

LE JEUNE LECTEUR DANS LE BOIS DES SIGNES TROIS ADAPTATIONS INTERSÉMIOTIQUES DU PETIT CHAPERON ROUGE

**Göstergeler Ormanında Genç Okur
Kırmızı Başlıklı Kız Masalının Üç Göstergelerarası Uyarlaması**

Alice BRIERE-HAQUET*

RÉSUMÉ

Le Petit Chaperon Rouge est peut-être aujourd'hui le personnage littéraire le plus célèbre en Occident, avec une popularité qui transcende nations, classes et générations. Il suffit de minuscules signes, une touche de couleur, un loup, pour qu'immédiatement on la reconnaisse. Cette culture partagée est une véritable aubaine pour les illustrateurs: débarrassés des obligations narratives, ils peuvent s'affranchir du texte et proposer une interprétation personnelle du conte. À travers trois adaptations en album jeunesse, trois œuvres pionnières particulièrement audacieuses, nous souhaiterions montrer comment l'illustration remplace, corrige ou ravive l'histoire ancestrale. Comment elle entraîne le jeune public entre mots et images, dans une lecture sémiotiquement complexe qui questionne le conte, et avec lui le rapport à l'autorité et aux limites du livre. Au risque, peut-être, de s'y perdre... Car notre Petit Chaperon peut-il sortir indemne des grands écarts entre patrimoine littéraire et investigation créatrice ? Peut-il à la fois porter le flambeau de l'héritage classique et celui de l'irrévérence moderne ? C'est ce que nous tenterons de comprendre en étudiant dans un premier temps la place du texte source, pour dégager ensuite les relations intersémiotiques qui se tissent entre l'histoire et l'image, ce qui nous mènera à interroger les nouvelles fonctions du conte.

Mots-clés

album, conte, illustration, intersémiotique.

ÖZ

Kırmızı Başlıklı Kız, Batı kültüründe ulusları, sınıfları, nesilleri aşan bir popülerliğe sahip belki de en ünlü yazınsal kişiliklerden birisidir. Küçük bir gösterge, fırça darbesi, bakış bu kişiliği hemen tanımaya olanak sağlamaktadır. Paylaşımında olan böyle bir kültürel unsur ressamlar, çizgi ustaları için gerçek bir kazanç sayılır: anlatisallığın zorlamalarından kurtulan sanatçılar metni bir yana bırakıp masalın kişisel bir yorumuna girişmektedirler. Gençlik albümleri arasında masalın üç temel uygulamasından yola çıkarak resmin eski bir masalın öyküsünün nasıl yeniden düzenlediği, güncellediği üzerinde durulacaktır. Bunu yaparken, masalı sorgulamaya alan karmaşık bir göstergebilimsel okuma üzerinden, genç okurların sözcüklerle görüntüler arasında gidiş gelişleri, kitabın sınırları ve yetke konumundaki bir yazarla ilişkileri kavranmaya çalışılacaktır. Böyle bir girişim okumada yönünü yitirme tehlikesini de beraberinde getirmektedir. Çünkü Kırmızı Başlıklı Kız, gelenekselleşmiş yazınsal bir ürün olarak bir yenidenyaratma sürecinden zarar görmeden çıkabilir mi? Hem bir klasik miras olması hem de güncel taşınması eski bir yapıta saygısızlık sayılabilir mi? sorularını sordurmaktadır. Çalışmamızda bunları anlamaya çalışacağız; bunu yaparken ilk aşamada kaynak metnin konumunu inceledikten sonra içerikle/öyküyle görüntü arasındaki göstergelerarası ilişkileri ortaya koyacağız, böylelikle masalın yeni bağlamdaki işlevlerini sorgulayacağız.

