



2015-n°1

Patricia Eichel-Lojkine (dir.),

Des mondes fabuleux : clés de lecture

« Le merveilleux désenchanté selon Roberto Innocenti »

Camille Coursault



Cette œuvre est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International

Résumé

Cendrillon et *La petite fille en rouge*, deux albums illustrés par Roberto Innocenti, s'inscrivent dans une mouvance de la littérature de jeunesse contemporaine attachée à la reformulation et à la relecture iconographique des contes. En transposant ces récits traditionnellement décontextualisés dans les années 1920-1930 (*Cendrillon*) ou dans une société occidentale moderne et dystopique (*La petite fille en rouge*), il rationalise la magie et parodie les stéréotypes du conte merveilleux, utilise des procédés métafictionnels et réflexifs tels le trompe-l'œil ou la mise en abyme et multiplie les références intertextuelles. L'illustrateur réactualise le conte pour le lecteur d'aujourd'hui, le faisant basculer vers le registre satirique et invitant à une distance critique vis-à-vis des fictions sociales et politiques.

Mots-clés

Roberto Innocenti, Charles Perrault, Album jeunesse, Iconotexte, Conte, Merveilleux, Parodie, Satire, Métafiction, Cendrillon, Le Petit Chaperon rouge, Dystopie, Transposition, Années folles

Abstract

Cinderella and *The Girl in Red*, two children's picture books illustrated by Roberto Innocenti, participate of a children literature trend for iconographic interpretation and adaptation of fairy tales. Transposing these stories usually decontextualised in the 20's-30's (*Cinderella*) or into a modern Western and dystopic society (*The Girl in Red*), he rationalizes the magic and makes a parody of the fairy tale stereotypes, he uses metafictional and reflexive processes such as *trompe-l'oeil* or *mise en abyme* and he multiplies intertextuality. The illustrator brings the fairy tale up-to-date for today's reader by giving it a satirical character and he encourages a critical distance from social et political fictions.

Introduction

Genre très codifié caractérisé par une narration sobre, par des personnages stéréotypés, par la mise en scène d'oppositions radicales ou encore par sa structure fractionnée en séquences et motifs, le conte merveilleux se prête aux réemplois et aux détournements. C'est pourquoi il est omniprésent au cinéma, dans les séries télévisées, la publicité et dans la littérature de jeunesse. Auteurs et illustrateurs explorent la « fécondité des contes¹ » et « les fécondent [à leur tour] par leur interprétation neuve² » en donnant vie à de nouveaux mondes fabuleux pour tous les âges : foisonnement d'albums parodiques pour les plus jeunes, *comics* ou romans de fantasy pour les adolescents et jeunes adultes. Intertextualité et mises en abyme fleurissent dans la création contemporaine, déplaçant motifs et personnages traditionnels vers d'autres lieux, d'autres médias, d'autres publics, et proposant souvent une « relecture du monde réel, passé ou contemporain, au prisme d'un enchantement aux couleurs parfois sombres³ ».

Parmi eux, Roberto Innocenti, figure mondiale de l'illustration jeunesse ayant notamment reçu le prix Andersen en 2008 pour l'ensemble de son œuvre, attire l'attention. Né en 1940 en Italie, à Bagno a Ripoli près de Florence, il exerce différents métiers (vendeur dans une boutique d'objets d'art et d'artisanat, dessinateur dans un studio d'animation, affichiste pour le théâtre et le cinéma, graphiste), avant de se consacrer à l'illustration et à la littérature de jeunesse. Dans les années 1980, l'illustrateur et directeur de collection suisse Etienne Delessert le contacte et lui propose d'illustrer le texte intégral du conte *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre*⁴ de Charles Perrault, pour la nouvelle collection « Monsieur Chat » chez Grasset. L'album *Cendrillon* paraît en 1983, offrant comme tous les titres de cette collection un conte patrimonial illustré par un artiste contemporain. Cette rencontre est décisive et Roberto Innocenti publie ensuite un certain nombre d'albums. Illustrateur, il invente aussi la plupart du temps les histoires de ses albums, dont il confie l'écriture à un autre auteur, produisant un dédoublement de l'instance auctoriale. Il publie ainsi des albums historiques abordant le thème de la Seconde Guerre mondiale et de la Shoah tel *Rose Blanche* en 1985, sur un texte de Christophe Gallaz, salué comme le premier album pour la jeunesse sur la Shoah et lui ayant valu le Prix pour la Paix Gustav Heinemann, puis *L'étoile d'Erika* en 2003, sur un texte de Ruth Vander Zee. Il illustre aussi des grands classiques de la littérature, *Les aventures de Pinocchio* de Collodi en 1988, *Un chant de Noël* de Dickens en

¹ CONNAN-PINTADO C., TAVERON C., *Fortune des contes de Grimm en France : Formes et enjeux des rééditions, reformulations, réécritures dans la littérature de jeunesse*, Paris, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Mythographies et sociétés », 2013, p. 183.

² *Ibid.*

³ BESSON A., « Le nouveau pays des merveilles », *Strenæ* [En ligne], 8/2015, mis en ligne le 01 mars 2015, consulté le 29 mars 2016. URL : <http://strenae.revues.org/1410>.

⁴ PERRAULT C., *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités*, Paris, Barbin, 1697.

1991, *Casse-Noisette* d'Hoffmann en 1996. Paraissent ensuite deux albums sur des textes de J. Patrick Lewis : en 2002, avec l'album *L'Auberge de Nulle Part*, Roberto Innocenti cherche à « réaliser une histoire en supprimant l'histoire⁵ » : en jouant avec le principe de l'intertextualité, il propose une enquête littéraire ludique. *La Maison*, paru en 2009, aborde à nouveau l'histoire du xx^e siècle à travers l'évolution d'une maison subissant le passage du temps, des saisons, des activités humaines et des grands événements, individuels ou collectifs, sociaux ou historiques. En 2013, il revient vers le conte et illustre *La petite fille en rouge*, caractérisée par un dédoublement de l'instance auctoriale, avec l'histoire et les illustrations de Roberto Innocenti et le texte d'Aaron Frisch. Il s'agit d'une réécriture du conte *Le Petit Chaperon Rouge* dont la double fin convoque à la fois la version de Perrault et celle des frères Grimm, cette dernière concluant le récit par un *happy end*. Sur ses neuf titres parus en France, deux albums de conte ont donc vu le jour dans un intervalle de trente ans. Ils s'inscrivent au sein d'une création artistique marquée par un intérêt pour l'histoire contemporaine et ses événements tragiques et par un effort de transmission à la fois historique et littéraire en direction du jeune lecteur.

