimona des aspects matériels du support, donnant à l'ouvrage l'aspect d'un petit castelet à manipuler. Cette exploitation du support ne cesse d'ailleurs d'être développée par certains artistes contemporains : au moment où nous écrivons ces lignes, un livre-jeu, mi-livre, mi-jeu de société mettant en scène le *Petit chaperon rouge*, vient d'être publié par la maison d'édition valencienne Mi limbo⁷⁷⁹. L'exploitation de procédés propres à la bande dessinée, déjà présents chez Bartolozzi et d'autres illustrateurs de Calleja, pour adapter voire reconfigurer l'histoire, trouve sa manifestation dans l'album moderne qui réutilise les phylactères, exploite la polyphonie qu'ils permettent, ainsi que d'autres procédés hérités de la bande dessinée.

Si le croisement des médias et des différents genres et arts se trouve très tôt au cœur des ouvrages reprenant le *Petit chaperon rouge*, l'album moderne marque une étape supplémentaire, dans la mesure où il constitue la synthèse de plusieurs procédés en germe dans les publications le précédant. Il joue à la fois avec les aspects formels de l'ouvrage, mais a recours à des procédés littéraires pour transformer les textes sources, tout en s'inspirant des différentes interprétations du conte. Certaines théories

⁷⁷⁹ <http://www.milimbo.com/index.php/editorial/little-little-red/>

[Dernière consultation le 20/01/2013]

relatives au conte (la psychanalyse en tête) viennent nourrir les illustrations des albums espagnols actuels, permettant une lecture non univoque de l'histoire, tant du texte que des images. Nous avons pu percevoir cette épaisseur interprétative à travers diverses adaptations des textes sources (celles de J. Serrano, C. Segovia, A. Serra) mais également à travers nombre de reconfigurations : *El último lobo y caperucita* ou *Capuz*, pour n'en citer que quelques-unes.

C'est donc la fusion de ces différents procédés qui donne au conte et à ses reconfigurations dans les ouvrages contemporains, une consistance supplémentaire. Mais cette complexité vient également du fait que le lecteur a évolué. Actuellement, ce n'est plus seulement l'enfant qui est visé. L'album se rapproche de la littérature proposée aux adultes par les différents niveaux de lecture qu'il propose, et s'inscrit dans une tendance également perceptible dans des pays voisins. La fusion interculturelle et la reprise de procédés ou de styles d'artistes de pays divers, met en avant la transversalité culturelle de l'album, et au-delà de celle-ci, l'universalité du conte. Repris à toutes les sauces, le *Petit chaperon rouge* ne se laisse pas enfermer dans la culture d'origine des artistes s'en inspirant. Finalement, n'est-ce pas sa malléabilité qui le fait échapper à toute tentative d'enfermement dans une culture précise ? Véritable caméléon rouge, le *Petit chaperon rouge* parcourt différentes cultures, divers supports, renouant avec l'universalité du conte. Et lorsqu'il fait étape en Espagne, au cœur des pages de l'album, et s'y impose comme une figure-clé, il conserve généralement ce qui fait de lui une figure universelle, puisque les tendances repérables dans la production espagnole pourraient tout aussi bien l'être dans la production d'albums de pays différents.

Le lecteur espagnol, à l'instar du lecteur des autres pays occidentaux, a subi une lente métamorphose au fil des décennies. Si le conte, au XIX^{ème} siècle prévoit un lecteur à qui l'on se doit de proposer des modèles de conduite à travers une dimension morale très marquée, tout au long du XX^{ème} siècle, ce lecteur évolue, et à partir des années 1970, un nouveau lecteur modèle s'impose. On cherche à le faire rire, à le divertir, et on le sollicite pour décrypter les codes du texte. C'est davantage l'aspect ludique qui prime, même si l'aspect pédagogique est toujours présent en arrière-plan. Finalement, c'est un lecteur que l'on initie aux plaisirs de la lecture et qui, lorsqu'il

parvient à saisir les références, dans leur jeu de mise en relation de l'hypotexte et de l'intertexte, n'est pas sans éprouver une certaine jouissance intellectuelle. Avec l'avènement de l'illustration, c'est un lecteur actif et perspicace qui est visé ; en plus de déchiffrer les codes du texte, il doit être capable de déchiffrer les images. C'est un lecteur qui vit dans un monde saturé d'images, habitué à déchiffrer les narrations télévisuelles et cinématographiques.

Les œuvres que l'on propose aux enfants sont conditionnées par l'idée que leurs créateurs se font de l'enfance. Si au XXIème siècle, l'enfant modèle n'est plus le même qu'au XIXème siècle, il semble pourtant que certains principes dominent : cela continue à être, dans la plupart des cas, un lecteur que l'on ne veut pas trop bousculer, et que l'on cherche plutôt à rassurer. Aussi n'est-il pas surprenant de trouver des petits chaperons dont le caractère transgressif est bien vite atténué, comme nous l'avons vu, par une forme d'édulcoration. C'est bien souvent l'adulte qui est visé. Certes, le lecteur visé au début du XXème siècle était déjà, pour certaines publications précurseuses de l'album, un lecteur actif, capable de relever les références, un lecteur perspicace, coopératif, capable d'avoir des démarches littéraires, de lire les images et de décrypter des codes. C'était un lecteur qui connaissait bien les textes-sources et qui avait une certaine culture, un lecteur capable d'avoir une expérience esthétique. Ce lecteur modèle et exigeant a déjà été préparé en Espagne bien avant l'avènement de l'album moderne par des artistes tels que Bartolozzi, Magda Donato, Elena Fortún etc. L'album moderne, dans ses versions d'auteurs, ne fait finalement que suivre cette tendance, en repoussant toujours plus loin les limites de la complexité formelle et interprétative des ouvrages, pour s'adapter au lecteur enfant moderne (et à l'adulte médiateur) et se faire une place au sein d'une production éditoriale pléthorique.

CONCLUSION

A travers ce travail de recherche, nous nous sommes attachée à comprendre comment l'Espagne s'impose peu à peu comme une terre d'accueil pour le *Petit chaperon rouge*, et de quelle manière ses artistes s'approprient le conte, au fil des siècles, pour définitivement l'adopter au XXIème siècle dans l'album moderne, au même titre, voire de façon plus intime encore, que les grandes icônes nationales. Il est vrai qu'à côté des adaptations des aventures des mythiques figures de Don Quichotte ou du Cid -actuellement au cœur de l'album moderne- le Petit chaperon rouge ne détonne pas. La concurrence est telle qu'il parvient à les évincer, pour se hisser au rang des personnages et des histoires à destination des enfants, les plus remaniées. Cela n'a rien d'étonnant, tant ses liens avec l'enfance sont à présent profondément enracinés. Auteurs et illustrateurs qui reprennent ce conte profitent de sa maléabilité et de sa plasticité pour lui faire subir les transformations les plus surprenantes et les plus osées. L'axe sur lequel il évolue se caractérise donc par sa grande latitude puisqu'il va, comme nous l'avons vu, de l'adaptation à la reconfiguration, et présente des degrés de variation très éloignés, qui attestent de sa notoriété, aussi bien auprès des artistes que des lecteurs.

Nous avons signalé au début de ce travail, tout l'intérêt que nous portions initialement à l'album moderne -point de départ de notre réflexion- puis l'élargissement auquel il nous a fallu procéder. Celui-ci est né d'un constat paradoxal et s'est imposé comme nécessaire à une démarche cohérente. Comment expliquer qu'un conte étranger à la tradition folklorique espagnole, parvienne à se faire une place aussi importante dans l'album moderne ? Comment expliquer également qu'un nombre aussi élevé d'ouvrages prenne pour sujet privilégié, et transforme à tout bout de champ ce conte, dans des proportions aussi élevées que dans les pays voisins, où il fait partie intégrante d'un patrimoine folklorique et littéraire national ?

Face à ces interrogations, mais aussi afin de cerner aux mieux les enjeux des albums modernes reprenant le *Petit chaperon rouge*, il nous a semblé fondamental de

revenir aux sources de sa réception, et il nous a alors été permis de repérer à quel moment il faisait son apparition dans le paysage espagnol, tout en cernant, dans une démarche nécessairement chronologique, les moments d'inflexion marquant les temps forts de son adoption. Parmi ces points d'inflexion, nous pensons particulièrement au rôle primordial de la maison d'édition Calleja, ou bien encore aux reprises servant la propagande franquiste.

Mais au préalable, il s'est avéré nécessaire de partir des textes-sources pour bien les connaître et les différencier. Il est alors apparu que deux de ceux-ci -les versions littéraires de Grimm et de Perrault- s'étaient imposées dans le paysage éditorial, parallèlement aux innovations techniques. Ce travail préparatoire sur les textes-sources se devait également, pour acquérir la rigueur scientifique nécessaire, d'être complété par une étude des différentes interprétations, -pré-requis eux-aussi indispensables à toute étude sur le sujet- auxquelles ils ont donné lieu. Car c'est en prenant connaissance des différentes approches et interprétation du conte, parallèlement à l'études d'albums modernes, que nous nous sommes rendu compte de l'influence que pouvaient avoir les premières sur les secondes, et que nous avons compris à quel point les illustrateurs contemporains y avaient puisé leur inspiration. De même, nous avons jugé bon de connaître l'héritage iconographique inhérent au *Petit chaperon rouge*. Cela nous a permis de nous rendre compte à quel point les premières illustrations, en France et en Angleterre notamment, s'étaient avérées lourdes d'influence, et nous avons pu constater qu'elles n'étaient pas sans laisser de traces dans les productions actuelles. Il nous fallait donc bien les connaître pour être en mesure d'interpréter en finesse la production contemporaine. Cette première partie de notre travail, nous a permis de poser les fondations sur lesquelles nous avons, par la suite, appuyé nos analyses.

Nous nous sommes ensuite intéressée aux formes qu'a pris le conte dès sa réception, dans les productions espagnoles des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles. Il s'agissait de voir, en ayant toujours à l'esprit les albums modernes de notre corpus, comment les nouvelles formes, les nouvelles valeurs, que l'on retrouverait ensuite dans l'album moderne, étaient déjà présents en germe dans les productions antérieures et destinées à la jeunesse. L'établissement d'un corpus représentatif a été mené comme une véritable enquête, comportant ses moments de réjouissance -lors de la localisation et de la

consultation, par exemple, d'un ouvrage rare, comme cela a pu être le cas pour le *Petit chaperon rouge* d'Antoniorrobes, disponible dans une seule bibliothèque aux Etats-Unis-, et ses moments de découragement face à la quantité de périodiques à examiner pour arriver à détecter un maximum d'occurrences du conte. Nous sommes partie de ces dernières, pour déterminer un certain nombre de tendances les plus représentatives. S'il est évident que la démarche qui a été la mienne -qui se fonde sur l'observation, la consultation, l'enquête, pour constituer un corpus et construire des hypothèses de travail- ne peut garantir l'exhaustivité, elle nous a tout de même été précieuse pour repérer des constantes, et ouvrir une voie qu'il s'agira à l'avenir de continuer, laissant la possibilité d'une réfutation de nos conclusions. Nous pourrions très bien envisager par exemple qu'une traduction antérieure à celles que nous avons trouvées soit apparue en Espagne, ce qui viendrait contredire notre hypothèse selon laquelle le *Petit chaperon rouge* arrive assez tardivement dans le pays. Nous pourrions aussi envisager que d'autres produits issus de la production populaire (la plus difficile à recenser) permettent de poser l'existence de tendances différentes, et dont nous n'aurions pas parlé. Cela nous amènerait alors à réfuter ou à modifier certaines de nos hypothèses, et à en bâtir de nouvelles. Nous pourrions alors corroborer l'affirmation de Verdán pour qui « l'idée que la science ne procède pas et ne progresse pas de certitudes absolues en certitudes absolues mais d'hypothèses de travail en correction d'erreurs successives, s'est imposée dans de larges milieux scientifiques et philosophiques⁷⁸⁰».

La dernière partie sur l'album s'est appuyée sur un corpus assez complet d'ouvrages : l'élaboration de ce dernier nous a été plus facile à dresser que celui de la partie précédente, en raison de la période concernée. Nos analyses nous ont permis de voir ce que l'album comportait de novateur, et nous sommes finalement arrivée à la conclusion suivante : même s'il reprend certains procédés plus anciens ou diffuse des valeurs déjà présentes dans les ouvrages le précédant, l'album innove dans la mesure où il allie au sein d'une même œuvre des procédés formels (dans l'images et le texte), la diffusion de valeurs nouvelles, et la prévision d'un récepteur complexe. Cependant, bien que la consultation de tous types de manifestations du conte dans l'album ait été nécessaire à notre démonstration, il serait approximatif et injuste de placer tous les albums sur le même plan. Bien que nous n'ayons pas à porter de jugement de valeur

⁷⁸⁰ A. VERDÁN, *Op. Cit.* p. 4.

sur les ouvrages analysés, il nous semble important d'insister sur le fait que deux catégories d'albums se sont dessinées au fur et à mesure de nos analyses : d'une part, les ouvrages résultant d'un véritable travail de création, d'autre part, ceux dont l'élaboration a davantage été guidée par des intentions plus commerciales. Le plaisir de l'analyse et sa richesse n'ont d'ailleurs pas été les mêmes selon la tendance.