Anahtar Kelimeler

albüm, yenidenyazma, masal, illüstrasyon (resim)

* Professeur de lettres et d'histoire de l'art, Doctorante en littérature comparée à l'Université Paris/Sorbonne, alicebrierehaquet@gmail.com

Introduction

Qui eût parié, en ce Grand Siècle où les plus grands artistes servent au plus grand des rois les plus grands vers que la France ne se reconnaitra jamais, ceux de Racine ou de Molière, qui eut parié, donc, en ces temps de superlatifs, sur une petite villageoise en chaperon rouge ? Personne sans doute, pas même Charles Perrault qui préfère publier son recueil sous le nom de son fils, évitant ainsi de trop compromettre le sien. Et pourtant... Trois cent ans plus tard, l'Histoire a fait son choix et le Petit Chaperon Rouge est devenue l'un des personnages littéraires les plus célèbres en Occident. Sa popularité défie les différences de classes sociales ou de générations. Il suffit de minuscules signes, une touche de couleur, un loup, pour qu'immédiatement on la reconnaisse. Chacun alors, dès le plus jeune âge, est capable de retracer les aventures de l'héroïne dans les bois : le panier, la rencontre, la bobinette qui choit, etc. Cette culture partagée est une véritable aubaine pour les illustrateurs : débarrassés des obligations narratives, ils peuvent s'affranchir du texte et proposer une interprétation personnelle du conte. Si l'illustration, du latin *illustrare* «éclairer, illuminer», a pour première fonction d'éclairer l'histoire, elle va pouvoir prendre ici quelques libertés et entraîner ces figures trop connues dans un subtil théâtre d'ombres.

Les adaptations, aujourd'hui se multiplient. En albums ou en romans, chacun reprend, adapte, transforme son Petit Chaperon Rouge... Le phénomène, même, s'échappe du cadre de la page pour envahir la scène, l'écran...

Nous souhaiterions ici nous arrêter sur trois albums jeunesse aux démarches intersémiotiques particulièrement fortes. En premier lieu, *Le Petit Chaperon Rouge* de l'artiste suisse Warja Lavater¹, publié en 1965, remplace le texte de Grimm par des points colorés sur un livre accordéon, et invite l'enfant à s'appropriier le conte en y mettant ses propres mots. En 1972, le designer italien Bruno Munari réécrit, lui, le texte en détournant les attentes de son jeune public, et prône l'imper-tinence ludique avec un *Cappuccetto Verde* et un *Cappuccetto Giallo* suivi, en 1981, d'un *Cappuccetto Bianco*². Deux années plus tard, en 1983, la photographe de mode, Sarah Moon, suit une logique exactement inverse en conservant fidèlement le texte de Perrault mais en lui confrontant une vision graphique urbaine particulièrement sombre³.

Que l'illustration remplace, corrige ou ravive l'histoire ancestrale, les images, chaque fois, entraînent le jeune public dans une démarche audacieuse qui questionne le conte, et avec lui le rapport à l'autorité et aux limites du livre. Au risque, peut-être, de s'y perdre... Car notre Petit Chaperon peut-il sortir indemne de ces grands écarts entre patrimoine littéraire et investigation créatrice ? Peut-il à la fois porter le flambeau de l'héritage classique et celui de l'irrévérence post-moderne ? C'est ce que nous tenterons de comprendre en étudiant dans un premier temps la place du texte source, afin de dégager ensuite les relations intersémiotiques qui se tissent entre l'histoire et l'image, ce qui nous mènera à nous interroger sur les nouvelles fonctions du conte qui s'en dégagent.

Il était une fois un texte...

Le Petit Chaperon Rouge est paradoxalement l'un des contes les plus stables et les plus réécrits. Stable, car l'on peut dater son apparition littéraire précisément à 1695 dans le manuscrit d'apparat que remet Charles Perrault à la nièce de Louis XIV. Mais stable surtout de par la simplicité de sa mécanique narrative: une petite fille rencontre un loup en traversant un bois pour se rendre chez sa grand-mère et se fait manger. Sa brièveté (3500 signes), ramasse le conte presque à l'état de mythe et en fait l'un des plus simple à retenir. Mais cette concentration des moyens narratifs est aussi une invitation à la variation. Qu'il s'agisse de variations orales qui ajoutent à l'envi des passages sanguinolents, ou bien de variantes écrites comme celle des frères Grimm qui font intervenir un bûcheron pour sauver la fillette, puis proposent une suite où elle ébouillante le loup avec l'aide de sa grand-mère. Même, l'apparente stabilité du conte est en réalité le résultat de deux versions particulièrement célèbres qui se heurtent et se mélangent dans l'imaginaire du public français. Si les récentes études de Christiane Connan-Pintado⁴ démontrent que des détails perraultiens tels que la galette et le «petit pot de beurre» ou la formule «Tire la chevillette, la bobinette cherra» restent fortement attachés au conte, la fin qui s'est imposée dans l'imaginaire collectif n'est pas celle qui voit triompher le loup, mais bien la *happy end* des frères Grimm, avec le bûcheron salvateur et la punition du méchant séducteur.