Quelles relectures singulières des contes Roberto Innocenti propose-t-il ? Quel traitement sur le matériau merveilleux a-t-il opéré dans ces deux albums ? De quelle manière s'émancipe-t-il des codes du conte et les actualise-t-il pour les lecteurs contemporains ? En nous appuyant sur les indices iconiques, plastiques et textuels qui caractérisent la représentation de l'espace diégétique de ces deux récits, nous explorerons sous un angle particulier la question du merveilleux dans *Cendrillon* et *La petite fille en rouge* de Roberto Innocenti.

Entre *realia* et *mirabilia* : tensions

Comment le conte merveilleux façonne-t-il son monde singulier, immédiatement reconnaissable ? Quels sont ses codes traditionnels ? Issu du latin *mirabilia* (merveille), « choses admirables, étonnantes », le merveilleux « conserve, à côté de l'idée d'"admirable", pleinement valorisée à partir du xvii^e siècle, une idée accessoire d'"étonnant" et, dans l'usage littéraire, de "surnaturel"⁶ ». Le conte merveilleux est donc d'abord un récit comportant « des éléments surnaturels, non chrétiens à l'origine (enchanteurs, métamorphoses, objets magiques, etc.)⁷ ». Quelles sont les spécificités du surnaturel dans le conte merveilleux par rapport à celui d'autres genres littéraires, tels le fantastique ou la *fantasy* ? Selon Max Lüthi⁸, le monde du conte est « unidimensionnel » car il ne marque aucune différence de niveau entre monde familier et éléments surnaturels, « [...] *the folktale lacks of any gap separating the every day world from the*

⁵ INNOCENTI R., DEDOLA R., *Le conte de ma vie : Entretiens avec Roberto Innocenti*, Paris, Gallimard, 2015, p. 93.

⁶ REY A. (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française* [1993], Paris, Dictionnaires Le Robert, 4^e éd., 2010, p. 1318, « Merveilleux ».

⁷ SIMONSEN M., *Le conte populaire*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1984, p. 16.

⁸ LÜTHI M., *The European Folktale : form and nature*, Bloomington, Indiana University Press, 1982 (traduction anglaise).

world of the supernatural [...] ⁹ ». Il n'y a donc pas de séparation entre les *realia*, les « choses réelles » et les *mirabilia*, les « choses admirables, étonnantes », qui cohabitent dans un même univers. Ainsi, une particularité du surnaturel dans le conte merveilleux provient selon Tzvetan Todorov de son statut singulier : « Dans le cas du merveilleux, les éléments surnaturels ne provoquent aucune réaction particulière ni chez les personnages, ni chez le lecteur implicite¹⁰. » Dans le récit fantastique, les événements surnaturels entrent en conflit avec les lois naturelles du monde connu, référentiel, créant une incertitude entre « réalité » et « imaginaire » : le phénomène inconnu est-il une illusion ou s'est-il réellement produit ? Le héros est-il en proie à la folie ou a-t-il découvert les règles jusque-là invisibles d'un monde qu'il croyait connaître ? Le surnaturel du merveilleux, au contraire, ne donne lieu à aucune hésitation, il est intégré au monde de référence du héros et ne choque pas le lecteur.

La condition permettant l'acceptation de « ce très naturel surnaturel¹¹ » semble être l'« absence de profondeur » (« *depthlessness* »), c'est-à-dire l'absence de description, caractéristique du conte merveilleux : absence de description de l'apparence physique et psychologique des personnages ; les objets ne sont pas détaillés ; le lieu et l'époque sont indéterminés. Cette absence de description touche donc également l'ancrage temporel et spatial :

« Le temps est inexistant ou tellement reculé que l'on reste sans repères. Quant à l'espace, s'il arrive, ce qui est rare, que mention soit faite du pays où se situe l'action, il s'agit toujours d'une contrée lointaine ou fictive que le lecteur ne peut pas connaître¹².

« Il était une fois », « En ce temps-là », « En un certain État, en un certain royaume », « Par-delà trois fois neuf pays, dans le trois fois dixième royaume¹³ », ces formulettes ouvrent les portes « non pas à des mondes totalement imaginaires, des mondes chimériques ou fantastiques, mais à un univers où les relations logiques sont perturbées [...] ¹⁴ », puisque les lois naturelles régissant le monde de référence du lecteur n'y sont plus respectées, puisque l'impossible y devient possible.

L'absence de description, les « blancs » qui rendent le conte si malléable apparaissent, à

⁹ *Id.*, p. 11.

¹⁰ TODOROV T., *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1970, p. 59.

¹¹ MONTANDON A., *Du récit merveilleux ou l'ailleurs de l'enfance : Le Petit Prince, Pinocchio, Le Magicien d'Oz, Peter Pan, E.T., L'Histoire sans fin*, Paris, Imago, 2001.

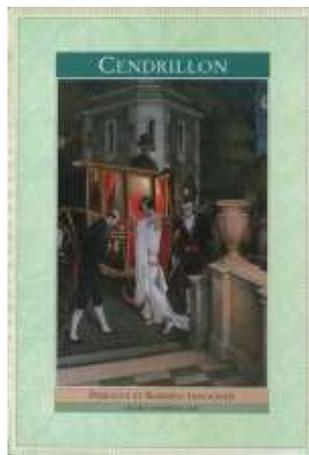
¹² LA GODELINAIS MARTINOT-LAGARDE T. de, « Espaces et temps universels », *Il était une fois... les contes de fées*, PIFFAULT O. (dir.), Paris, Seuil, Bibliothèque nationale de France, 2001, p. 370.