De plus, les outils que nous avons employés pour parvenir à nos fins ne sont pas toujours restés les mêmes, puisque nous avons dû les adapter et les croiser en fonction de l'objet, du contexte, et des mutations de l'ouvrage étudié. Ils empruntent aussi bien à la narratologie, à la théorie de la bande dessinée, qu'au cinéma, à l'histoire etc. Nos analyses nous ont amenée à constater parfois que l'aspect novateur de l'album moderne est somme toute relatif, puisque certaines publications qui le précèdent contiennent déjà un certain nombre d'ingrédients qui en feront le succès.

Si à l'issue de ce travail, nous sommes parvenue à la conclusion que le *Petit chaperon rouge* ne présente pas, dans la plupart des albums modernes- qu'il s'agisse d'adaptation ou de reconfiguration-, de spécificité espagnole, il nous est malgré tout possible d'affirmer que l'Espagne l'a largement adopté. Il fait partie des références culturelles de base que possède tout enfant espagnol. La quantité de reprises dont il fait l'objet montre qu'au XXIème siècle, il n'a toujours pas fini de se renouveler. Nous avons d'ailleurs vu que de tous les contes, c'était celui qui avait fait l'objet du plus grand nombre de reprises dans la littérature de jeunesse. Mais celles-ci ne se limitent pas à l'album et aux publications destinées aux enfants.

En effet, même si cela n'a pas constitué l'objet de notre étude -limité aux publications pour la jeunesse-, nous pouvons rajouter que le *Petit chaperon rouge* trouve aussi bien sa place dans la littérature de jeunesse que dans la littérature pour adultes, et dans d'autres médias destinés à un large public. Son succès ne se dément pas en Espagne, comme en témoigne la préparation actuellement, d'une série de télévision, qui sera diffusée prochainement sur la chaîne *Antena 3*. Elle regroupe plusieurs épisodes reprenant, sur le mode du thriller et dans le sillage de la saga américaine *Once upon a time*, les contes (traditionnels ou littéraires) les plus populaires. Intitulée *Cuentos del siglo XXI*, elle laisse une place au *Petit chaperon rouge*, aux côtés d'*Hansel et Gretel*, *La Belle et la bête* etc. On voit donc bien que l'élaboration de la série s'inscrit dans un processus qui va au-delà d'un phénomène

national, et témoigne d'un succès des contes, à l'échelle internationale. Nous ne résistons pas non plus à la tentation d'évoquer l'oeuvre d'Eduardo Arroyo, grand représentant de la figuration narrative, puisque une partie de son oeuvre prend pour base le conte, et que le *Petit chaperon rouge* y trouve naturellement sa place, mais s'adresse cette fois-ci à un public adulte.

Il nous semble donc qu'il pourrait être intéressant et complémentaire, à l'issue de ce travail, d'élargir l'étude de l'adoption du *Petit chaperon rouge* à d'autres médias et à d'autres supports, visant un plus large public et faisant eux aussi intervenir l'image. Cela nous permettrait de mettre en perspective le traitement que subit le conte dans ces médias, avec celui qu'il acquiert dans l'album, et de pouvoir mesurer à quel point il s'adapte au public qu'il cible. Il pourrait également être intéressant d'approfondir un point que nous avons soulevé en filigrane tout au long de cette étude, mais qui mériterait de faire l'objet d'une étude à part entière : la question du destinataire des albums, puisque qu'elle s'est complexifiée avec l'avènement de l'album et l'évolution de la place de l'enfant dans la société.

Oral, dans la société paysanne d'antan, puis écrit, avec l'avènement du livre, pour enfin devenir un savant mélange de texte et d'images -voire de son lorsqu'il est accompagné d'un support sonore ou olfactif- dans le livre illustré puis dans l'album moderne, le *Petit chaperon rouge* semble s'être facilement adapté aux mutations de la société et de la production éditoriale. Représentation verbale, imagée et sensorimotrice, il met également en jeu des actes de symbolisation. Aussi, lorsque l'album accueille *Le Petit chaperon rouge*, ne facilite-t-il pas à l'enfant son assimilation du monde, en favorisant les processus de symbolisation par lesquels chaque sujet singulier s'approprie ses expériences subjectives du monde ? N'offre-t-il pas au lecteur, double comme nous l'avons vu, une expérience hautement sensorielle -toute image étant d'abord, comme l'a montré Serge Tisseron, une forme de rapport au corps⁷⁸¹- renouant lui-même, d'une certaine façon, avec sa sensualité originelle.

⁷⁸¹ S. TISSERON, *Y a-t-il un pilote dans l'image ?*, Paris, Aubier, 1998.

CORPUS DES ŒUVRES

I- Traductions, livres illustrés, albums, revues (1824- 1972).

1824 :

PERRAULT (Charles), *Cuentos de las Hadas*, Paris, ed. J. Smith, 1824, 276 p.
Localisation : BNF.

1862 :

PERRAULT (Charles), *Cuentos de hadas* / trad. de J. Coll y Vehí, Barcelone, ed. Narciso Ramirez, 1862, 100 p. environ.
Localisation : BNE.

1863 :

PERRAULT (Charles), *Cuentos*, trad. de Federico de la Vega, ill. Gustave Doré, Paris, ed. A. Ledoux, 1863.
Localisation : BNE.

1870 :

PERRAULT (Charles), *La Caperucita encarnada*, Paris, ed. Laplane Sánchez y Cia, 1870, 5 p.
Localisation : BNE.

1883 :

PERRAULT (Charles), *Cuentos de Hadas*, trad. de D. Teodoro Baró, ill. de Urrabieta y Julián Bastinos, Barcelone, ed. Jaime Pepus, 1883
Localisation : BNE.

PERRAULT (Charles), *Cuentos*, version en castillan de D. Cecilio Navarro, Barcelone, Luis Tarco Serra, 1883.
Localisation : BNE.

1907 :

PERRAULT (Charles), *Contes de Perrault*, trad. catalan Oriol Martí et Lluís Via, ill. Appel.les Mestres, Barcelona, Joventut, 1907.
Localisation: BNE.

1912 :

COLOMA (Luis), *Pelusa*, Madrid, Calleja, Biblioteca enciclopédica para niños, 1912, 151 p. Localisation : BNE.

1917 :

BARTOLOZZI (Salvador), *Pinocho emperador*, Madrid, Calleja, 1917.
Ouvrage consulté : BARTOLOZZI (Salvador), *Pinocho emperador*, Madrid, Edaf, 2005, 104 p.
Localisation : bibliothèque personnelle.

1918 :

PERRAULT (C.), TORNE ESQUIUS (ill.), *Contes per infans*, Barcelona, R. Tobella, 1918.
Localisation : BNE.

1919 :

Caperucita encarnada, Madrid, Calleja, Cuentos de Calleja en colores, 4ta serie, 1919, 16 p.
Localisation : BNE.

1920 :

PERRAULT (Charles), *Cuentos*, ill. Penagos, Madrid, Calleja, collection Perla 1920, 253 p.
Localisation : BNE.

PERRAULT (Charles), *La Caperucita roja : narración infantil seguida de otros cuentos para niños*, ill. A. Díaz Huertas, Madrid, Calleja, Biblioteca Escolar Recreativa, 5, 1920, 124 p.
Localisation : BNE.

1924 :

Caperucita, n°3, 09/03/1924.
Caperucita n°4, 16/03/1924.
Caperucita n°8, 13/04/1924
Caperucita, n°9, 20/04/1924.
Caperucita, n°12, 11/05/1924.
Localisation : Hémérothèque de Madrid.

1925 :

Chapete quiere ser heroe de cuento, vol. 30, Madrid, Calleja, 1925.
Exemplaire consulté : *Chapete quiere ser heroe de cuento*, vol. 30, Madrid, Gahe, 1961, 12 p.
Localisation : BNE.

Chapete en guerra en el país de la fantasía, vol. 31, Madrid, Calleja, 1925.

Exemplaire consulté : *Chapete en guerra en el pais de la fantasía*, vol. 31, Madrid, Gahe, 1962, 16 p.
Localisation : BNE.

Pinocho se transforma en bruja, vol. 32, Madrid, Calleja, 1925.
Exemplaire consulté : *Pinocho se transforma en bruja*, vol. 32, Madrid, Gahe, 1962, 16 p. Localisation : BNE.

1927 :

« Concurso de pasatiempos », *Pinocho*, 27/02/1927, p. 16.
Localisation : Hémérothèque de Madrid. Numéro disponible en ligne :
<http://catalogos.munimadrid.es>

1928 :

« ¡Cataplám Cataplum ! », *Pinocho*, 11/11/1928, p. 10.
Localisation : Hémérothèque de Madrid. Numéro disponible en ligne :
<http://catalogos.munimadrid.es>

1929 :

« El Duende Rojo », *Pinocho*, 27/01/1929, p. 10.
Localisation : Hémérothèque de Madrid. Numéro disponible en ligne :
<http://catalogos.munimadrid.es>

1930 :

Sección Pirula, « Caperucita azul y el lobo », *Pinocho*, 26/01/1930, p.16.
Sección Pirula, « Caperucita azul y el lobo (fin) », *Pinocho*, 02/02/1930, p. 16.
Localisation : Hémérothèque de Madrid. Numéros disponibles en ligne :
<http://catalogos.munimadrid.es>

193 ? :

ANTONIORROBLES, *Caperucita roja*, Barcelona, Estrella, Cuentos Estrella, 193 ?, 8 p.
Localisation : Brandeis University, Etats-Unis.

1931 :

« Caperucita Encarnada », *Pinocho*, 4/10/1931, p. 16.
« Caperucita Encarnada », *Pinocho*, 18/10/1931, p. 16.
« Caperucita Encarnada », *Pinocho*, 1/11/1931, p. 16.
Localisation : Hémérothèque de Madrid. Numéros disponibles en ligne :

<http://catalogos.munimadrid.es>

1934 :

ANTONIORROBLES, « Caperucita a rayas », *Crónica* n°234, 06/05/1934.

1936 :

BARTOLOZZI (Salvador), Aventuras de Pipo y Pipa, episodio CCLXVIII, « El duque de los dientes largos », *Estampa*, 30/05/1936, n° 437, p. 29.

Localisation : Hémérothèque de Madrid.

BARTOLOZZI (Salvador), Aventuras de Pipo y Pipa, episodio CCLXIX, « El duque de los dientes largos y su esposa », *Estampa*, n° 438, p.

Localisation : Hémérothèque de Madrid.

BARTOLOZZI (Salvador), Aventuras de Pipo y Pipa, episodio CCLXX, « Caperucita Roja y caperucita Verde », *Estampa*, 13/06/1936, n° 439, p. 40.

Localisation : Hémérothèque de Madrid.

BARTOLOZZI (Salvador), Aventuras de Pipo y Pipa, episodio CCLXXI, « Preparando la cena del lobo », *Estampa*, 20/06/1936, n° 440, p. 44.

Localisation : Hémérothèque de Madrid.

BARTOLOZZI (Salvador), Aventuras de Pipo y Pipa, episodio CCLXXII, « Pipo cocinero », *Estampa*, 27/06/1936, n° 441, p. 50.

Localisation : Hémérothèque de Madrid.

BARTOLOZZI (Salvador), Aventuras de Pipo y Pipa, episodio CCLXXIII, « El queso fantástico », *Estampa*, 04/06/1936, n° 442, p. 40.

Localisation : Hémérothèque de Madrid.

La plupart des numéros sont disponibles en ligne sur le site de l'hémérothèque de Madrid : <http://catalogos.munimadrid.es> [Dernière consultation le 10/07/2011]

DONATO (Magda) / BARTOLOZZI (Salvador), *Pipo, Pipa y el lobo tragalotodo : comedia infantil en dos actos divididos en doce actos*, Madrid, Estampa, Col. La Farsa, n° 433, 1936, 80 p.

Localisation : BNE.

1938 :

« Caperucita, Payín y el lobo », *Pelayos* n°62, 27/ 02/1938, in OTERO (Luis), *Flechas y Pelayos*, Madrid, Edaf, 2000.

Localisation : bibliothèque personnelle.

1939 :

« Caperucita Azul », *Chicos n°51*, 22 /02/1939.

Localisation : Hémérothèque de Madrid.

194?:

La caperucita roja, narración infantil seguida de otros cuentos para niños, con censura eclesiástica, il.. Carlos Angel Diaz Huertas, M. Angel et N. Méndez Bringa, Biblioteca escolar recreativa V, Madrid, Calleja, 194?

Localisation: BNE.

1941 :

PERRAULT (C.), PENAGOS (ill.), *Cuentos. Nueva versión castellana*, Madrid, Calleja, 1941.

Localisation: BNE.