Les œuvres ici présentes té-

moignent de cette hésitation hypotextuelle. Warja Lavater prend le soin de préciser, au-dessus des mentions légales « Le Petit Chaperon Rouge / une imagerie / d'après un conte de Perrault», et pourtant... 7 doubles-pages sur 17 relatent le sauvetage par le chasseur. Lavater s'inspire donc en réalité de la version des Grimm. Inversement, les réécritures de Bruno Munari se réclament de la version allemande. C'est elle qui ouvre le recueil de 1981 : *Cappuccetto Rosso Verde Giallo Blu e Bianco*. Le chaperon rouge annoncé dans le titre est en effet celui des frères Grimm, non illustré, le vert et le jaune, ceux de Bruno Munari lui-même, le bleu de Enrica Agostinelli, et le blanc de nouveau de Munari. Pourtant, aucune des trois versions de Munari ne reprend le sauvetage de la petite fille et de son aïeule par un tiers masculin, l'enfant se débrouille toute seule ou avec ses amis animaux. Enfin, si Sarah Moon conserve fidèlement le texte de Charles Perrault, et inscrit son nom en en co-auteur sur la couverture, elle tronque pourtant le conte d'une part importante en omettant la moralité, quinze vers qui mettent en garde les jeunes filles contre les loups trop doux. Chacun de ces trois artistes prend ainsi soin d'inscrire son travail dans un héritage littéraire précis, pour ensuite s'en détacher et n'utiliser que les éléments qui servent à son propos. Les contes (de Perrault et de Grimm) s'effacent derrière l'idée «du» conte (une trame) qui n'est lui-même qu'une étape vers son «conte» auquel l'artiste se frotte comme à un exercice de style.

Ce n'est qu'avec Munari que l'on peut proprement parler de réécriture dans la mesure où un texte sert d'hy-

potexte à d'autres textes. Le parti pris est celui de la parodie comme en témoigne la préface:

L'histoire du Petit Chaperon Rouge est célèbre auprès des enfants du monde entier.

Celle du Petit Chaperon Vert est moins connue, et moins encore, celles du Petit Chaperon Jaune et du Petit Chaperon Bleu.

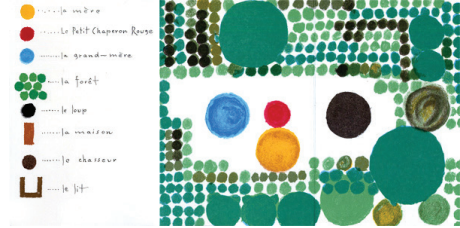
Tout à fait inconnue avant la sortie de ce livre est l'histoire du Petit Chaperon Blanc⁵.

L'auteur ne situe pas ses Chaperons dans la continuité chronologique de celui des Grimm, mais les met sur un plan d'égalité, en faisant résider la seule différence dans le degré de connaissance du public, connaissance lacunaire que l'auteur se propose de combler. Le ton est alors celui de l'irrévérence ludique. Le fameux bonnet de velours rouge est remplacé par, je cite : «un chaperon fait de feuilles vertes, tout à fait ridicule, mais le Petit Chaperon Vert l'aimait tellement qu'elle le portait toujours sur la tête⁶». La parodie contamine le discours sérieux du conte, comme les recommandations maternelles qui sont tournées en dérision : «Souviens-toi, - dit la maman, - quand tu traverseras le bois fais attention aux dangers, regarde où tu mets les pieds, ne te salis pas, ne perds pas la route, ne dérange pas les fourmis et reviens au plus vite.⁷» Aux recommandations graves, ou du moins rendues graves par notre connaissance du conte, se mêlent des préoccupations plus prosaïques comme l'interdiction de se salir, une phrase que le jeune lecteur aura sans doute déjà entendue, ou des indications plus décalées comme la mention des fourmis. La réécriture

de Munari se joue ainsi des codes du conte d'avertissement.