¹³ Formule récurrente dans les contes russes, désignant l'autre royaume, celui dans lequel le héros doit se rendre lors de son voyage initiatique. Voir AFANASSIEV A. (GRUEL-APERT L., trad.), *Contes populaires russes* [1991], 3 vol., Paris, Imago, 2009-2010 et PROPP V. (GRUEL-APERT, L., trad.), *Les racines historiques du conte merveilleux*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1983.

¹⁴ BELMONT N., *Poétique du conte : Essai sur le conte de tradition orale*, Gallimard, coll. « nrf », 1999, p. 63. L'imagerie du conte fut d'ailleurs longtemps caractérisée par le respect de ce code du merveilleux, puisque les illustrateurs situaient généralement Petits Poucets, Cendrillons ou Belles au Bois Dormant dans une époque indéfinie ou passée. C'est le cas par exemple de Walter Crane dont « vêtements, vases, tentures, tapisseries, inspirés tantôt de l'Antiquité, tantôt de la Renaissance » ancrèrent les contes dans une époque et un espace déterminés mais lointains. Sur Crane, cf. PIFFAULT O. (dir.), *Il était une fois... les contes de fées*, Paris, Seuil, Bibliothèque nationale de France, 2001, [ill. 85].

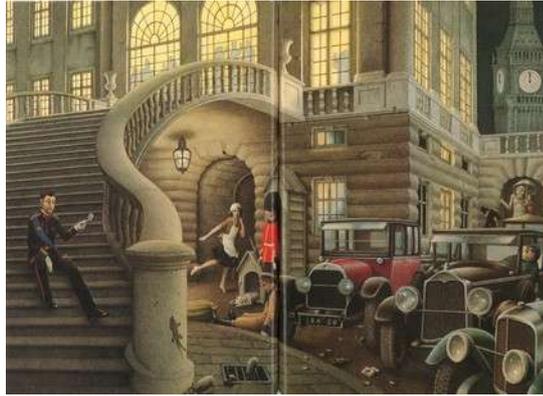
la fin du xx^e siècle, comme un espace de liberté privilégié pour les illustrateurs. Dans ses deux albums, Roberto Innocenti provoque une tension entre ce code commun du conte et son choix « naturaliste » de transposer ces récits « atemporels » et « atopiques » dans des contextes spatiaux et temporels déterminés, renvoyant à l'histoire et à la géographie du monde « réel » qui constitue l'« encyclopédie » du « lecteur modèle » tels qu'Umberto Eco les a définis¹⁵. Le terme « re-contextualisation » semble donc adapté, puisque les contes, dans les albums de Roberto Innocenti, sont situés dans un contexte « autre » : d'un ancrage spatial et temporel indéterminé, ils basculent dans des époques et des lieux définis et référentiels. Dans quels contextes sont donc respectivement transposés les deux contes ?

Roberto Innocenti a choisi de situer *Cendrillon* dans une ville qui pourrait être identifiée comme le Londres des années 1920-1930.



Nous pénétrons dans les « années folles », les « Golden Twenties » dès la première de couverture avec une Cendrillon très connotée : la coupe droite et longiligne de la robe, son tissu fluide, sa ceinture basse, la coiffure au carré et la tiare sont les signes d'une époque. Tout au long de l'album nous retrouvons cette cohérence, cet ancrage temporel marqué par les vêtements, les coiffures, les véhicules, les objets et le mobilier : manteaux à col de fourrure, chapeaux « cloche » et cheveux crantés, mode « Charleston », voitures anciennes, fer à repasser mécanique en métal, machine à coudre ancienne... Big Ben et Buckingham Palace constituent des indices iconiques architecturaux situant le récit à Londres et dans sa proche banlieue.

¹⁵ Eco U., *Lector in fabula*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1985.



La représentation de l'espace dans *La petite fille en rouge* tranche radicalement avec celle de *Cendrillon* puisque l'histoire est située dans un monde moderne, qui pourrait être le nôtre mais semble plutôt être notre monde dans un futur plus ou moins proche se rapprochant de la science-fiction. Le lecteur comprend dès la première de couverture qu'il va lire une version du *Petit Chaperon Rouge* « recontextualisée » :



Les éléments architecturaux et urbains que sont l'immeuble, le lampadaire électrique, les panneaux de signalisation, les tags, nous projettent dans un espace similaire à celui de la société occidentale du XXI^e siècle. Ce contexte spatio-temporel est renforcé par l'intrusion des nouvelles technologies de l'information et de la communication tels que la télévision et l'ordinateur portable, les téléphones mobiles, mais aussi par l'architecture, la voirie et les transports ou encore par les panneaux publicitaires.

moderne ressemblant au nôtre mais dans lequel évoluent indifféremment humains et animaux anthropomorphisés ou encore la relecture célèbre du conte par Sarah Moon¹⁸, qui fut la première à l'illustrer par des photographies en noir et blanc, transposant elle aussi le récit dans une ville, a priori dans les années 1920. Parus tous les deux en 1983 au sein de la fameuse collection « Monsieur Chat » de Grasset dirigée par Etienne Delessert, ces deux albums, *Cendrillon* d'Innocenti et *Le Petit Chaperon rouge* de Sarah Moon, font donc figure de pionniers d'une illustration en décalage avec un code traditionnel du conte, celui de l'indétermination spatiale et temporelle, et ont ouvert la voie au foisonnement contemporain de contes actualisés et transposés dans le monde actuel.

*Chez Innocenti, l'ancrage des deux albums de contes dans des contextes géographiques et historiques déterminés ou suggérés, est accentué par le style réaliste et mimétique des illustrations et par la profusion de détails. Architecture, urbanisme, objets, décor et personnages sont dessinés de façon documentée, quasi documentaire. Le conte semble ainsi investi d'une dimension documentaire faisant appel à l'« encyclopédie » du lecteur et la nourrissant tout à la fois. Dans *Cendrillon*, il découvre ou redécouvre une époque, un passé proche immédiatement reconnaissable. D'autres procédés accentuent cet ancrage temporel au sein d'une époque déterminée et cet aspect documentaire : le trompe-l'œil, tels les timbres à l'effigie du couple royal et l'illustration représentant le mariage de Cendrillon et du prince, dans des tons sépia, à la façon d'une photographie ancienne, qui semblent insérés dans le livre comme dans un album de photos de famille.*



¹⁸ MOON S., *Le Petit Chaperon rouge*, Paris, Grasset Jeunesse, coll. « Monsieur Chat », 1983.