El lobo feroz y Caperucita Roja, Mis primeros cuentos n°24, Barcelone, Ed. Molino, 1941. Localisation : BNE.

MINER OTAMENDI (José Manuel), *Cruzada de España : hechos y figuras del glorioso Movimiento Nacional, Libro escolar de lecturas patrióticas*, Madrid, Escuela Española, 1941, 228 p.

Localisation : BNE.

1942 :

Flechas y Pelayos, 24/05/1942.

FORTÚN (Elena), DUBÓN L. (ill.), *Teatro para niños*, Madrid, Aguilar, 1942.

1944 :

LLIMONA (Mercè), *Caperucita roja y los tres ositos*, Barcelona, Juventud, 1944, 12 p.

Localisation : BNE.

MESTRES (Salvador), *Caperucita encarnada y los tres conejitos contra el lobo feroz*, Barcelona, Bruguera, 1944.

1945 :

ANTONIORROBLES, *Un cuento diario contado por Antoniorrobles*, illustrations de Gabriel Fernández Ledezma, México, Ediciones de la secretaría de educación pública, 1945.

Localisation: BNF.

1949 :

LLIMONA (Mercè), *Chupete*, Madrid, Gilsa, 1949, 76 p.
Localisation: BNE.

1962 :

EDGAR, *Caperucita encarnada n°1*, Valencia, Editorial Valenciana, 1962.
EDGAR, *Caperucita encarnada n°2*, Valencia, Editorial Valenciana, 1962.

1963 :

PERRAULT (Charles), *Marisol cuenta a Caperucita*, Bilbao, Fher, 1963, 28 p.
Localisation : BNE.

1964:

Caperucita encarnada lava y plancha la ropa, Valencia, Valsa, Col. Pumby, 1964.
Localisation : BNE.

Caperucita encarnada a la hora de la comida, Valencia, Valsa, Col. Pumby, 1964.
Localisation : BNE.

1969 :

EDGAR, « Caperucita encarnada », *Pumby presenta ¡Cohete a la luna !*, n°8,
Valencia, éditorial valenciana, Libros ilustrados Pumby 1969, 84 p.
Localisation : BNE.

1970 :

EDGAR, « Caperucita encarnada », *Pumby presenta El mundo del doctor Ciclotrón*,
n°23, Valencia, éditorial valenciana, Libros ilustrados Pumby 1970, 80 p.
Localisation : BNE.

1971 :

EDGAR, « Caperucita encarnada », *Pumby presenta Los robots del capitán lobo*, n°29,
Valencia, éditorial valenciana, Libros ilustrados Pumby, 1971, 80 p.

EDGAR, « Caperucita encarnada », *Pumby Policía sideral*, n°30, Valencia, éditorial
valenciana, Libros ilustrados Pumby, 1971, 80 p.

EDGAR, « El lobo feroz », *Pumby presenta La botella maravillosa*, n°38, Valencia,
éditorial valenciana, Libros ilustrados Pumby, 1971, 84 p.

EDGAR, « Caperucita encarnada », *Pumby presenta La banda del negro*, n°40,
Valencia, éditorial valenciana, Libros ilustrados Pumby, 1971, 84 p.

Localisation : BNE.

1972 :

OLMO del (Luis), *Caperucita pop y el Lobito feroz I*, Bilbao, Boga, 1972, 48 p.
OLMO del (Luis), *Caperucita pop y el Lobito feroz II*, Bilbao, Boga, 1972, 48 p.
Localisation : BNE.

II- Albums postérieurs à 1975.

1975 :

PACHECO (Miguel Angel)/ GARCÍA SÁNCHEZ (José Luis), *El último lobo y Caperucita*, Madrid, Labor, 1975, 36 p.
Localisation : Fundación Germán Sánchez Ruipérez de Salamanca.

1978 :

PACHECO (Miguel Angel)/ GARCÍA SÁNCHEZ (José Luis), BOSNIA (Nella), *Los niños de los cuentos*, Madrid, Altea, 1978.

1979 :

PERRAULT (Charles)/ TORNE ESQUIUS (Pere), *Cuentos, Una edición cuatrilingüe con Ilustraciones de Pere Torné Esquiús*, Madrid, Alfaguara, 1979.
Localisation : Bibliothèque Centrale, Madrid.

1980 :

PERRAULT (Charles)/CAMPS CARDONA (Ma D.), *El cuento de... Caperucita Roja*, Barcelona, Ediciones Nauta, 1980.
Localisation : BNE.

GRIMM/ GORRIS (Mónica)/ SOLANA (Lucía), *Caperucita Roja*, Madrid, Cíncel, 1980.
Localisation : BNE.

1981 :

DOUMERC (Beatriz)/ BARNES (Ajax), *Caperucita y el gigante*, Col. Colorín Colorado, Barcelona, Bruguera, 1981, 8 p.
Localisation : BNE.

GRIMM (Wilhem et Jacob)/ RIFÀ (Fina), *Caperucita roja*, Barcelona, Col. El Caracol, La Galera, 1981, 16 p.

Localisation : Fundación Germán Sánchez Ruipérez de Salamanca.

1982 :

GRIMM (Hermanos)/ DÍAZ (Julia), *Caperucita Roja*, « Cuentos de ayer », Madrid, Edi6, 1982.

Localisation : BNE.

1983 :

GRIMM (Wilhem et Jacob)/ MONTSERRAT (Ginesta), *Caperucita roja*, Francesc Boada (adapt.), José A. Pastor Cañada (trad.), Barcelona, La Galera, 1983, 24 p.

Localisation : BNE.

1985 :

COMPANY (Mercè)/ CAPDEVILA (Roser), *Las Tres Mellizas y Caperucita Roja*, Barcelona, Ariel, 1985, 32 p.

Localisation : Fundación Germán Sánchez Ruipérez de Salamanca.

PACHECO (Miguel Angel)/ GARCÍA SÁNCHEZ (José Luis)/ LOBATO (Arcadio), *Un millón de cuentos de una niña muy fantástica*, Col. Cuentos para inventar, Madrid, Altea, 1986,

Localisation : Fundación Germán Sánchez Ruipérez de Salamanca.

1988 :

Caperucita Roja, Barcelona, Leandro Lara editor, 1988.

Localisation : BNE.

1991 :

PIÉROLA (Mabel), *El asunto de mis papás*, Barcelona, Destino, 1991, 42 p.

Localisation : Bibliothèque personnelle.

1992 :

GOMEZ RIVERA (Rafael)/ SANTANA Enrique, *Caperucita Roja*, Madrid, Axis ediciones, 1992.

Localisation : BNE.

1993 :

GRIMM (J. y W.)/ESTRADA Pau, *Caperucita Roja*, Barcelona, La Galera, 1993.

Localisation : Biblioteca Central, Madrid

1994 :

SENNELL (Joles)/ FILELLA (Lluís), *L'últim llop de la Cerdanya*, Barcelona, L'arca de Junior, 1994, 26 p.
Localisation : BNE.

Caperucita, « Colección cuentos clásicos », Barcelona, Edita, 1994.
Localisation : BNE.

1995 :

GRIMM (Wilhem et Jacob)/ ESTRADA (Pau), *La Caputxeta Vermella*, Barcelona, La Galera, 1995, 23 p.
Localisation : BNE.

1996 :

CANO (Carles)/ MONREAL (Violeta), *Caperucita de colores*, Madrid, Bruño, 1996, 29 p.
Localisation : Bibliothèque personnelle.

CANO (Carles), GIMÉNEZ (Paco), *La Caputxeta Negra*, Picanya, Edicions del Bullent, 1996, 23 p.
Localisation : BNE.

1997:

PICAZO (Cristina)/ LLONGUERAS (Montserrat), *Caperucita Roja*, Barcelona, Parramón, 1997, 48 p.
Localisation : Fundación Germán Sánchez Ruipérez de Salamanca.

1999 :

CAÑAS (Ana), *Caperucita Roja*, Madrid, Susaeta, 1999, 22 p.
Localisation : Fundación Germán Sánchez Ruipérez de Salamanca.

2000 :

Caperucita Roja, Madrid, Libsa, 2000.
Localisation: BNE.

2001 :

CALATAYUD (Miguel), *El mundo al revés*, Valencia, Media Vaca, 2001.
Localisation : BNE.
MOLIST (Pep)/ FILELLA (Lluís), *La capucha roja*, Barcelona, La Galera, 2001.
Localisation : Fundación Germán Sánchez Ruipérez de Salamanca.

2002 :

ANTÓN (Rocío)/NUÑEZ (Lola)/ BALAGUER I JULIÀ (Marta), *Una rica merienda*, Madrid, SM, 2002, 26 p.

Localisation : Fundación Germán Sánchez Ruipérez de Salamanca.

2003 :

ANTÓN (Rocío)/ HORACIO (Elena), *Caperucita Roja*, Barcelona, Edebé, 2003.

Localisation: Fundación Germán Sánchez Ruipérez de Salamanca.

GRIMM (Wilhem et Jacob)/ SEGOVIA (Carmen), *Caperucita roja*, Madrid, Anaya, 2003, 22 p.

Localisation : Bibliothèque personnelle.

GRIMM (Wilhem et Jacob)/ SERRANO (Javier), *Caperucita Roja*, Barcelona, ediciones B, 2003, 40 p.

Localisation : Bibliothèque personnelle.

2004 :

RODRÍGUEZ ALMODÓVAR (Antonio)/ TAEGER (Marc), *La verdadera historia de Caperucita*, Sevilla, Kaládraka, 2004, 35 p.

Localisation : Bibliothèque personnelle.

GRAU (Ana), ORIHUELA (Luz), ROVIRA (Francesc), *Caperucita Roja*, Col. Caballo alado clásico, Barcelona, Combel, 2004.

Localisation : BNE

2006 :

Érase una vez 22 caperucitas rojas, Valencia, Media Vaca, 2006.

Localisation : Bibliothèque personnelle.

2007 :

CALATAYUD (Miguel), *Al pie de la letra*, Sevilla, Kaládraka, col. Alfabetos, 2007.

Localisation : Bibliothèque personnelle.

OLLER (Juanjo), *Y recuerda...*, Valencia, Milimbo, 2007.

Localisation : Bibliothèque personnelle.

2008 :

FATTI (Chiara), SUAREZ (Natalia), VALENCIA (Ruth), *Capuz*, Gobierno de Navarra, Mongolfiera, 2008, 28 p.

Localisation : Bibliothèque personnelle.

LLUÍSOT, *Caperucita negra y el león feroz*, Barcelona, Marge books, 2008, 24 p.

Localisation : Bibliothèque personnelle.

LÓPEZ NARVAEZ (Concha)/ LALANA (Fernando)/ MONREAL (Violeta), *Caperucita Roja*, Col. Los Buenos, Madrid, Bruño, 2008, 29 p.

Localisation : BNE.

LÓPEZ NARVAEZ (Concha)/ LALANA (Fernando)/ MONREAL (Violeta), *La abuelita de Caperucita Roja*, Col. Los Malos, Madrid, Bruño, 2008, 29 p.

Localisation : bibliothèque personnelle.

CAMPOS (Pilar), *Caperucita Roja, Little Red Riding Hood*, Madrid, Susaeta, 2008.

Localisation : BNE.

2009 :

MAESTRO (Pepe)/ TANCO (Miguel), *Caperucita Roja*, col. Colorín Colorado, Zaragoza, Edelvives, 2009.

Localisation: Bibliothèque centrale, Madrid.

2010 :

ALMAGRO (Inés)/ MARDONES (Mikel), *Las manoplas de Caperucita*, Pontevedra, OQO, 2010, 32 p.

Localisation : Bibliothèque personnelle.

PERRAULT (Charles)/ PERLES (Pedro), *Caperucita Roja*, Alcalá la Real, Milyuncuentos, 2010.

Localisation : BNE.

VENTURA (Antonio)/ VILLAMUZA (Noemí), *Abcdario*, Madrid, Nórdica libros, 2010.

Localisation : Bibliothèque personnelle.

CAPDEVILA (Francisco)/LAGE (Myriam), *Caperucita Roja*, “Los primeros cuentos con olores”, Madrid, Club internacional del libro, 2010.

Localisation: BNE.

2011 :

ALBERTO DE CUENCA (Luis), HERNANDEZ (Isabel) (trad.), COMOTTO (Agustín)/GOMEZ-PINTADO (Marta), JUAN (Ana), MARTINEZ (Alicia), MORETTA (Verónica), ODRIOZOLA (Elena), SCAFATI (Luis), VILLAMUZA (Noemí), ZABALA (Javier) (ill.), *Caperucita roja*, Madrid, Nórdica Libros, 2011.

Localisation: Bibliothèque personnelle.

OLLER (Juanjo), *Y recuerda...* (version augmentée), Valencia, Milimbo, 2011.

Localisation : Bibliothèque personnelle.

Egalement accessible en ligne : <http://www.milimbo.com/libros/y-recuerda/> [Dernière consultation le 10/07/2012]

SERRA (Adolfo), *Caperucita Roja*, Madrid, Narval, 2011, 32 p.