Parodié par Munari, effacé par Lavater, tronqué par Moon, l'héritage textuel est chaque fois mis à mal, et ne peut plus se comprendre sans les liens complexes qui l'unissent aux images.

Dans un bois d'images



La place du texte chez Lavater est réduite au strict minimum, à peine huit mots qui forment la légende des huit symboles: «la mère / le Petit Chaperon Rouge / la grand-mère / la forêt / le loup / la maison / le chasseur / le lit». L'illustration n'a plus pour fonction d'éclairer le texte, elle le remplace en se faisant discours à l'aide de quelques symboles géométriques : l'image exhibe sa fonction de signe. Lavater devance ainsi la question de Munari dans son article «Un langage de symbole et de signes ?⁸» où Munari propose de tenter un récit entièrement fait de formes géométriques qui reposerait, par exemple, sur la signalisation routière ou sur les codes utilisés par les électriciens pour inventer une sorte de langage universel. L'œuvre de Lavater s'appuie bien sur quelques représentations partagées, et certaines de ses réécritures atteignent à la complexité de véritables alphabets, mais sa première imagerie, *Le Petit Chaperon Rouge* reste d'une grande sobriété. On ne trouve que deux formes essentielles : des ronds pour le vivant, des lignes droites pour le construit, tout le reste est en réalité un jeu de couleurs.

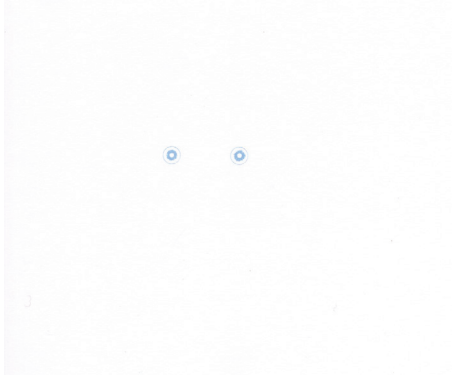
Le PCR est – logiquement !- rouge, tandis que le loup est noir comme le veut la tradition. La mère, fournisseuse de galettes et de petits pots de beurre, est représentée en jaune et la grand-mère endosse la troisième couleur primaire, le bleu. Le chasseur, marron, est intrinsèquement lié à l'espace sylvestre au point qu'il se confond parfois avec les arbres. De cette façon, Lavater schématise les protagonistes de l'histoire et dévoile leurs interactions de double-page en double-page. La lecture par séquence peut également être dépassée grâce au format accordéon et la linéarité de l'ensemble se dévoile alors. Le déroulement narratif, fondamentalement lié au temps, celui de la suite chronologique d'évènements, est à présent inscrit dans l'espace et dans son immédiateté et l'on voit apparaître un «schéma narratif», non pas dans la sècheresse mathématique d'un Propp, mais sous des couleurs chatoyantes capables de faire sens auprès d'un tout jeune enfant. Au-delà de la simple re-composition du conte, c'est bien à une analyse méta-discursive que l'invite Lavater.