Le traitement plastique de l'espace imite lui aussi l'aspect des vieilles photographies par sa lumière « un peu verte, un peu mordorée, comme les publicités de la Belle Epoque¹⁹ ».

Dans *La petite fille en rouge*, si le contexte spatio-temporel reste incertain, le lecteur reconnaît les caractéristiques d'une société moderne occidentale similaire à la sienne (capitalisme, industrialisation, consommation, urbanisation), représentés de manière exagérée, hyperbolique. Les couleurs saturées, vives et brillantes des vêtements et des objets sont le signe de la modernité agressive, criarde, dans laquelle le lecteur reconnaît la présence hyperbolique d'éléments du monde moderne et prend connaissance d'un futur possible.

L'enchantement, le charme dans lequel est plongé le lecteur de conte qui, par un pacte de lecture, processus de « feintise partagée²⁰ » ou « feintise ludique », accepte sans hésitation l'absence de différence entre *realia* et *mirabilia* est ici fragilisé puisque le monde « réel », passé et futur, a envahi le monde fabuleux. Quel sort Roberto Innocenti réserve-t-il à l'autre condition fondamentale du merveilleux, la présence d'éléments surnaturels et magiques ?

Le conte *Cendrillon* doit l'essentiel de son potentiel surnaturel à l'intervention d'un actant, la fée-marraine. Les métamorphoses successives de l'héroïne, quittant son apparence de souillon pour celle de délicate et riche princesse, celles de la citrouille, des souris, du rat ou des lézards devenus carrosse, chevaux, cocher et laquais, sont entièrement attribuées aux pouvoirs de sa magie. Comment Roberto Innocenti choisit-il de représenter ces événements surnaturels ?

La scène de transformation de la jeune héroïne par la marraine avant d'aller au bal est particulièrement révélatrice du traitement opéré par l'illustrateur, qui situe la scène dans l'atelier de la marraine.



¹⁹ BRISAC G., « Fiche de lecture : Cendrillon », *La Revue des Livres pour enfants*, n° 94, déc. 1983.

²⁰ SCHAEFFER J.-M., « De l'imagination à la fiction », revue *Vox-poetica*, page consultée le 29 avril 2016, En ligne : [\[http://www.vox-poetica.org/t/articles/schaeffer.html\]](http://www.vox-poetica.org/t/articles/schaeffer.html)

L'espace y est strictement hiérarchisé : en haut à gauche de l'illustration, se trouvent les deux protagonistes. Cendrillon, (derrière laquelle la porte ouverte indique qu'elle vient d'entrer dans la pièce) apporte une énorme citrouille et s'apprête à la poser sur une table près de laquelle se tient la marraine, en train de dessiner le plan d'un carrosse avec un crayon ! Le sol est jonché de croquis, et le patron d'une robe est accroché sur un buste de couture, pas loin d'une machine à coudre. La marraine semble donc s'apprêter à transformer Cendrillon non pas grâce à la magie mais de manière rationnelle et technique, telle une architecte et une couturière. En bas à droite de l'illustration, se trouvent un fauteuil sous lequel sont disposés, à même le sol, les attributs magiques traditionnellement rattachés à la fée, les accessoires nécessaires à la préparation de potions magiques : chapeau et baguette magiques ornés d'étoiles, fioles, bocal, vieux grimoire et mortier avec pilon. En situant sur un plan opposé les accessoires magiques et les outils, la composition produit une impression de parallèle pour le regard, révélateur d'une tension entre le merveilleux et la technique. En outre, sur le fauteuil, un chat semble regarder le lecteur et lui adresse un clin d'œil. Ce dispositif²¹ du regard signifiant, pris en charge ici par un chat, pourrait être un avatar animalier et humoristique de l'illustrateur. Le chat est aussi généralement associé au monde magique et se voit souvent anthropomorphisé, à l'instar du Chat Murr d'Hoffmann. Placé juste au-dessus des accessoires magiques, le chat semble ainsi les dominer, en être le maître. Le clin d'œil qu'il lance au lecteur ressemble donc fort à une connivence, voire à une fine raillerie : il paraît le narguer en lui montrant que la magie est là, mais qu'elle n'est pas utilisée et qu'elle est totalement délaissée, mise au placard, elle ne subsiste qu'à l'état de trace. La magie apparaît donc rationalisée mais aussi soumise à l'art, au pouvoir du chat et de l'illustrateur. On note ici à la fois une touche ironique et une continuité avec l'art de Charles Perrault qui avait lui aussi opéré une rationalisation du merveilleux dans son texte, décrivant notamment les chevaux, anciennement souris de leur état, comme étant d'une couleur « gris souris ». Innocenti s'émancipe en revanche du Studio Disney qui avait quant à lui opté pour l'omnipotence de la baguette et de la formule magique « Bibbidi bobbidy boo ».

La pantoufle de verre, ou plutôt les deux pantoufles de verre, motif doublement invraisemblable puisqu'il est le seul attribut magique ne disparaissant pas après l'enchantement, caractéristique de ce conte et apparaissant même dans le titre du conte de Perrault, subit lui aussi une forme de rationalisation : si la première pantoufle est bien récupérée par le prince, la deuxième pantoufle, celle que Cendrillon conserve dans le conte et tire de sa poche comme preuve supplémentaire de son identité n'apparaît pas dans l'illustration de l'essayage de la

²¹La notion de *dispositif* fut théorisée à partir des années 1970, en réaction à la domination de la pensée structuraliste, avec les travaux de Michel Foucault, Jean-François Lyotard et Gilles Deleuze. Investie par les sciences humaines (AGAMBEN G. *Qu'est-ce qu'un dispositif?* [2006], trad. Par Martin Rueff, Rivages poche, « Petite bibliothèque », 2007), l'étude des dispositifs de représentation en littérature fut au cœur des travaux du centre de recherche « La Scène » de l'université de Toulouse-Le-Mirail. Voir ORTEL P. (dir.), *Discours, image, dispositif: penser la représentation II*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2008.

pantoufle. Innocenti rationalise donc ce motif en supprimant en partie l'illogisme de sa mise en œuvre, laissant supposer que seule la pantoufle ramassée par un prince « sous le charme » peut, « logiquement », « vraisemblablement » rester enchantée.