Localisation : Bibliothèque personnelle.

BIBLIOGRAPHIE

I- Littérature générale et civilisation

BARTHES, Roland. *L'aventure sémiologique*, Paris : Seuil, 1985.

BARRACHINA, M. A. *Propagande et culture dans l'Espagne Franquiste (1936-1945)*. Grenoble : Ellug, 1998.

BENNASSAR, Bartolomé. *L'histoire des espagnols*. Paris : Armand Colin, 1985.

BENJAMIN, Walter. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris : Gallimard, 2007.

BESSIERE, Bernard. *La culture espagnole. Les mutations de l'après-franquisme (1975-1992)*. Paris : L'Harmattan, 1992.

BEDIER, Joseph. *Les légendes épiques, recherches sur la formation des chansons de geste*. Champion, 1911.

BERNARD, Daniel. *L'homme et les loups*. Paris : Berger-Levrault, 1981.

BOURDIEU, Pierre. *La domination masculine*. Paris : Point essai, 1998.

BREMOND, Claude. *La logique du récit*. Paris : Seuil, 1973.

DUMOUSSEAU-LESQUER, *La Movida, au nom du père, des fils, et du todo vale*. Le mot et le reste. 2012.

FREUD, Sigmund. *L'inquiétante étrangeté*. Paris : Interférences, 2009.

GAUDREAULT, André. *Du littéraire au filmique*. Paris : Armand Colin, 1999.

GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, 1973.

-, 1982, *Palimpseste la littérature au second degré*. Paris : Seuil.

-, 1987, *Seuils*. Paris : Seuil.

-, 1994, *L'œuvre de l'art*. Paris : Seuil.

GUIRAUD, Pierre. *Dictionnaire érotique*. Paris : Payot, 1978.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Du sens II, Essais sémiotiques*. Paris : Seuil, 1970.

GRESLE F., PERRIN M., PANOFF M., TRIPIER P., *Dictionnaire des sciences humaines*. Paris : Nathan, 1990.

HAZARD, Paul. *Les livres, les enfants et les hommes*. Paris : Flammarion, 1932.

JOLY, Martine. *Introduction à l'analyse de l'image*. Paris : Armand Colin, 2009.

LARIVAILLE, Paul. "L'analyse morpho(logique) du récit", *Poétique*, n°19, 1974, p. 372-385.

LEVI-STRAUSS C. « La structure et la forme », 1960.

MARION, Philippe. « Narratologie médiatique et médiagenie des récits », article en ligne : <http://sites-test.uclouvain.be/rec/index.php/rec/article/viewFile/1441/1291> [Dernière consultation le 18/08/2012].

MONTANDON, Alain. *Iconotextes*. C.R.C.D. Paris : Ophrys, 1990.

NUÑEZ SEIXAS, X. M. *Fuera el invasor : nacionalismos y movilización bélica durante la guerra*. Madrid : Marcial Pons, 2006.

PALLAS, C. « Une femme écrivain sous le franquisme : Carmen Laforêt de Nada au silence » in *Regards sur les espagnoles créatrices*, sous la dir. de Françoise Etievre. Paris : Presses Sorbonne nouvelle, 2006

PASTOUREAU, Michel,

-, 1991, *L'étoffe du diable, une histoire des rayures et des tissus rayés*, Paris, Seuil.

-, 1992, *Dictionnaire des couleurs de notre temps*. Paris : Bonneton.

-, 2002, *Bleu, Histoire d'une couleur*. Paris : Seuil.

-, 2008, *Noir, Histoire d'une couleur*. Paris : Seuil.

ROBERT, Marthe. *Roman des origines et origines du roman*. Paris : Grasset, 1972.

SANGSUE, Daniel. *La Parodie*. Paris : Hachette, « Contours littéraires », 1994.

TOMACHEVSKI, B. « Thématique » in *Théorie de la littérature*. Paris : Seuil, 1965.

VERDAN, André. *Karl Popper ou la connaissance sans certitude*. Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes, 1991.

II- Théorie et histoire du conte

AARNE Anti, THOMPSON Stith. *The Types of the Folktales. A Classification and Bibliography*, Helsinki : Academia Scientiarum Fennica (FFC n°184), 1964.

BAHIER-PORTE, C. « Le conte à la scène », *Féeries*, 4, 2007, [En ligne], mis en ligne le 24 octobre 2008. URL : <http://feeries.revues.org/index223.html>.

BARCILON, Jacques. *Le conte merveilleux français de 1690 à 1790*. Paris : Honoré Champion, 1975.

BELMONT, Nicole,

- , 1999, *Poétique du conte, Essai sur le conte de tradition orale*. Paris : Gallimard, coll. « Le langage des contes ».
- , 1999, *Comment fait-on peur aux enfants ?* Paris : Mercure de France.
- BETTELHEIM, Bruno. *Psychanalyse des contes de fées*. Paris : Robert Laffont, 1976.
- BOGGS, A. R. S. *Index of Spanish folktales*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, 1930.
- CABALLERO, Fernán. *Cuentos, oraciones, adivinas y refranes populares e infantiles*. Leipzig : Brockhaus, 1878.
- , *Cuadros de costumbres populares andaluzes*. Leipzig : Brockhaus, 1882.
- , *Spanish fairy tales*, trad. J. H. Ingram. New York : Burt, 1920.
- CARLIER, Christophe. *La clef des contes*. Paris: Ellipses, Thèmes et études, 1998.
- CHEVALIER, Maxime, CARAMEÑA LAUCIRICA Julio. *Catálogo tipológico del cuento folklórico español : cuentos maravillosos*. Madrid : Gredos, 1995.
- CONAN-PINTADO, Christiane,
- , 2006, *Les contes de Perrault à l'épreuve du détournement dans la littérature de jeunesse*, Thèse de doctorat, (direction Catherine Tauveron), Université Haute Bretagne, Rennes 2.
- , 2008, « Que devient la relation père-fille lors du détournement des Contes de Perrault dans la littérature de jeunesse contemporaine ? », in *Relations familiales dans les littératures françaises et francophones des XXème et XXIème siècles, la figure du père*, sous la dir. De Murielle Lucie Clément et Sabine Van Wasemael, Paris, L'harmattan.
- , 2009, *Lire des contes détournés à l'école. A partir des Contes de Perrault*. Paris : Hatier pédagogie.
- CONSTANTINESCU, Muguras. *Les Contes de Perrault en palimpseste*. Suceava : Editura universitatii Suceava, 2006.
- COURTES, Joseph. *Le conte populaire : poétique et mythologie*. Paris : PUF, 1986.
- D'HUMIERES, Catherine (dir.), *D'un conte à l'autre, d'une génération à l'autre*. Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2009.
- DARNTON, Robert. *Le grand massacre des chats*. Paris : Laffont, 1985.
- DUFFY, Maureen. *The erotic world of faery*. London: 1980.
- ESCARPIT, Denise. *Histoire d'un conte, Le Chat botté, en France et en Angleterre*. Paris : Diffusion Didier Erudition, 1985 (2 vol.).
- ESCOLA, Marc. *Contes de Charles Perrault*. Paris : Gallimard, Foliothèque, 2005.

- ESPINOSA, A. M.,
 -, 1923, *Cuentos populares españoles t.3*. Stanford University : Stanford University publications, 1923, p. 477- 480.
 -, 1946, *Cuentos populares españoles*. Madrid.
- FAIVRE, Antoine. *Les contes de Grimm: mythe et initiation*. Paris: Lettres modernes, 1979.
- FIÈVRE, François. *L'illustration victorienne des contes de Grimm (George Cruikshank, Richard Doyle, Walter Crane, Arthur Rackham)*. Thèse de doctorat d'histoire de l'art contemporain (dir. Paul-Louis Rinuy), Université de Nantes : 2007.
- FLAHAULT, François. *La pensée des contes*. Paris : Anthropos, Economica, 2001.
- FROMM, Enrich. *Le langage oublié, Introduction à la compréhension des rêves, des contes et des mythes*. Paris : Payot, 1975,
- HENSHER, J. « Images de marque ? Les illustrations du cabinet des fées aux XVIIIème et XIXème siècle », *Revue Relief*, 2010, vol 4, n°2.
- HEIDMANN U., ADAM J.-M. *Textualité et intertextualité des contes*. Paris : Editions classiques Garnier, 2010.
- HOOGENBOEZEM (D. M.), « Magie de l'image : altérité, merveilleux et définition générique dans les contes de Charles Perrault ». URL : www.revue-relief.org [dernière consultation le 10/09/2012]
- JEAN, Georges. *Le pouvoir des contes*. Paris : Casterman, 1981.
- JOLLES, André. *Formes simples*. Paris : Seuil, 1972.
- JOLY, Martine. *Introduction à l'analyse de l'image*. Paris : Nathan, 1994.
- Le Men Ségolène, Velay-Vallantin Catherine. Avant-propos : Images, Imagerie et imaginaire du conte. In: *Romantisme*, 1992, n°78. Le conte et l'image. pp. 3-10.
 url :
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1992_num_22_78_6071
- LURIE, Alison. *Il était une fois... et pour toujours. A propos de la littérature enfantine*. Paris : Rivages, 2003.
- MARIN, Louis,
 -, 1978, « Les enjeux d'un frontispice ». *Esprit créateur*, Vol. XXVII, n° 3.
 -, 1990, « Préface-image, Le Frontispice des contes de Perrault », *Revue Europe*, Novembre-décembre.
- MARTIN, C. « L'illustration du conte de fées (1697-1789) », *Cahiers de l'Association*

Internationales des Etudes Françaises 57 (2005).

MOTHE, Jean-Pierre. *Du sang et du sexe dans les contes de Perrault*. Paris : l'Harmattan, 1999.

MOUREY, Lilyane. *Introduction aux contes de Grimm et de Perrault. Histoire, structure, mise en texte des contes*. Paris : Archives des lettres modernes, n°180, 1978.

PEJU, Pierre. *L'archipel des contes*. Paris : Aubier, 1989.

PERROT, Jean (dir.). *Les métamorphoses du conte*. Bruxelles : Peter Lang, 2004.

PERROT, Jean (dir.). *Tricentenaire Charles Perrault, Les Grands contes du XVII^e ème siècle et leur fortune littéraire*. Paris : In press, 1998.

PERROT, Jean. *Art baroque, art d'enfance*. Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 1991.

PETRINI, Enzo. « Actualidad del cuento infantil en España », *Estudio crítico de la literatura infantil*, Rialp, 1981.

PIFFAULT, Olivier. (dir.), *Il était une fois les contes de fées*, catalogue de l'exposition de la Bibliothèque Nationale de France. Paris : Seuil, 2001.

PISANTY, Valentina. *Cómo se lee un cuento popular*. Barcelona : Paídos Ibérica, 1995.

PROPP, Vladimir,

-, 1965, *Morphologie du conte*. Paris : Seuil, coll. Poétique.

-, 1983, *Les racines historiques du conte merveilleux*. Paris : Gallimard, Bibliothèque des Sciences Humaines.

RENONCIAT, Annie. « Et l'image, en fin de conte ? Suites, fantaisies et variations sur les contes de Perrault dans l'imagerie » in *Romantisme* n°78.

URL : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1992_num_22_78_6082

ROBERT, Marthe. *Roman des origines et origines du roman*. Paris : Grasset, 1972.

ROBERT, Raymonde. *Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle*. Paris : Honoré Champion, 2002 (rééd. augmentée).

RODARI, Gianni. *Grammaire de l'imagination, Introduction à l'art d'inventer des histoires*. Paris : Messidor, 1979, (éd. originale 1971).

RODRIGUEZ ALMODÓVAR, Antonio,

-, 1989, *Los cuentos populares o la tentativa de un texto infinito*. Universidad de Murcia.

-, 2004, *El texto infinito, ensayo sobre el cuento popular*. Madrid : FGSR.
-, « Entre Europa y la India, las raíces comunes de los cuentos populares », *CLIJ* n°195.

RONECKER, Jean-Paul. *L'amour magique*. Puiseaux : Pardès, 2000.

SAINTYVES, Pierre. *Les contes de Perrault et les récits parallèles*. Paris : Robert Laffont, Bouquins, 1987.

SERMAIN, Jean-Paul. *Le conte de fées du classicisme aux lumières*. Paris : Desjonquères, L'esprit des lettres, 2005.

SEVESTRE, Catherine. *Le roman des contes, Contes merveilleux et récits animaliers, histoire et évolution, du Moyen-Age à nos jours. De la littérature populaire à la littérature de jeunesse*, Paris : Cedis édition, 2001.

SIMONSEN, Michèle,

-, 1981, *Le conte populaire français*. Paris : PUF, Que sais-je ?.

-, 1984, *Le conte populaire*. Paris : PUF.

-, 1992, *Perrault, Contes*. Paris : PUF, Etudes littéraires.

SORIANO, Marc,

-, 1959, *Guide de la littérature enfantine*. Paris : Flammarion.

-, 1972, *Le dossier Charles Perrault*. Paris : Hachette littérature.

-, 1977, *Les contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*. Paris : Gallimard.