Chez Sarah Moon, le texte est en revanche bien présent et tout à fait fidèle à la version de Perrault, mais il tient une place à part, comme mis à l'écart. La maquette propose un concept original en découpant le conte en six passages, chacun placé dans un cadre jaune, surmonté d'une horloge, l'ensemble étant situé à droite d'une double-page par ailleurs vide. Cet espace de droite, qu'on appelle dans l'édition «la belle page», est en général réservé à l'illustration et laisse ici béante la page de gauche. Le texte est ainsi traité comme une image, comme celle, peut-être, qui ouvre le livre, celle

où se trouve épinglée sur un mur décrépi une coupure de journal jaunie. Le procédé met à l'écart le texte, mais redonne aussi toute sa place à l'acte de lecture : dans cet espace blanc, sans parasite graphique, l'enfant peut imaginer sa propre représentation avant de la confronter à celle que lui propose l'artiste. L'œuvre met ainsi en espace le principe d'une lecture différentielle entre le texte / l'image et la mémoire du texte. L'image ne remplace pas le texte, mais entre en dialogue avec lui et avec les représentations de l'enfant. Ce jeu polyphonique participe au dialogisme du conte, et nourrit son dynamisme générique, sa généricité selon le terme proposé par Ute Heidmann⁹.

De la même manière, si l'œuvre de Munari, est bien une réécriture, elle est elle-même faussement textuelle. La parodie prend en effet appui sur une aberration chromatique : et si le Petit Chaperon Rouge était vert, jaune, bleu ou blanc ? Chacun des contes s'amuse alors à composer un univers en harmonie avec le ton choisi : campagne, ville, mer ou paysage enneigé. La composition des paniers devient emblématique de ce jeu des couleurs : persil et sirop de menthe pour le Chaperon Vert, citrons et bouteille d'huile pour le Chaperon Jaune, prunes et encre pour le Chaperon Bleu, sucre et lait pour le Chaperon Blanc. Ces histoires sont aussi une invitation à penser les couleurs qui entourent l'enfant, et une véritable aubaine pour l'enseignante de maternelle qui doit les lui apprendre... Mais le jeu va beaucoup plus loin avec l'ultime Petit Chaperon, le Blanc, écrit dix ans après les autres et dans le cadre du recueil. Il ne sortira de manière indépendante qu'en 1999, l'année de la mort de Munari. Cet album, dont les

circonstances ont fait un testament, n'interroge pas seulement le monde de référence de l'enfant, mais aussi les limites du livre et l'infini de son imagination. Ce Petit Chaperon Blanc part chez sa grand-mère un jour de neige, et l'ensemble des pages restent intégralement blanches... ou presque :



Ce livre, dédié à Remy Charlip et à John Cage, reprend le principe du livre *It looks like snow* (1957) du premier, mais aussi, plus subtilement, la révolution du 4'33 du second : une œuvre que le public se doit de chaque fois inventer.

A la disparition du texte succède ainsi la disparition de l'image dans un savant jeu qui interroge les règles du conte, du livre et de la lecture. L'enfant est invité à reconstruire un discours complexe, mais la fonction du conte ne risque-t-elle pas de s'y perdre ?

Et la morale dans tout ça ?

Les contes de Charles Perrault sont à bien des égards des apologues, réponses au modèle des *Fables* du modèle et rival, La Fontaine. Lorsque ses contes intègrent au siècle suivant le répertoire naissant de la littérature jeunesse, la visée éducative va être récupérée. Bruno Bettelheim, notamment, fustige Perrault pour son instru-

mentalisation des contes (en appelant lui-même son ouvrage phare «*The Uses of Enchantment*» !). Le Petit Chaperon Rouge est donc traditionnellement interprété comme un conte d'avertissement à l'usage des jeunes filles entrant dans l'âge de la puberté afin de les mettre en garde contre les mauvaises rencontres qu'elles pourraient faire dans le monde. Cette proposition de lecture qui est déjà dans la morale de Perrault, a été reprise par les diverses analyses folkloriques ou psychanalytiques, il est intéressant de voir ce que les artistes de la modernité en font.