Le glissement du merveilleux vers la parodie s'exprime également lors d'une scène clef du récit, la scène de bal.



Le couple danse la valse sous une tonnelle, accompagné par un violoniste dont on distingue l'ombre au premier plan, dans la lumière de la salle de réception. On remarque la présence d'emblèmes de la rencontre amoureuse, du coup de foudre : la statue de Cupidon, dont la gestuelle indique qu'il a déjà lancé sa flèche en direction du couple, ainsi qu'un paon et sa parade amoureuse spectaculaire, associé à la déesse antique Héra, protectrice de la femme, du mariage et de la fécondité. Leur disposition par rapport aux personnages est éloquent : la statue de Cupidon se trouve derrière le prince, peut-être davantage concerné par le coup de foudre ! Le paon se situe du côté de Cendrillon, annonçant ainsi son mariage et sa probable maternité future. Les ombres du violoniste et des invités tenant des coupes de champagne semblent indiquer l'ambiance « enivrée » de la musique douce de l'amour. Ce dispositif qui relève de l'allégorie, « représentation concrète d'une notion abstraite permettant une lecture littérale et une lecture figurée²² » s'oriente du côté de la parodie du coup de foudre, tant les clichés y sont ostensiblement exhibés.

Ces illustrations de Roberto Innocenti ressemblent donc à des parodies du merveilleux : parodie de la scène de métamorphose de Cendrillon, parodie du coup de foudre. Elles constituent bien une « réécriture ludique d'un système littéraire reconnaissable (texte, style, stéréotype, norme générique...), exhibé et transformé de manière à produire un contraste

²² BOURDIER P., CAGLAR P., *Les contes de Charles Perrault illustrés par Gustave Doré : langage verbal et images*, Paris, Ellipses, coll. « Réseau diagonales », 2006, p. 185.

comique, avec une distance ironique ou critique²³ ». Les balais dessinés sur les timbres à l'effigie du nouveau couple royal participent de cet effet comique et l'humour circulant avec malice au sein de l'album fait basculer le récit vers le registre parodique, lui permettant de « sortir du pathos de Disney²⁴ ».

Dans le conte populaire du *Petit Chaperon rouge*, le loup, animal doué de parole, et le retour invraisemblable à la vie de la grand-mère et de sa petite fille dans la version des frères Grimm constituent l'essentiel des éléments surnaturels du conte. Qu'en est-il chez Roberto Innocenti et Aaron Frisch ? Pas de loup ici, mais un homme, un « chasseur ». Sophia, « [...] une petite fille sage » comme l'y prédispose son prénom, version moderne du Petit Chaperon rouge, n'a pas à être ressuscitée comme par magie puisqu'elle n'est pas dévorée. «Le loup est pris au collet, une famille est épargnée » indique le texte. Le chasseur ne semble donc pas avoir eu le temps de commettre son crime. La police arrive à temps, la petite fille et sa grand-mère sont sauvées. Grâce à une ellipse, l'auteur et l'illustrateur se dispensent de représenter la scène de dévoration, réelle ou allégorique, et celle de la « résurrection ». Le surnaturel est donc une fois de plus « rationalisé ».

Cependant, dans ces deux albums, en parallèle à des procédés de rationalisation de la magie et de parodie du conte merveilleux, certains motifs iconiques relevant du surnaturel demeurent : dans la scène montrant l'arrivée de Cendrillon devant le palais et sortant de son carrosse, le cocher montre de longues dents de rat, et le valet a conservé sa face de lézard. De même, dans *La petite fille en rouge*, lorsque le chasseur s'enfuit de la caravane de la grand-mère, il n'a plus un visage humain mais une face de loup.



²³ TRAN-GERVAT Y. M., « Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire : parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique », *Cahiers de Narratologie*, n°13, 2006, mis en ligne le 01 septembre 2006, consulté le 11 avril 2016, disponible en ligne : <http://narratologie.revues.org/372>

²⁴ INNOCENTI R., DEDOLA R., *Le conte de ma vie : Entretiens avec Roberto Innocenti*, Paris, Gallimard, 2015, p. 61.

Quels effets sont produits par cette tension entre *realia* et *mirabilia* ?

Contes reconfigurés et réception programmée

À la manière d'un palimpseste, ces éléments surnaturels du conte-source n'ont pas été effacés par l'intervention de l'illustrateur. Ils apparaissent comme des restes artificiels ou des « lambeaux²⁵ » de merveilleux et ne semblent plus pouvoir être appréhendés par le lecteur comme phénomènes d'un « très naturel surnaturel²⁶ ». Ils accentuent la distance vis-à-vis du conte en s'exhibant ponctuellement, dans un univers inadéquat envahi par les *realia* et apparaissent comme une marque de réflexivité. Ils peuvent ainsi être comparés à ce que Pierre Péju nomme « l'*hypermerveilleux* littéraire » des romantiques (Brentano, Arnim, Hoffmann) qui « suppose du merveilleux qu'il se retourne sur lui-même, se prend lui-même pour objet, d'une manière non pas questionnante mais ludique et qui en vient à s'émerveiller de ses propres merveilles, s'offrant en un spectacle multiplié à l'infini comme par un jeu de miroir²⁷ » et « marquant ainsi qu'il ne peut plus marcher ni abuser²⁸ ».