VALIÈRE, Michel. *Le conte populaire, Approche socio-anthropologique*. Paris : Armand Colin, 2006.

VELAY-VALLANTIN, Catherine,

-, 1987, « Le miroir des contes. Perrault dans les Bibliothèques bleues », in *Les usages de l'imprimé (XV-XIXème)*, sous la direction de Roger Chartier. Paris : Fayard.

-, 1992, *L'histoire des contes*. Paris : Fayard.

-, 1994, « L'invention d'un public enfantin au XVIIIème siècle : entre famille et école, les éditions des Contes de Perrault » in *Le livre d'enfance et de jeunesse en France* (J. Glenisson et S. Le men dir.). Bordeaux : SBG.

1992, « Barbe-bleue, le dit, l'écrit, le représenté. In: *Romantisme*, 1992, n°78. Le conte et l'image. pp. 75-90.

URL : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1992_num_22_78_6080

VON FRANZ, Marie-Louise. *La femme dans les contes de fées*. Paris, Albin Michel, 1993.

ZIPES, Jack. *Les contes de fées et l'art de la subversion*. Paris, Payot, 1986, éd. originale 1983.

-, *Don't bet on the Prince. Contemporary feminist fairy tales in North America and England.* New York : Methuen, 1986.

III- Ouvrages relatifs au *Petit chaperon rouge*

III.1. Sources primaires du *Petit chaperon rouge*

EVERETT, Tex. *Little red walking hood.* Warner Brothers, 1937.

-, *Red Hot Riding Hood.* MGM, 1943.

-, *Little rural Riding Hood.* MGM, 1949.

CHAUSSON J. *Le Petit chaperon rouge*, 2011.

CLAVERIE J. *Le Petit chaperon rouge.* Paris : Albin Michel, 1994.

DELARUE P., CARRER C. *Le Petit chaperon rouge.* Paris: La Joie de lire, 2005.

DISNEY, Walt. *Little Red Riding Hood.* 16mm Laugh-o-gram silent short animated film. 1922.

DUCHÊNE, Alain. *A faire hurler les loups.* Editions du chêne, 1998.

FDIDA J.J., LEJONC R.. *Le Petit chaperon rouge ou la petite fille aux habits de fer.* Paris, Didier Jeunesse, 2010.

GRIMM. *Contes pour les enfants et la maison.* Paris : Corti, 2009.

LAVATER, Warja. *Le Petit chaperon rouge: une imagerie d'après un conte de Perrault.* Paris: Adrien Maegh, 1965.

MARTIN GAITE, Carmen. *Caperucita en Manhattan.* Madrid: Siruela, 1990.

PERRAULT, Charles. *Contes, textes établis et présentés par Marc Soriano.* Paris : Flammarion, 1989.

PERRAULT, Charles, MOON, Sarah (ill.). *Le Petit chaperon rouge.* Paris: Grasset, 1983.

WALT DISNEY STUDIOS. *The Big Bad Wolf. A Silly Symphony.* Directed by Bert Gillet, 1934.

III.2. Théorie et histoire du *Petit chaperon rouge*

BECKETT, Sandra Lee,

-, « Le Petit Chaperon Rouge globe-trotter », *Tricentenaire Charles Perrault, Les Grand contes du XVIIème siècle et leur fortune littéraire*, sous la direction de Jean Perrot, Paris : In press, 1998.

-, *Recycling Red Riding Hood*. Routledge, New York and London, 2002.

-, *Red Ridding Hood for all ages, A fairy-tale Icon in Cross-cultural contexts*, Détroit : Wayne state University press, 2008.

BERLIOZ, J. « Un Petit chaperon rouge médiéval ? », *Merveilles et contes*, 5, 2, p. 246-263, 1991.

BRICOUT, Bernadette. “Les deux chemins du Petit chaperon rouge”, *Frontières du conte*, études rassemblées par François Marotin, Université de Clermont-ferrand. Paris : Editions du centre national de la recherche scientifique, 1982.

COLOMER, Teresa. « Eterna Caperucita. La renovación del imaginario colectivo », *CLIJ* n°87, oct. 1996.

ERNY, Pierre. *Sur les traces du Petit chaperon rouge Un itinéraire dans la forêt des contes*. Paris : L’Harmattan, 2003.

ESCRIBANO, Asunción. “Caperucita Roja, paradigma de la nueva mujer en la publicidad” [artículo en línea] *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, núm. 6. Universitat de València, 2011, [Dernière consultation le 07/04/12] <<http://www.uv.es/extravio>>

Figures futures 2004, Jeunes et nouveaux illustrateurs de demain. Pantin : Centre de promotion du livre de jeunesse de seine-Saint-Denis, 2004.

GARAT, Anne-Marie. *Une faim de loup, Lecture du Petit chaperon rouge*. Paris : Acte sud, 2004.

GONZÁLEZ MARÍN, Susana. *¿Existía Caperucita antes de Perrault ?*. Salamanca : Ediciones Universidad de Salamanca, 2005.

“Existía Caperucita Roja antes de Perrault?”, *CLIJ* n°158, p. 16-22.

GUILBAUD, D. *Le Petit Chaperon Rouge et ses représentations*. Université de Villetaneuse : Faculté de lettres modernes, mémoire inédit, 1987.

LA GENARDIÈRE, Claude de. *Encore un conte ? Le Petit Chaperon Rouge à l’usage des adultes*. Paris : L’Harmattan, coll. « Ecriture et transmission », 1996.

- « Quand le Chaperon rouge fait rire jaune », in *L’humour dans la littérature de jeunesse*. Paris : Inpress Editions, 2000.

MALATRE Claire-Lise, « Le Petit chaperon rouge : jeu d’images », in J. Perrot (dir.), *Jeux graphiques dans l’album pour la jeunesse*. Paris : CRDP Académie de Créteil.

MARTIN, Serge. *Les contes à l'école, (Le(s) petit(s) chaperon(s) rouge(s) à l'école*. Paris : Bertrand Lacoste, 1997, Parcours didactique à l'école.

ORENSTEIN, Catherine. *Caperucita al desnudo*. Trad. Luis Noriega, Barcelona : Crítica, 2003.

PÉJU, Pierre. *La petite fille dans la forêt des contes*. Paris : Robert Laffont, 1981.

PERERA SANTANA, Ángeles. « Caperucita roja en la LIJ contemporánea », *CLIJ* n°151, Jul. Ag. 2002.

PETITJEAN, André. « Variations textuelles à partir du Petit chaperon rouge », in *La scolarisation de la littérature de jeunesse, Actes du colloque*, Université de Metz : 1996.

REYES GUIJARRO, M. « Caperucita, ilustración actual y vanguardias », *Educación actual y vanguardias*, 183, 2011.

RODRIGUEZ ALMODÓVAR, Antonio. « Caperucita, el más enigmático de los cuentos », consultable en ligne dans la revue Cuatro Gatos : <http://www.cuatrogatos.org/articulocaperucitarodriguezalmodovar.html>

SHOJAEI KAWAN, Christine. « Les multiples interprétations du *Petit chaperon rouge*: une diversité (in)compatible? », *La pluralité interprétative, aspects théoriques et empiriques*, sous la dir. d'André Petitat, Paris : L'harmattan, 2010.

VANGEENDERHUYSEN, Aude. *Le Petit Chaperon rouge... entre peur et désir, L'ambivalence des sentiments de l'enfant à l'égard du loup dans le texte et l'illustration*, Louvain la Neuve : GRIT, 2001.

VERDIER, Yvonne. « Grands-mères si vous saviez... : le Petit Chaperon Rouge dans la tradition orale », *Cahiers de la littérature orale* IV, 1978.

ZIPES, Jack. *The trials and tribulations of Little Red Riding Hood: versions of the tale in sociocultural context*, South Hadley (Mass.): Bergin and Garvey, 1984.

IV. Littérature de colportage

ANDRIES, Lise. *La Bibliothèque bleue au XVIII^{ème} siècle*. Oxford : University of Oxford, 1989.

BOLLEME, Geneviève (présenté par). *La Bibliothèque bleue. La littérature populaire en France du XVI^{ème} au XIX^{ème} siècle*. Paris : Julliard, 1971.

BOTREL, Jean-François. « Une Bibliothèque bleue espagnole ? Les Historias de

cordel XVII-XXème siècle » in *La Bibliothèque bleue et les littératures de colportage*, études réunies par Thierry Delcourt et Elisabeth Parinet. Troyes : Maison du boulanger, 2000.

-, « Aspects de la littérature de colportage en Espagne sous la restauration, in *L'infra-littérature en Espagne aux XIXème et XXème siècle*, PUG, 1977.

-, « El género de cordel », in Díaz L., *Palabras para el pueblo, Aproximación general a la literatura de cordel*. Madrid: CSIC, 2001, p. 41-69.

- *La diffusion du livre en Espagne (1868-1914)*. Madrid : Casa de Velázquez, 1988.

CALATAYUD, Miguel. « Aucas. Calificación, uso y conflictos de relativa actualidad », in *Educación y biblioteca*, n°180, noviembre-diciembre 2010, p. 30-34.

CARO BAROJA, J. *Ensayo sobre literatura de cordel*. Madrid: Istmo, 1990.

CHARTIER, Roger. « La Bibliothèque bleue en son histoire », in *La Bibliothèque bleue et la littérature de colportage*, études réunies par Thierry Delcourt et Elisabeth Parinet. Troyes : Maison du boulanger, 2000.

FONTAINE, Laurence. *Histoire du colportage en Europe, XVème-XIXème siècle*. Paris : Albin Michel, 1993.

-, « La construction de la confiance dans les réseaux de libraires et colporteurs de l'Europe moderne », in *La Bibliothèque bleue et les littératures de colportage*, études réunies par Thierry Delcourt et Elisabeth Parinet. Troyes : Maison du boulanger, 2000.

GARCÍA COLLADO, Ma Angeles. « Los pliegos sueltos y otros impresos menores », *Historia de la edición y de la lectura en España, 1472-1914*, bajo la dirección de Víctor Infantes, François Lopez, Jean-françois Botrel. Madrid : FGSR, 2003.

LECLERC Marie-Dominique, ROBERT Alain. *Des éditions au succès populaire. Les livrets de la Bibliothèque bleue XVIIème-XIXème siècle*. Troyes : CNDP, 1986.

ORTEGA María, GASCÓN Jesús. « Las aleluyas como primer libro de lectura », in *Educación y Biblioteca* n°180, noviembre-diciembre 2010, p. 19-29.

V. Théorie et histoire des arts visuels et de la littérature de jeunesse

« Attention ! Un livre peut en cacher un autre... Traduction et adaptation en littérature d'enfance et de jeunesse », *Nous voulons lire, Cahiers du CERULEJ*, n°1, 1985.

ALARY, Viviane (dir.). *Historietas, cómics y tebeos españoles*. Toulouse : PUM, 2002.

ALBIZUA HUARTE, Enriqueta. *Las ilustraciones en los cuentos de la editorial Calleja*, Memoria de licenciatura, bajo la dirección de Julián Gallego. Universidad Complutense : 1983.

ALTARRIBA, Antonio. *La España del tebeo, La historieta española de 1940 a 2000*. Madrid : Espasa Calpe, 2001.

ANTONIORROBLES, *¿Se comió el lobo a Caperucita ? Seis conferencias para mayores con temas de literatura infantil*, Edición digital a partir de México, Editorial Americana, 1942. Ouvrage consultable en ligne : <http://www.cervantesvirtual.com/obra/se-comio-el-lobo-a-caperucita-seis-conferencias-para-mayores-con-temas-de-literatura-infantil--0/> [Dernière consultation le 10/09/2012]

ARIÈS, Philippe. *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*. Paris : Plon, 1960.

AUBERT, Jean-Paul. *L'école de Barcelone. Un cinéma d'avant-garde en Espagne sous le franquisme*. Paris : L'Harmattan, 2009.

BERTHIER, Nancy (coord.). *Lexique bilingue des arts visuels*. Paris : Ophrys, 2011.

BARÓ M., COLOMER T. et MAÑA T., *El patrimoni de la imaginació : Llibres d'ahir per a lector d'avui*. Institut d'estudi baleàrics : Palma, 2007.

BORDA CRESPO, Ma Isabel. *Literatura infantil y juvenil. Teoría y didáctica*. Grupo editorial universitario, 2002.

BOULAIRE, Cécile (dir.). *Le livre pour enfants. Regards critiques offerts à Isabelle Nières Chevrel*. Rennes : PUR, 2006.

BRAUNSCHVIG, Marcel. *L'art et l'enfant : essai sur l'éducation esthétique*. Toulouse : E. Privat, 1911.

BRAVO VILLASANTE, Carmen. *Historia de la literatura infantil universal* (2 vol.). Madrid : Almena, 1978.
-, *Historia de la literatura infantil española*. Madrid : Doncel, 1983.

CASTILLO, Montserrat. *Mercè Llimona*, Catàleg de l'exposició celebrada a la biblioteca de Catalunya al desembre de 2007. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 2007.