Bruno Munari semble leur faire un pied-de-nez, puisque le rouge que Bettelheim identifie comme celui des menstruations est chez lui remplacé par du vert, du jaune, du blanc ! L'auteur s'amuse même à empêcher la rencontre avec le loup : le loup du Petit Chaperon Vert arrive trop tard, la fillette vient de sortir du bois, celui du Chaperon Blanc est malade, consigné au riz blanc pour avoir trop mangé de grand-mères. Celui du Chaperon Jaune accoste bien la petite fille, mais il se trouve bloqué dans le trafic et n'arrivera jamais chez la grand-mère. Chaque fois la petite fille, vive et sympathique, triomphe aisément du loup. Jack Zipes dans son histoire sociale du conte de fée note l'apparition, au XXe siècle, de contes libérateurs :

Pour la plus grande part, les versions *du Petit Chaperon rouge* postérieures à 1945 transfigurent et critiquent la transgression traditionnelle perpétrée contre la petite fille, présentée comme impuissante et naïve et comme une tendre chose, et contre le loup, symbole du prédateur malfaisant et du mâle violeur, causeur de troubles. [...] Les histoires tradition-

nelles sont transformées de telle sorte que leur contenu répressif en devient subversif¹⁰

La reprise du conte permet de mettre en scène la peur, et son incarnation, le loup, mais sous la forme d'un jeu littéraire, une sorte de passage obligé, que le recul métatextuel rend inoffensif. Et Munari de conclure ironiquement son livre entièrement blanc « Cette étrange histoire vous fera passer une nuit blanche »... La peur devient un plaisir intellectuel, un simple jeu de mot. Chez Lavater c'est l'abstraction des formes géométriques qui va permettre de mettre à distance une image trop crue. Il y a bien dévoration, et le grossissement du loup souligne la tension dramatique de cette double-page, mais la scène n'est ni véritablement montrée, ni véritablement racontée : elle est un résurgence d'une mémoire collective, une crainte personnelle que l'enfant est invité à mettre en mots. Le conte libérateur ne l'est pas seulement par son message, il est dans sa forme même, dans son caractère d'œuvre ouverte, espace dialogique dans lequel le lecteur peut inscrire sa propre voix.

L'album de Sarah Moon tranche nettement avec ces célébrations de l'enfant moderne tout-puissant. Quand Rita Marshall, alors directrice artistique de la collection, propose à Sarah Moon d'illustrer le célèbre conte, elle connaît le travail de la photographe pour la campagne de publicité de Cacharel peuplée de femme-enfants fragiles et douces, aux couleurs pastel. Quelle n'est pas sa surprise, d'apprendre que le chaperon sera finalement noir ! L'artiste opère avec ce travail un véritable tournant esthétique, ses photos seront dorénavant en noir et blanc, ou plutôt en noir et gris, car

le vrai blanc en est exclu. Les mises en scène rappellent le cinéma expressionniste allemand, la même angoisse y souffle, le même trouble face à la nature de l'homme, où le spectacle de la vérité humaine se dévoile dans ses ombres... Comme cette double-page :



Point culminant de l'histoire, moment où la parole du conteur et l'image de l'artiste se rejoignent, moment aussi où le conte bascule dans le fantastique : l'homme à la belle voiture s'est transformée en bête. L'album de Moon est le plus proche du texte de Perrault, jusque dans sa conclusion où une photo de draps défaits suggère l'acte sexuel. Son conte n'a pas pour fonction de rassurer l'enfant, son interprétation n'enjolive pas l'histoire, mais elle propose au lecteur, jeune ou moins jeune, une violence esthétisée. Ces images, insoutenables si elles étaient un véritable documentaire de fait-divers, sont en quelque sorte sauvées par la fiction du conte.

Conclusion

Warja Lavater, Bruno Munari, Sarah Moon, s'inscrivent tous trois dans la longue histoire littéraire des contes. Chacun revendique un héritage, celui de Perrault ou de Grimm, mais chacun y greffe sa propre réflexion graphique, n'hésitant pas, au besoin, à maltraiter un peu l'ancêtre. C'est que le Petit Chaperon Rouge est