Roberto Innocenti s'inscrit notamment dans la continuité de Charles Perrault, grand amateur de burlesque et défenseur d'une « narration enjouée²⁹ ». L'auteur a joué dans ses contes sur la confrontation entre causalité merveilleuse et causalité vraisemblable, grâce à une narration double donnant la parole à deux narrateurs, deux voix narratives : un conteur « traditionnel », racontant l'histoire, et un conteur de cour, galant et ironique, commentant et raillant les codes du merveilleux. Or dans cet album, non seulement les illustrations recontextualisées de Cendrillon provoquent une tension avec les codes du conte, mais elles produisent aussi un effet singulier par leur rapprochement, au sein de l'album, avec le texte-source de Perrault. Quelles relations se créent entre ces deux énoncés ? Seule l'illustration semble représenter un monde référentiel ; le texte, celui de Charles Perrault, ne donne aucune indication temporelle ni géographique, conservant l'impression d'un temps et d'un espace indéterminés. Cependant, si l'énoncé est situé en dehors du temps, le conte n'est pas pour autant atemporel : la langue de Perrault, son vocabulaire (« un Gentilhomme », « dresser les cornettes », « acheter des mouches »³⁰) et ses interventions métanarratives, trahissent l'époque de

²⁵ PÉJU P., *L'archipel des contes*, Paris, Aubier, 1989, p. 55.

²⁶ MONTANDON A. *Ibid.*

²⁷ PÉJU P., *op.cit.*, p. 69-70.

²⁸ *Ibid.* Jean-Paul Sermain a également analysé ces procédés dans l'ensemble de la fiction des XVII^e-XVIII^e siècles et notamment dans les contes de fées de cette période en mettant en évidence cette réflexivité de la littérature qui amène le lecteur à s'interroger sur son rapport à la fiction sans pour autant renoncer aux plaisirs des contes (SERMAIN J.-P., *Métafictions (1670-1730), La réflexivité dans la littérature d'imagination*, Paris, Honoré Champion, 2002).

²⁹ Voir ESCOLA M., *Contes de Charles Perrault*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005, p. 94-101.

³⁰ PERRAULT C., DORE G., *Contes de ma mère l'Oye*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Junior », 1988 [1977], p. 79.

l'énonciation. L'originalité tient donc aussi à cet écart entre texte et image, un peu sur le principe de l'adaptation cinématographique Roméo + Juliette de Baz Luhrmann, qui a transposé la tragédie de Shakespeare au xx^e siècle dans un quartier sensible de New York tout en conservant le texte original versifié. L'album s'empare bien des potentialités d'une « relecture iconographique » d'un conte-source hypertextuel :

Dans le cas des albums présentant le texte-source accompagné d'illustrations, la reformulation iconique sera considérée comme une seconde formulation du texte-source et l'espace des albums comme objet d'une double formulation. Cette reformulation ou seconde formulation, non seulement ne recouvre pas le texte-source mais, dans le meilleur des cas, bien au contraire, le découvre. Elle fonctionne comme une « réponse du lecteur » graphiste, que l'on peut assimiler à des marginalia (...) ou à un commentaire critique posé en regard du texte³¹.

Innocenti répond à la polyphonie narrative de Perrault par une surenchère polyphonique, en créant un écart supplémentaire entre texte et illustrations.

Le cas de *La petite fille en rouge*, version moderne du Petit Chaperon rouge, pensée et illustrée par Roberto Innocenti et écrite par Aaron Frisch, est légèrement différent. Le texte n'est ni une version folklorique, ni une version littéraire « canonique » comme la version de *Cendrillon* de Charles Perrault, mais une adaptation, une « reformulation » des versions de Perrault et de Grimm, par un auteur et par un illustrateur. À plusieurs reprises, l'auteur insiste sur le caractère intertextuel du récit, multipliant l'*exhibition des contes-sources*. Ainsi le décalage entre texte et illustration s'affirme dès l'ouverture du récit : si le texte annonce « Notre histoire se passe dans une forêt », l'illustration représente quant à elle la façade d'un immeuble. Très vite, le texte dévoile qu'il s'agit d'une métaphore : « Une forêt de béton et de briques ». De même, l'illustration finale représentant l'arrestation du chasseur par la police est-elle accompagnée du texte suivant : « Le loup est pris au collet [...] ».

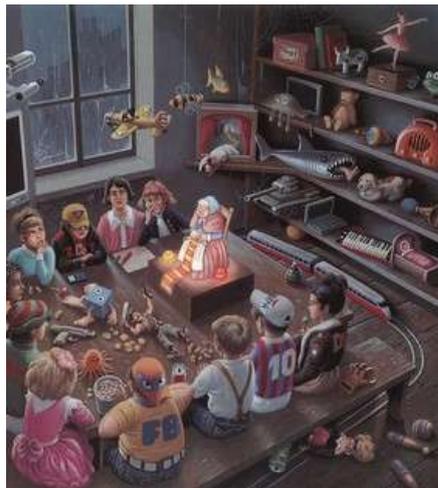
Ce retour du conte sur lui-même se réalise aussi par le caractère métafictionnel de ces deux albums. Dans *La petite fille en rouge*, l'album est « enchâssé », puisqu'il se compose d'un récit « cadre » sommaire, métadiégétique, mettant en scène un groupe d'enfants en train d'écouter une histoire. L'illustrateur s'empare de la figure archétypale de la conteuse, représentée traditionnellement sous les traits d'une vieille femme filant au fuseau puis en lectrice, et la transforme avec ironie en un jouet fluorescent anthropomorphisé sous les traits d'une vieille conteuse miniature en train de tricoter. L'illustration finale de *Cendrillon* constitue, quant à elle, une mise en abyme de la lecture : la marâtre, seule, une cigarette aux lèvres, est assise dans un fauteuil, devant une fenêtre.

³¹ CONNAN-PINTADO C., TAUVERON C., *op. cit.*, p. 94.



Des bouteilles vides s'entassent à ses pieds, suggérant que son verre de vin est loin d'être le premier. Elle tient sur ses genoux l'album de *Cendrillon* d'Innocenti, ouvert sur l'avant-dernière page, sur la scène du mariage, comme si elle venait d'en achever la lecture, en même temps que le lecteur « réel », « empirique ».