CERILLO, Pedro, GARCÍA PADRINO, Jaime (coord.). *Literatura infantil*. Cuenca : ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 1990.

CHABROL GAGNE, Nelly. *Filles d'albums. Les représentations du féminin dans l'album*. Le Puy : Les éditions du poisson soluble, 2011.

CHASSAGNOL, Anne. « Entre les bulles » in *La grande Oreille*, n°45.

CHIVELET, Mercedes. *La prensa infantil en España*. Madrid : SM, 2009.

COLOMER, Teresa. *Introducción a la literatura infantil y juvenil*. Madrid : Síntesis, 1999.

-, *Andar entre libros*. México : Fondo de cultura económica, 2005.

-, *La formación del lector literario. Narrativa infantil y juvenil actual*. Madrid : FGSR, 1998.

-, (dir.) *Siete claves para valorar las historias infantiles*. Madrid : FGSR, 2002.

CONDE MARTÍN, Luis. *Los tebeos de Posguerra*, catálogo de exposición del Palacio Episcopal de Salamanca, diciembre de 2010 a enero de 2011, comisario : Sr Luis Conde Martín. Madrid : Ministerio de Cultura, 2010

DANSET-LEGER, Jacqueline. *L'enfant et les images dans la littérature enfantine*, Mardaga, 1988.

DUBORGEL, Bruno. *Imaginaire et pédagogie*. Paris : Le sourire qui mord, 1983.

Devenir adulte et rester enfant ? Relire les productions pour la jeunesse. – sous la direction d'Isabelle Cani, Nelly Chabrol Gagne et Catherine d'Humières. – Actes du colloque international de Clermont-Ferrand, 18-20 mai 2006. – Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2008, 493 p.

DURÁN, Teresa. *Álbumes y otras lecturas, análisis de los libros infantiles*. Barcelona, Octaedro, 2009.

El libro-álbum, Invención y evolución de un género para niños. Parapara clave, Caracas : Banco del libro, 2005.

ESCARPIT, Denise. « Traduction et adaptation en littérature d'enfance et de jeunesse », *Actes du XVIème congrès de la SFLGL*. Université Paul Valéry, Montpellier : 1980.

-, « Adapter ou manipuler ? Le traitement du conte merveilleux à l'usage de la jeunesse », *Nous voulons lire !*, Cahier du CERULEJ n°1, 1985.

-, *Histoire d'un conte, le chat botté en France et en Angleterre*. Paris : Didier, 1985.

FERNÁNDEZ BABINEAUX M. « Antoniorrobles y su versión censurada de la Cenicienta ». *Hispania*, Vol. 93, n°4, déc. 2010.

FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA Y CALLEJA, Enrique. *Ilustraciones de los cuentos de Calleja*. Colección de láminas firmadas por 140 dibujantes del siglo XIX y XX.

FLOQUET, Pierre. *Le langage comique de Tex Avery*. Paris : l'Harmattan, 2009.

FRANCO, Marie. « Para que lean los niños : Segunda República y promoción de la literatura infantil », in *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo, Hommage à Jean-François Botrel*, éd. J. M. Desvois. Bordeaux : Université Michel de Montaigne, 2005.

FRESNAULT-DERUELLE, Pierre. *L'éloquence des images, images fixes III*. Paris : PUF, 1993.

GARCÍA PADRINO, Jaime. « La ilustración de los libros infantiles en el contexto cultural de la España de hoy », *El libro español*, tomo XXIV, n°283.

-, *Nuestro Antoniorrobes*. Edición, selección y prólogo de Jaime García Padrino. Madrid, Asociación Española de Amigos del IBBY, 1996.

-, *Así pasaron muchos años, en torno a la literatura infantil española*. Cuenca : EUCLM, 2001.

-, *Libros y literatura para niños en la España contemporánea*, Madrid : FGSR, Pirámide, 1992.

-, *Formas y colores : la ilustración infantil en España*. Cuenca : CEPLI.

GIANINI BELOTTI, Elena. *Du côté des petites filles*. Paris : Edition des femmes, 1974.

GOMEZ PATO, R.M. « Historia de la traducción de la literatura infantil y juvenil en España : nuevas aproximaciones críticas », *AILIJ* n° 8, p. 45-68.

GOUREVITCH, Jean-Paul. *Images d'enfance, quatre siècles d'illustration pour enfants*, Alternatives, 1994.

GUBERN, Román. « Los sensogramas : una iconización de lo invisible » in *Actas del III Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, celebrado en Madrid durante los días 5, 6 y 7 de diciembre de 1988. Madrid : UNED, 1990, p. 511-516.

HANÁN DÍAZ, Fanuel. *Leer y mirar el libro álbum : un género en construcción*. Bogotá : Norma, 2007.

HELD, Jacqueline. Actes du 2^{ème} colloque d'Aspe in *Nous voulons lire !*, n°123, mai 1997.

HORAY. *Dictionnaire mondial de la bande dessinée*. Paris : 1980.

Il était une fois Disney. Aux sources de l'art dans les studios Disney. Catalogue d'exposition des Galeries Nationales du Grand Palais, éditions RMN, 2006

JAN, Isabelle. *Les livres pour la jeunesse*. Paris : Editions du Sorbier, 1988.

-, *Les livres pour la jeunesse. Un enjeu pour l'avenir*. Paris : Editions du Sorbier, 1988.

-, *La littérature enfantine*. Paris : Les éditions ouvrières, 1985.

JOUBERT-LAURENCIN, H. « Feu Walt Disney », *Cinémathèque* n°15, Printemps 1999.

LASO Y LEÓN, Esther. « Réécrire pour les jeunes », *Le livre pour enfants, Regards critiques offerts à Isabelle Nières-Chevrel*, sous la direction de Cécile Boulaire.

Rennes : PUR, 2006.

LESPIAU, Catherine. « Gargantua raconté aux enfants ou le problème de l'adaptation », *Nous voulons lire !*, Cahiers du CERULEJ n°1, 1985.

LLUCH, Gemma (coord.). *Invención de una tradición literaria (de la narrativa oral a la literatura para niños)*. Cuenca : Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2007.

MARTÍN, Antonio. *Apuntes para una historia del tebeo*. Barcelone : Glénat, 2000.
-, « Historia de las lecturas infantiles. Las aleluyas (Primera lectura y primeras imágenes para niños (siglos XVIII-XIX) », in *CLIJ* n° 179, Février 2005.

MENDOZA FILLOLA A., CERILLO P ., GARCÍA PADRINO J. *Literatura infantil y su didáctica*. Cuenca : UCLM , 1999.

MONER, Michel, PÉRÈS, Christine. *Savoirs, pouvoirs et apprentissages dans la littérature de jeunesse en langue espagnole*, Infantina, Paris, L'Harmattan, 2007.

MORGAN, Harry. *Principes des littératures dessinées*. Editions de l'an 2, 2003.

MOLINS P. (dir.). *Los humoristas del 27*, Catálogo de la exposición homónima celebrada en Madrid, en el Centro de Arte Reina Sofía, entre marzo y abril de 2002. Madrid : Sinsentido, 2003.

NICOLAJEVA Maria, SCOTT Carole. *How picture books work*. New york : Garland, 2001.

NIERES, Isabelle. « Les livres pour enfants et l'adaptation », *Etudes littéraires*, Vol.7, n°1, PUL, Avril 1974.
-, *Introduction à la littérature de jeunesse*. Paris : Didier jeunesse, 2009.

PACHECO, Miguel Angel. *La renovación ilustrativa del libro infantil español (1973-1983)*. Tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 1995.

PEYRÉ, Yves. *Peinture et poésie, le dialogue par le livre (1874-2000)*. Paris : Gallimard, 2001.

PERROT, Jean. *Jeux et enjeux du livre d'enfance et de jeunesse*. Paris : Cercle de la librairie, 1999.
-, (dir.) *L'humour dans la littérature de jeunesse*, In press, 2000.

PRATS Margarida, AMBROS Alba. « Modelos femeninos en *Las tres mellizas* », *CLIJ* n° 213, Marzo 2008.

RENONCIAT, Annie. *Les livres d'enfance et de jeunesse en France dans les années vingt (1919-1931)*. *Années charnières, années pionnières*, Thèse sous la direction d'Anne-Marie Christin, Paris 7, 1997.

RENONCIAT, Annie (dir.). *L'image pour enfants : Pratiques, normes, discours (France et pays francophones, XVIe-XXe siècles)*. La licorne, PUR, 2003.

ROBERGE, Martine. *L'art de faire peur : des récits légendaires aux films d'horreur*. Presses universitaires de Laval, 2004.

RUIZ BERRIO Julio, MARTINEZ NAVARRO A., COLMENAR C., CAREÑO M., *La editorial Calleja : un agente de modernización educativa en la Restauración*. Madrid: UNED, 2002.

SÁNCHEZ REDONDO MORCILLO. *Leer en la escuela durante el franquismo*. Cuenca : CEPLI, 2004.

SORIANO, Marc. « Adapter pour la jeunesse, développement culturel ou saccage littéraire ? », *L'école des parents*, décembre 1970.
-, *Guide de la littérature pour la jeunesse*. Paris : Delagrave, 2002.

SÁNCHEZ GARCÍA, Raquel, “La ilustración en la editorial Calleja”, *Pliegos de bibliofilia*, Madrid, n°1, julio de 2000.

SOTOMAYO SAEZ, Maria Victoria, *Literatura, sociedad, educación : las adaptaciones literarias*. Consultable en ligne : <http://go.microsoft.com/fwlink/?LinkId=69157>

TAUVERON, Catherine (dir.). *Lire la littérature à l'école, Pourquoi et comment conduire cet apprentissage spécifique de la GS au CM*. Paris : Hatier, 2002.

TISSERON, Serge. *Y a-t-il un pilote dans l'image ?* Paris : Aubier, 1998.

TOLEDANO BUENDÍA, Cármen. « Traducción y adecuación de literatura para adultos a un público infantil y juvenil », in Cuadernos de investigación filológica, n° 27-28, p. 103-120.

Töpffer, l'invention de la bande dessinée, Textes réunis et présentés par Thierry Groensteen et Benoît Peeters. Paris : Hermann, 1994.

TURIN, Adela. *Por una igualdad de sexos a través de la literatura infantil*. Salamanca: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1996.

VAN DER LINDEN, Sophie. *Lire l'album*. Le Puy : Les éditions du poisson soluble, 2007.
« *L'album en liberté, Littérature de jeunesse, incertaines frontières* », Colloque de Cerisy-la-salle. Paris : Gallimard jeunesse, 2005.

VELA CERVERA, David. *Salvador Bartolozzi (1881-1950) : Ilustración gráfica. Escenografía. Narrativa y teatro para niños*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1996.

VEROT, Marguerite. *Tendances actuelles de la littérature de jeunesse*. Paris : Magnard école, 1975.

VI. Sitographie

<http://www.tebeosfera.com/portada.php>

[Dernière consultation le 10/03/2013]

Publication électronique consacrée à la bande dessinée et aux publications populaires. Elle est alimentée par de nombreux collectionneurs et chercheurs.

<http://www.sre.urv.cat/rondcat/>

[Dernière consultation le 10/03/2013]

Base de données relative au folklore catalan.

<http://gallica.bnf.fr>

[Dernière consultation le 10/03/2013]

Bibliothèque numérique de la BNF.