avant tout pré-texte, occasion pour les auteurs d'instituer avec leurs lecteurs un discours complexe s'échappant de la linéarité de la narration pour prendre de la hauteur et en juger les mécanismes. La reprise, la parodie, la schématisation dévoilent les couures du conte au risque parfois d'en amoindrir l'efficacité narrative. Mais il s'agit d'apprivoiser le conte, et avec lui ses peurs, sans pour autant les renier comme le prouve l'album de Sarah Moon, et son succès. La pluralité des approches nourrissent ainsi le conte et son histoire, permettent de lutter contre une approche psychanalytique trop univoque et desséchante, et participe à la généricité du conte qui en garantit son extrême vivacité. De par les relations intersémiotiques complexes, qui se jouent des références et maintiennent les distances, de par la conscience de l'œuvre artistique en formation et le refus de se prendre trop au sérieux, ce travail de relecture de contes traditionnels devient invention d'un conte post-moderne. Le conte répressif devient ainsi conte subversif, et va former de (tout jeunes) esprits libres capables d'interroger l'autorité du patrimoine qui leur a été légué et du monde qui leur a donné.

NOTES

- 1 LAVATER, Warja, *Le Petit Chaperon Rouge*, Paris, Maeght, 1965.
- 2 MUNARI, Bruno, *Cappuccetto Verde*, Einaudi, 1972. MUNARI, Bruno, *Cappuccetto Giallo*, Turin, Einaudi, 1972. MUNARI, Bruno, *Cappuccetto Verde, Giallo, Blu et Bianco*, Turin, Einaudi, 1981.
- 3 MOON, Sarah, *Le Petit Chaperon Rouge*, Paris, Grasset, 1983.
- 4 CONNAN-PINTADO, Christiane, *Lire les contes détournés à l'école*, à partir des Contes de Perrault, Paris, Hatier, 2009.
- 5 «La storia di Cappuccetto Rosso è nota ai bambini di tutto il mondo. / Meno conosciuta è la storia di Cappuccetto Verde e meno anco-

ra quelle di Cappuccetto Giallo e di Cappuccetto Blu. / Assolutamente sconosciuta fino a quel giorno in cui è andato in stampa questo libro era la storia di Cappuccetto Bianco.» p.7.

- 6 «un cappuccetto fatto di foglie verdi, molto ridicolo, ma a Cappuccetto Verde piaceva tanto che lo teneva sempre in testa» p.20.
- 7 «Mi raccomando, - dice la mamma, - quando attraversi il bosco stai attenta ai pericoli, guarda dove metti i piedi, non sporcarti, non perde la strada, non disturbare le formiche e torna indietro presto.» p. 24.
- 8 MUNARI, Bruno, "Un linguaggio di simboli e di segni ?", *L'Arte come mestiere*, Bari, Laterza, 1966. (reedition de 1975 pp.73-79).
- 9 HEIDMANN, Ute, *Textualité et intertextualité des contes. Perrault, Apulée, La Fontaine, L'héritier...*, Paris, Classiques Garnier, 2010.
- 10 ZIPES, Jack, *Les Contes de fées et l'art de la subversion*, Paris, Payot & Rivages, 2007 [1983], p.298-9.

Bibliographie

- Bakhtine, Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970 [1929].
- Barthes, Roland, « Théorie du texte », *Encyclopædia Universalis*, volume XV, 1973, p. 1 0 1 3 - 1017.
- Beckett, Sandra Lee, *Recycling Red Riding Hood*, New York, Routledge, 2002.
- Connan-Pintado, Christiane, *Lire les contes détournés à l'école, à partir des Contes de Perrault*, Paris, Hatier, 2009.
- D'humères, Catherine (dir.), *D'un conte à l'autre, d'une génération à l'autre*, Clermont Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008.
- Eco, Umberto, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- Heidmann, Ute, ADAM, Jean-Michel, *Textualité et intertextualité des contes. Perrault, Apulée, La Fontaine, L'héritier...*, Paris, Classiques Garnier, Coll. «Lire le XVIIe siècle», 2010.
- Perrot, Jean, *Jeux et enjeux du livre d'enfance et de jeunesse*, Paris, Éditions du cercle de la Librairie, 1999.
- Zipes, Jack, *Fairy Tales and the Art of Subversion*, Londres, Heinemann Educational Books Ltd, 1983.