Innocenti met donc en scène dans ces deux albums une « fiction de la transmission orale, qui d'une manière ou d'une autre accompagne tout passage à l'écriture de contes populaires³² » par la « mise en représentation de la narration de ces histoires, celle de leur énonciation³³ » à l'instar des images placées en frontispice des recueils de contes de Charles Perrault, représentant « une servante, nourrice ou gouvernante, occupée à filer et conter à trois enfants [...]³⁴ ». Roberto Innocenti s'inscrit là encore dans une longue tradition littéraire, mais joue avec ses codes en exhibant la figure d'une conteuse parodiée.



³² BELMONT N., *op. cit.*, p. 57.

³³ MARIN L., « Préface-image. Le frontispice des Contes de Perrault », *Europe*, nov.-déc., p. 116, cité dans BELMONT N., *Ibid.*

³⁴ BELMONT N., *Ibid.*

Celle-ci semble en outre récupérer une partie de l'essence magique du merveilleux qui glisse alors vers le « merveilleux scientifique » de la science fiction :

Ici, le surnaturel est expliqué d'une manière rationnelle mais à partir de lois que la science contemporaine ne reconnaît pas³⁵.

La mise en abyme du contage et de la lecture, les trompe-l'œil, le jeu parodique et réflexif avec le merveilleux invoquent sans cesse le monde « réel » tout en affichant le caractère fictionnel des récits par un dispositif « métafictionnel ». Les contes illustrés par Roberto Innocenti paraissent ainsi « désenchantés », le charme semble rompu car la magie y est rationalisée, le surnaturel artificiel. En outre, ces procédés sont-ils un pur jeu littéraire ou participent-ils, comme le surnaturel du conte merveilleux, d'une fonction symbolique et sociale ? Selon Nicole Belmont, le merveilleux du conte populaire de tradition orale peut être comparé au *nonsense*. « Mais annoncer qu'on va dire un mensonge, c'est annoncer d'une certaine façon qu'on va dire de la vérité, sinon la vérité. Le mensonge annoncé fait appel à une vérité cachée³⁶ » commente-t-elle à propos des formules d'ouverture fréquemment utilisées par les conteurs. Les procédés métafictionnels et l'exhibition des codes du conte ne sont-ils pas comparables à cette annonce ironique pratiquée par les conteurs traditionnels ? N'attirent-ils pas l'attention sur des vérités cachées ?

« Le conte de fées ne retient donc de l'espace et du temps que les interrogations fondamentales de l'homme. En évitant la description, il échappe à l'anecdote pour se concentrer sur l'essentiel : la condition de l'être humain dans l'univers spatial et temporel. Ainsi s'explique l'universalité du genre³⁷. » Si les contes de Roberto Innocenti, recontextualisés, ont perdu leur valeur universelle, que disent-ils aux lecteurs d'aujourd'hui ? De qui et de quoi leur parlent-ils ? Selon Pierre Péju, le merveilleux « répond à une volonté de réenchantement du monde³⁸ », mais ne fait-il que cela ? Nicole Belmont s'est intéressée à la poétique du conte populaire de tradition orale et a décrit ses mécanismes d'élaboration, similaires à ceux du rêve découverts par Freud : la condensation, la figuration, le déplacement et l'élaboration secondaire. « Comme le rêve, le conte se présente par conséquent avec un contenu manifeste qui dissimule un contenu latent³⁹. » Le conte, porteur d'une extraordinaire puissance imaginaire par sa dimension figurative est aussi doté d'une pensée, d'une philosophie sous-jacente qui lui permet de jouer avec les questions fondamentales de l'existence humaine sous une forme voilée, codée. Ils constituent

³⁵ TODOROV T., *op. cit.*, p. 62.

³⁶ BELMONT N., *op. cit.*, p. 100.

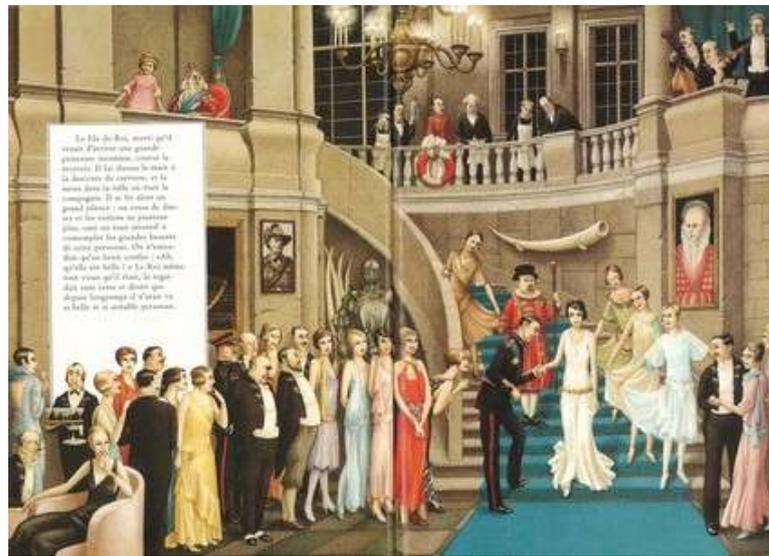
³⁷ LA GODELINAIS MARTINOT-LAGARDE T. de, *op. cit.*, p. 373.

³⁸ PÉJU P., *op. cit.*, p. 11-12.

³⁹ BELMONT N., *op. cit.*, p. 96.

donc selon Jack Zipes des « abstractions symboliques⁴⁰ ». Les contes de fées galants écrits par des auteurs lettrés au XVII^e siècle s'appuient quant à eux sur « un discours symbolique institutionnalisé sur le processus de civilisation⁴¹ ». Quels discours symboliques s'expriment à travers les contes illustrés par Roberto Innocenti et sous quelle forme ?