<http://www.cervantesvirtual.com>

[Dernière consultation le 10/03/2013]

<http://www.madrid.es/portales/munimadrid/es>

[Dernière consultation le 10/03/2013]

Site de l'hémérothèque de Madrid

INDEX DES NOMS PROPRES

Aarne, Anti 37, 38, 41, 44, 46, 160, 578
Adam, Jean-Michel 54, 71, 73, 499, 580
Alary, Viviane 199, 218, 294, 299, 330, 361, 586
Alas, Leopoldo 182
Alba, Isabel 422, 426
Albizua Huarte, Enriqueta 175, 586
Almagro, Inés 487, 521, 527, 573
Altarriba, Antonio 328, 586
Amoretti 537
Andersen 122, 126, 132, 159, 184, 198, 418, 459
Anglada, Lola 317, 321
Antón, Rocío 371, 372, 478, 480, 494, 572
Antoniorrobes 12, 40, 228, 259, 260, 262- 264, 274, 275, 278, 281, 282, 505, 557, 565, 566, 567, 587, 588
Apollinaire 116
Appel.les Mestres 174, 175, 246, 312, 482, 563
Apulée 73
Aragon 116
Ariane 445
Aris, Ernest 206
Aristote 106, 460
Ariza, Juan de 182
Augusto 191
Aulnoy, Madame d' 72, 93, 96, 126, 206, 531
Avery, Tex 250, 266, 280, 329, 396, 533, 583, 588
Bahier-Porte, Christelle 105, 106, 578
Bakhtine, M. 73
Barbin, Claude 81, 90, 158, 157
Bardin, Joan 195
Barnes, A. 371, 569
Bartolozzi, Salvador 188, 191, 198-200, 207, 208, 212, 219, 220-223, 227-230, 232, 236, 238, 239, 248, 250, 253, 257-261, 263, 264, 269, 270, 274, 278, 279, 282, 306, 309, 313, 324, 345, 492, 512, 548, 552, 554, 566, 591
Baudelaire 116
Baygual y Bas, Juan 293
Beckett 116
Bédier, Joseph 49, 577
Béhourt 97
Belmont, Nicole 42, 43, 46, 578
Benjamin, Walter 115, 577

Berger, Pablo 351
Bernard, Daniel 62, 63
Bettelheim, Bruno 69, 314, 317, 376, 439, 438, 579, 588
Betty Boop 533
Bewick, Thomas 115
Blasco, Jesús 269
Blasco Ibañez 182
Bleuler, E. 375
Boada, Francesc 369, 401, 403-405, 428, 570
Bocquet 269
Böhl de Faber, Cecilia 39, 182
Bolinga, Josefina 288, 289
Bollême, Geneviève 95, 96
Bolte, Johannes 38
Bon 262
Bosnia, Nella 492, 569
Botrel, Jean-François 161, 164, 165, 166, 195, 585, 586, 588
Braunschwig, Marcel 193
Breccia, Alberto 535, 536
Brémond, Claude 49, 52, 577
Bricout, Bernadette 55, 57-60, 537, 584
Bruyère, Xavier 537
Bugs Bunny 414
Burton, Tim 391
Butor 116
Caballero, Fernán 39, 45, 46, 182, 183, 579
Cabrerizo 158
Calatayud, Miguel 372, 490, 571, 572, 586
Calleja (maison d'édition) 40, 154, 171, 179, 185-189, 198, 191, 193, 196, 197-208, 211-213, 215, 217, 218, 220, 221, 227-230, 232, 233, 239, 240, 247, 313, 345, 548, 552, 556, 563-565, 567, 588, 590, 591
Calleja, Rafael 191, 198
Calleja, Saturnino 191, 196, 206
Calvino 133
Calvo 280
Camarena Lauricia, Julio 47, 241
Camps Cardona, M. D. 370, 422-424
Cano, Carles 370, 372, 455, 457, 481, 571
Cañas, Ana 491, 571
Carme Bernal, María 175
Caro Baroja, Julio 161, 586
Caroutch, Yvonne 531
Castanys 287
Castillo, Montserrat 177, 311, 313, 321, 322, 587
Castro Legua, Vidente 197
Celemín 269
Cervera, David 188, 198
Chabrol Gagne, Nelly 361, 513

Chartier, Roger 90, 96
Chassagnol, Anne 541
Chevalier, Maxime 47, 160, 241
Chivelet, Mercedes 269
Cicéron 71
Claret, María 288-291
Claverie, Jean 390, 583
Clouzier, Antoine 82-86, 91
Coll y Vehí, J. 167, 169, 202, 563
Collodi 292, 459
Coloma, Luis 182, 200, 229, 230, 232, 563
Colomer, Teresa 136, 158, 175, 176, 512, 584, 587
Company, Mercé 371, 485, 570
Conde Martín, Luis 289, 292, 588
Corentin, Philippe 471
Coustelier 91
Crane, Walter 127, 128-131, 580
Cresta de Leguizamón, María Luisa 282
Cruikshank 118, 127, 128, 580
Dafy Duck 415
Dante 134
Decrol 195
Delaborde, Didier 413
Delacroix 118
Delarue, Paul 24-26, 38, 41, 43, 44, 55, 63, 66, 71, 501, 539, 583
Desbordes, Jacques 90
Díaz, Julia 570
Díaz Huertas, Carlos Angel 185-187, 200-202, 564, 567
Disney, Walt 46, 138, 154, 199, 228, 250, 265, 266, 268-270, 280, 288, 320, 324, 325, 335, 336, 345, 396, 400, 404, 412-416, 551, 570, 583, 589
Dolz, María 402, 422, 423
Donato, Magda 198, 228, 253, 257-261, 270, 324, 512, 548, 554, 566
Doré, Gustave 101, 118, 124, 134-137, 172, 173, 174, 177, 214, 222, 312, 383, 376, 382, 383-385, 388, 389, 390, 391, 444, 449, 469, 471-474, 532, 541, 551, 563
Doumerc, B. 371, 569
Doyle 118, 127, 128, 580
Duchêne, Alain 533, 583
Dumas, Alexandre 135
Dumousseau-Lesquer, Magali 533
Echea 191
Edgar 301, 328, 334-336, 339, 568
Eluard 116
Emrik and Binger 172
Erny, Pierre 9, 24, 36, 43, 54, 67, 68, 500, 584
Escarpit, Denise 166, 355, 419, 579, 588
Espina, Antonio 199
Espinosa, Aurelio 40, 44, 46
Estrada, Pau 369, 401, 402, 570, 571

Eulalia Valeri, M. 432
Faivre, Antoine 53, 580
Fatti, Chiara 371, 447-450, 452, 453, 454, 542, 572
Fénelon 73
Fernández Babineaux, María 262, 274, 588
Fernández de Córdoba y Calleja 196, 206
Fièvre, François 126, 128, 129, 131, 133, 134, 580
Filella, Lluís 372, 489, 571
Flores, Celedonio 536
Flores, Pepa 302
Fontaine, Laurence 162, 163, 586
Fortea, Carlos 184
Fortún, Elena 40, 259-261, 270, 324, 512, 548, 554, 567
Fokke 92
Franco, Francisco 284, 294, 506, 507
Franco, Marie 195, 260
Frasco, Ricar 535
Freinet 195
Freixas, Emilio 269, 309, 328, 329, 533
Freud, Sigmund 67, 68, 375-377, 394, 395, 577
Fromm, Enrich 68, 69, 391, 580
Frye, Northrop 65
Fudd, Elmer 414
Galindo, Federico 218-221, 223, 240
Garat, Anne-Marie 56, 391, 584
Gaudréault, André 141, 142
García Collado, María Angeles 164, 586
García Padrino, Jaime 37, 180, 192, 231, 257, 262, 275, 587, 589
García Sánchez, J. L. 464, 465-467, 470-476, 480, 492, 494, 505, 506, 508, 541, 569, 570
Garnier 97
Gaspar 183
Gavarni 135
Genardière, Claude de la 374, 377, 474, 584, 597
Genette, Gérard 73, 106, 141, 145, 211, 359, 362, 429, 460, 475, 577
Gheeraert, Tony 382, 383, 389
Gianini Belotti, Elena 517, 589
Gil Roësset, Consuelo 293, 294, 311
Giménez, Paco 455, 571
Ginesta, Montse 369, 373, 403-405, 408, 428, 570
Gómez de la Serna, Ramón 262
Gómez Pato, R. M. 184, 187, 589
Gómez Rivera, Rafael 370, 423, 425
Gordillo, Paco 302
Gorris, Mónica 370, 400, 401, 421, 425, 427, 569, 423
Grandville 118, 280
Greimas 51, 52, 53, 577
Grimm 9, 11, 19, 23, 24, 26, 29-32, 36-39, 41-43, 46, 48, 49, 51, 55, 66-70, 80, 113,

122, 124, 126-129, 131-134, 136, 140, 143, 144, 146, 147, 149, 153, 159, 169, 170,
173, 180-187, 198, 201, 205, 208-217, 246, 247, 252, 260, 265, 266, 268, 284, 302,
305, 306, 314, 319, 320, 340, 351, 356, 359, 363, 369, 370, 373-376, 378-382, 385-
390, 397-399, 401-405, 410, 412, 418-428, 430, 432, 435-438, 440, 444, 451, 454-456,
464, 474, 481, 487-491, 493, 494, 500-503, 512-517, 519, 520, 522, 526, 528-530,
532, 533, 536, 538, 547, 556, 569, 570, 572, 580, 581
Groensteen, Thierry 94, 96, 141, 142, 591
Grosz 321
Guiraud, Pierre 392, 577
Gutiérrez Aragón, Manuel 505
Hamon, Philippe 141
Hanán Díaz, Fanuel 361, 589
Harlin Quist 392
Heidmann, Ute 53, 54, 71, 73, 499, 580
Held, Jacqueline 465
Henßen Gottfried 38
Hensher, Jonathan 93, 580
Hetzl 101, 134-136, 214, 215, 252
Hoogenboezem, Daphné 82, 83, 92
Hopper, Edward 387
Horacio, Elena 372, 494, 572
Hosemann 118
Husson, Hyacinthe 64
Iphigénie 71
Jacopin, Pierre-Yves 55
Joiret, Patricia 537
Joisten, Charles 42
Johannot 118, 135
Jonas 68, 493
Juan, Ana 370, 373, 374, 573
Jung, Carl-Gustav 68
K-Hito 262
Kubin, Alfred 321
La Fontaine 73, 206, 256, 280
Lang, Andrew 54
Laplace Sánchez 172, 173
Larivaille, Paul 31, 52, 141, 578
Lauzier-Déprez 67
Lavater, Warja 79, 430, 431, 435, 583
Lee Beckett, Sandra 9, 352, 384, 402, 413, 477, 485, 584
Lefler 321
Lejonc, Regis 537, 583
Le Men, Ségolène 84, 86, 114, 119-121, 140, 580
Levi-Strauss 51, 478
Leodensis, Egberto 70
Leprince de Beaumont 93, 168, 198, 531
Lhéritier 72, 73, 93, 96
Llimona, Mercè 269, 309, 310-314, 316, 320, 321, 322, 324, 325, 327, 328, 340, 492,

548, 551, 552, 567, 568, 587
Llongueras, Montserrat 491, 571
Lluïset 371, 455, 456, 573
Locke 124
Longoria 269
López Narvaez, Concha 369, 371, 410, 411, 412, 423, 426, 573
Lorioux, Félix 137-139, 390
Lurie, Alison 140, 580
Lüthi 61, 499
Machado Alvarez 39, 40
Mallarmé 116
Manet, Claude 116, 118
Manson, Michel 96
Mapplethorpe 393
Mardones, Mikel 487, 521, 527, 573
Marillier, Pierre Clément 93
Marin, Louis 84, 85, 580
Marin González, Susana 70, 71, 584
Marion, Philippe 79, 141-144, 146, 578
Marisol 302-305, 568
Martín, Antonio 165, 183, 193, 286, 287, 294, 590
Martin, Christophe 82
Martín Gaite, Carmen 277, 541, 583
Médée 65
Mihura 262
Millien, Achille 19, 23, 24, 26, 27, 30, 31, 63, 376, 437
Miner Otamendi, José Manuel 284
Miró, Joan 116
Moetjens, Adrian 90
Molist, Pep 372, 489, 571
Monreal, Violeta 369, 371, 372, 410, 411, 481, 571, 573
Montessori 195
Montiel de Balanzat, Luis 249
Moon, Sarah 537, 538, 583
Moreno 228, 269
Mothe, Jean-Pierre 532, 581
Mourey, Lilyane 64, 65, 581
Munari, Bruno 321
Murat 96, 531
Musset, Paul 135
Nadal 191
Neville 262
Nières, Isabelle 361, 418
Nodier, Charles 135
Nourry, Emile 398
Nuñez, Lola 478, 572
Nuñez Seixas, Xosé Manoel 298, 578
Oller, Juanjo 371, 431, 435-438, 440, 572, 574

Orquesta Mondragón, La 534
 Otero, Luis 283, 288, 292, 566
 Ottevaere-Van Praag, Ganna 124, 125
 Oudot, Nicolas 95
 Ovide 63, 71
 O' Kif 393, 477
 Pacheco, Miguel Angel 354, 370, 372, 462, 464-467, 470, 471-476, 480, 492, 494, 505, 506, 508, 541, 569, 570
 Pankritius, Maria 54
 Pardo, Lidia 305
 Pardo Bazán, Emilia 182
 Pareja, Padre 299
 Parmegiani, Claude-Anne 135
 Pasionaria 505
 Pastoureau, Michel 291, 441, 578
 Pausanias 71
 Pellerin (imagerie) 100, 109-111, 166, 331
 Penagos, Rafael de 191, 200, 202-204, 564, 567
 Perera 535
 Pérez de Urbel, Justo 288
 Perles, Pedro 371, 432, 444, 573
 Perrault, Charles 9, 19, 23-32, 41-44, 47-49, 51, 55, 59-60, 64, 66-73, 79, 80, 82, 84, 86-88, 94-99, 111-113, 124, 126, 129, 135-137, 147, 149, 157-160, 164, 166-169, 171-176, 184, 187, 198, 200, 203-205, 208-214, 216, 235, 246, 247, 252, 264-266, 278, 302, 305, 306, 312, 314, 329, 331, 340, 351, 356, 357, 363, 370, 371, 373, 374, 376, 379, 381-383, 388-391, 418-421, 423-425, 427, 428, 431, 437, 444, 452, 454, 455, 458, 459, 461, 464, 468, 472-474, 490, 493, 500-503, 512, 514, 515, 537, 538, 544, 550, 551, 556, 563, 564, 573, 579, 581-584
 Perséphone 71
 Petitjean, André 357-360, 585
 Peyré, Yves 89, 114, 116, 590
 Piaget 195
 Picaud, Carine 86, 135-137
 Picazo, Cristina 491, 571
 Piérola, Mabel 372, 482, 483, 570
 Pinchon, Joseph 177
 Pinot, François-Charles 102, 109, 110
 Pintado, Christiane 10, 357-360, 364, 370, 413, 460, 514, 579
 Platon 71, 106
 Pline 71
 Ploix, Christian 398
 Poe, Edgar 118
 Polivka Georg 38
 Poncela 262
 Popper, Karl 14, 578
 Porcel, Pedro 334, 336
 Propp, Vladimir 41, 49, 50-53, 61, 65, 451, 463, 464, 494, 581, 519
 Rackham, Arthur 127, 131-133, 310, 551

Ramos, Maximo 191
 Renard, Jules 118
 Renonciat, Annie 87, 96, 99, 100, 102-104, 106, 107, 108, 112, 139, 217, 581, 590, 591
 Rentero, Elena 305
 Reyes Guijarro, María 387
 Riba, Carles 184
 Ribas, Federico 191
 Richter 118
 Rodari, Gianni 108, 233, 238, 351, 364, 458, 459, 460, 494, 581
 Rodríguez Almodóvar, Antonio 39, 40, 41, 65, 153, 180, 181, 572, 581, 585
 Rodríguez de la Fuente, Felix 510
 Rossel Miquel 285
 Rousseau, Jean-Jacques 124
 Rovira, Francesc 369, 371, 405-410, 520, 572
 Rubio, Carme 175
 Ruiz Berrio, J. 185, 193, 197
 Rumpf, Marianne 38
 Saint Augustin 71
 Saintyves, Paul 65, 66, 398, 582
 Sánchez Ortiz, César 273, 283
 Sand, George 135
 Sangsue, Daniel 160, 161, 462, 578
 Saura, Carlos 505, 506, 379
 Sebillot, Paul 42
 Segovia, Carmen 170, 369, 373-377, 380, 381, 382, 384-393, 399, 428, 429, 438, 443, 502, 517, 538, 551, 553, 572
 Ségur, La comtesse de 135, 531
 Seijo Castroviejo, María Antonia 378, 421
 Sendak, Maurice 392
 Sénèque 71
 Serra, Adolfo 371, 440, 441, 444, 544, 574
 Serrano, Javier 369, 371, 373, 374, 375, 377, 392, 395, 396-399, 429, 438, 502, 538, 544, 553, 572, 593
 Sève 92
 Simonsens 44, 48, 66
 Smith, John 158, 563
 Solana, Lucía 370, 401, 423, 425, 569
 Soriano, Marc 27, 28, 90, 418
 Stahl, P.J. 135
 Suárez, Natalia 371, 447, 542, 572
 Taeger, Marc 26, 539, 540, 572
 Tauveron, Catherine 146, 358, 359, 360, 362-365, 369, 373, 417, 429, 447, 579, 591
 Tenèze, Marie-Louise 24, 38, 44, 61, 98, 499
 Thompson, Stith 37, 38, 41, 44, 46, 153, 160, 578
 Thos I Codina 176
 Tieck 373
 Toledano, Carmen 158, 159, 591

Tolkien 317
Tomás, Jaime 269
Töpffer, Rodolphe 99
Torné Esquiús, Pere 177, 178, 212, 421, 564, 569
Torrent, Ana 379
Torres, Rosana 262
Toulouse-Lautrec 118
Trueba, Antonio 39, 182, 183
Turín, Adela 513, 517, 518, 591
Tzara 116
Valencia, Ruth 447, 542, 572
Valera, Juan 182
Valriu Llina, Caterina 529
Van der Linden, Sophie 178, 378, 591
Van Gennep 54
Vangeenderhuysen, Aude 374, 375, 383, 385, 585
Velay- Vallantin, Catherine 84, 85, 90, 91, 97, 98, 140, 166, 580
Vera Casas, Francisco 249, 250
Verdan, A. 14, 557, 578
Verdier, Yvonne 54-60, 391, 501, 514, 585
Verrier, Jean 461
Veselovsky 49
Vicente Hernando, César 257
Viedma, José 183
Viehmann, Dorothea 29
Vilaseca, Maria 285
Von Franz, Marie-Louize 68, 582
Von Schund 118
Woodman, Francesca 393
Wyeth, Andrew 387
Xirinius 269
Zamora, José 191
Ziolkowski 70
Zipes, Jack 46, 61, 273, 461, 499, 500-502, 504, 505, 514, 515, 582, 585

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	9
--------------------	---

PREMIERE PARTIE : LE PETIT CHAPERON ROUGE : ETAT DE LA QUESTION

CHAPITRE 1 DES <i>PETITS CHAPERONS ROUGES</i> AUX MULTIPLES APPROCHES.....	22
I. Les versions paysannes issues de la tradition orale.....	23
II. La version de Perrault.....	27
III. La version des frères Grimm	29
IV. Approches principalement centrées sur les aspects structurels du conte	36
V. Approches centrées sur l'interprétation du conte.....	54

CHAPITRE 2 *LE PETIT CHAPERON ROUGE* ET L'ILLUSTRATION : UNE LONGUE HISTOIRE D'AMOUR

.....	77
I. Perrault et l'illustration	80
I.1. Les deux premières versions des Contes de Perrault : la version manuscrite de 1695 et la première édition de 1697 : des contes à lire, à voir et à écouter.	80
I.2. Les Contes de Perrault entre culture savante et culture populaire.....	87
I.2.1. Culture savante : l'illustration des premières éditions lettrées des Contes de Perrault.	89
I.2.2. Les Contes de Perrault dans la culture populaire	94
I.2.2.a. La Bibliothèque bleue.....	95
I.2.2.b. Contes de Perrault et imagerie d'Épinal	99
I.2.3. L'adaptations des contes de Perrault : lieu de dialogue entre arts savants et arts populaires.....	105
II. L'époque romantique ou la rencontre de l'illustration, du conte et de l'enfance dans le livre....	114
II. 1. L'émergence de l'image dans le livre de l'époque romantique.....	114
II.1.1. Livre de peintre et livre de dialogue	116
II.1.2. Livre illustré et livre album.....	118
II.1.3 Illustration, enfance et conte	122
II.2. Le traitement de Grimm et de Perrault par les grands illustrateurs.....	126
II.2.1. Les apports anglais pour l'illustration espagnole.....	126
II.2.2. L'apport français dans l'illustration des contes.....	134
III. Le Petit chaperon rouge au cœur des transcriptions.	140

DEUXIEME PARTIE: RECEPTION DU PETIT CHAPERON ROUGE EN ESPAGNE JUSQU'A L'ALBUM MODERNE (FIN DU XIXEME SIECLE-ANNEES 1970)

CHAPITRE 1 TRADUCTION ET RECEPTION DU <i>PETIT CHAPERON ROUGE</i>	155
I. Premières traductions en espagnol du Petit chaperon rouge de Perrault : les belles infidèles.....	157
I.1. Les premières traductions en espagnol du Petit chaperon rouge de Perrault : l'édition littéraire.....	157
I.2. Petit chaperon rouge et littérature de colportage en Espagne.....	162
I.3. L'importance des publications catalanes et françaises des contes de Perrault	167

II. Les premières traductions espagnoles de la version des Grimm.....	180
CHAPITRE 2 CALLEJA : UN TOURNANT DANS LA DIFFUSION DU <i>PETIT CHAPERON ROUGE</i>.....	189
I. La maison d'édition Calleja : un tremplin pour le conte.....	191
II. Les albums et revues comme supports novateurs à des adaptation relativement fidèles aux versions littéraires du conte.....	201
II.1. Le Petit chaperon rouge dans le recueil de contes : un premier pas vers l'album et la modernité graphique.	202
II.2. Caperucita Encarnada (« Cuentos de colores, 4a serie ») ou l'avènement de l'album.....	205
II.3. La bande dessinée Caperucita encarnada dans la revue Pinocho	217
CHAPITRE 3 <i>LE PETIT CHAPERON ROUGE</i> : UNE SOURCE D'INSPIRATION INTERTEXTUELLE ET HYPERTEXTUELLE AU CROISEMENT DE DIFFERENTS MEDIAS.....	225
I. Reconfigurations du Petit chaperon rouge chez Calleja.	228
I.1. Pelusa, un album précurseur.....	229
I.2. Le Petit chaperon rouge : une référence intertextuelle privilégiée dans les albums des séries Pinocho et Pinocho contra Chapete, et dans les revues du même nom.	234
I.3. Le Petit chaperon rouge et les aventures de Pipo y Pipa : de la planche de bande dessinée à la pièce de théâtre.	248
I.4. Le Petit chaperon rouge au cœur des avant-gardes.....	259
II. Interférences du monde audiovisuel dans la réception du Petit chaperon rouge en Espagne : le cas Disney.	265
CHAPITRE 4 <i>LE PETIT CHAPERON ROUGE AU SERVICE DE LA POLITIQUE</i>	271
I. Le Petit chaperon rouge comme instrument de propagande.....	273
I.1. Antoniorrobles : Le Petit chaperon rouge au service de la cause Républicaine	273
I.2. Le Petit chaperon rouge récupéré par la propagande franquiste.....	283
II. Le Petit chaperon rouge dans des revues plus neutres mais influencées par le contexte	293
III. Les années 1960-1970.....	299
CHAPITRE 5 <i>PETIT CHAPERON ROUGE ET INNOVATIONS DES ANNEES 1940 AUX ANNEES 1970</i>	307
I. Mercedes Llimona et Le Petit chaperon rouge : une paradoxale innovation.	309
II. Le Petit chaperon rouge dans la culture populaire des années 1940 à 1970.....	328
II.1. Les années 1940-1960.....	328
II.1.1. La version érotique de Freixas.....	329
II.1.2. TBO ou la naturalisation du Petit chaperon rouge.....	330
II.1.3. La série Caperucita encarnada d'Edgar.....	334
II.2. L'influence antiautoritaire et libérale dans la culture populaire des années 1970.	340

TROISIEME PARTIE : LE PETIT CHAPERON ROUGE DANS L'ALBUM MODERNE

CHAPITRE 1 LES LIEUX DE REFORMULATION.....	367
I. Reformulations iconographiques	372
I.1. Reformulations exclusivement iconographiques.....	377
I.1.1. Caperucita roja illustrée par Carmen Segovia : un conte initiatique à la portée érotique	377
I.1.2. Caperucita Roja illustrée par Javier Serrano : le conte de « l'inquiétante étrangeté »...	392
I.2. Reformulation iconographique prépondérante.....	400
I.2.1. Les reformulations à tonalité sérieuse ou neutre	401
I.2.2. Les reformulations à tonalité humoristique.....	402
I.2.2.a. L'humour édulcorant dans l'iconographie des albums d'auteurs.....	403
I.2.2.b. L'uniformisation graphique des adaptations illégitimes (albums commerciaux).	413
II. Reformulation de l'intratexte	417
II.1. L'adaptation textuelle	417

II.1.1. Traductions dans les diverses langues des autonomies.....	421
II.1.2. Les rajouts.....	421
II.1.3. Les suppressions.....	425
II.1.4. La modification des moyens	426
II.2. La transposition : transcodage.....	429
II.3. La réappropriation.....	447
II.4. Le détournement parodique	458
III. Le post-texte	481
III.1. La continuation du conte	481
III.2. Le jeu métafictionnel	486
III.3. Reprise d'un élément du texte de base dans un autre contexte (variation maximale) : La rémინiscence et l'allusion.....	489
IV. L'intertexte	491
IV.1. La salade de contes	491
IV.2. Les cartes de Propp	494
 CHAPITRE 2 QUELLES VALEURS DANS L'ALBUM MODERNE ?	497
I. Valeurs démocratiques	504
I.1. Petit chaperon rouge et réminiscences politiques dans l'album moderne	504
I.2. Les valeurs écologistes, pacifistes et d'éducation à la santé.	510
II. Liens intergénérationnels et représentations génériques dans les réécritures du Petit chaperon rouge.....	513
II.1. Les femmes au centre de l'histoire.....	515
II.1.1. Suppression et minimisation de la présence de l'homme comme faire-valoir de personnages féminins émancipés	515
II.1.2. La transmission intergénérationnelle : une histoire de femmes.	522
II.2. Le retour du père ou d'une figure paternelle	526
II.2.1. La figure paternelle comme facteur de normalisation de la vision de la famille.	526
II.2.2. Le père comme figure centrale de l'histoire.	527
II.3. L'importance des relations intergénérationnelles	529
III. Les albums modernes sont-ils toujours aussi édulcorés ?	529
 LE PETIT CHAPERON ROUGE EN ESPAGNE : SYNTHÈSE PARTIELLE.....	547
 CONCLUSION	555
 CORPUS DES ŒUVRES	561
 BIBLIOGRAPHIE	575
 INDEX	593
 TABLE DES MATIÈRES.....	602
 ANNEXES	