Cendrillon demeure un conte initiatique fondé sur les tensions familiales entre liens de sang et liens d'alliance, narrant la reconquête du statut social bafoué d'une jeune fille opprimée par sa marâtre et ses demi-sœurs, et le dépassement de ce statut par un mariage royal. Sa transposition dans les années 1920-1930 s'accompagne d'un autre ancrage socio-culturel, au sein de la royauté anglaise et de l'empire britannique, comme l'attestent nombre d'indices de l'arrivée de Cendrillon au bal.



Située à l'intérieur du Buckingham Palace, la scène réunit plusieurs personnages historiques appartenant à la famille royale et figures emblématiques de l'empire colonial. La reine peinte sur le tableau à droite de l'image, dont la comparaison avec le portrait dit « Darnley » nous porte à y reconnaître Elisabeth 1^{re}, reine d'Angleterre et d'Irlande (1533-1603).

⁴⁰ ZIPES J. (RUY-VIDAL F., trad.), *Les contes de fées et l'art de la subversion. Étude de la civilisation des mœurs à travers un genre classique : la littérature pour la jeunesse*, Paris, Payot, 1986.

⁴¹ *Id.*, p. 12.



Le personnage présent dans la scène, en haut à gauche, au balcon, est un portrait manifeste de la reine Victoria (1819-1901) : son embonpoint, les traits de son visage, sa posture, sa petite couronne et ses vêtements sont semblables à ceux du portrait photographique de la reine, réalisé par Alexander Bassano en 1882. Impératrice des Indes, reine du Canada et d'Australie, son règne marqua une expansion rapide de l'Empire britannique.



La référence à la colonisation apparaît également via l'accumulation d'indices tels que les défenses d'éléphants, l'une d'elles décorant l'escalier, ou encore le portrait masculin en tenue coloniale, à gauche de l'illustration, dont les traits rappellent le ministre Anthony Eden. La présence tout en haut de la scène, à l'étage, d'un personnage asiatique se tenant parmi les domestiques, juste au-dessus d'une bouée de sauvetage est elle aussi signifiante : il rappelle les *boys*, domestiques et cuisiniers des colons, et compare l'Asie à une bouée de sauvetage à laquelle se raccrocha l'Empire colonial britannique. Enfin, comment ne pas reconnaître le Prince Charles de Galles sous les traits du prince ? Regardez bien les traits du visage, l'allure générale et l'uniforme et surtout, les oreilles ! Ce sont donc des figures clés de l'Empire colonial, de ses

prémises (Elisabeth I^{re}), de son apogée (Victoria), de sa chute (Anthony Eden) et de son achèvement (rétrocession de Hong Kong présidée par le Prince Charles, en 1997) qui se trouvent réunies de manière synthétique sur ce « tableau ».

La scène de la fuite du bal illustre, quant à elle, la représentation comique de la famille royale anglaise à l'œuvre dans cet album :



Cendrillon s'enfuyant à seulement quelques mètres de lui, le Prince Charles se lamente, assis sur les marches, la pantoufle de verre dans la main, le regard mélancolique. Si les conducteurs sont endormis (davantage sous l'effet de l'alcool et des cigarettes amassés sur le trottoir que par une magie surnaturelle), le soldat de la garde royale britannique, le *Welsh Guard* semble quant à lui bien éveillé mais stoïque, imperturbable. Il se tient debout devant sa guérite tandis qu'à ses côtés, un chien est couché devant sa niche. Le rapprochement entre le chien et le soldat, chacun placé devant sa niche dévoile une comparaison ironique et produit un effet comique.

Dans ses entretiens avec Rossana Dedola, Roberto Innocenti confirme cet ancrage socio-culturel, indiquant que « L'Angleterre [lui] semblait l'endroit le plus indiqué pour une pantomime de cour, et la famille royale anglaise [lui] semblait la plus adaptée parmi celles qui existaient encore⁴² ». Il adresse ainsi des clin d'œil ironiques au lecteur d'aujourd'hui avec lequel il instaure un jeu de connivence. Le Prince indéterminé, « blanc », sans profondeur psychologique dont le conte esquive tout portrait devient ici une personnalité historique tout droit sortie de l'encyclopédie du lecteur. La parodie des contes opérée par Innocenti correspond bien à « l'imitation d'un modèle détourné de son sens initial et, plus généralement, une transformation

⁴² INNOCENTI R., DEDOLA R., *ibid.*

de texte(s) à des fins généralement comiques ou satiriques⁴³ » : la parodie du conte et de ses codes a, dans cet album, une visée satirique, celle de « dénoncer les vices et les folies des hommes⁴⁴ » par un « procédé de dégradation comique⁴⁵ ». L'illustrateur y raille des puissances politiques et sociales, la royauté anglaise et l'Empire colonial britannique, mais aussi une époque, les années 1920-1930. La représentation anachronique des figures de l'Empire colonial dans la scène de bal produit un écart signifiant : ce n'est plus une simple recontextualisation du conte dans les années folles qui est ici mise en œuvre, c'est le temps de l'énonciation, du monde contemporain qui se révèle, se montre. L'exhibition des codes du merveilleux et les mises en abyme de la lecture et des racontées, en interrogeant le lecteur sur son rapport au conte et à la fiction, semblent vouloir montrer du doigt le caractère fictionnel de « réalités » historiques souvent idéalisées, comme l'insouciance et l'opulence des années folles masquant le colonialisme. Cendrillon ressemble ainsi aux jeunes filles rêvant devant les tabloïds, illusionnées par une fiction sociale – le Prince Charles et la royauté anglaise n'étant, comme les années « folles », qu'une illusion de richesse et de bonheur. De cette manière sont non seulement exhibés la magie de la littérature et de la fiction, mais également ce qui, dans le monde référentiel, est illusion, est fiction. Ce sont ces démonstrations qui semblent alors constituer une initiation pour le lecteur, incité par ces différents rapprochements à pousser plus loin la comparaison avec le monde actuel.

S'il est loin du conte initiatique sur le destin des femmes qu'est *Le Petit Chaperon rouge* de tradition orale⁴⁶, *La petite fille en rouge* d'Innocenti conserve certains motifs de l'histoire fixée par Perrault. Le gigantesque centre commercial nommé « The Wood », « Le Bois », paradis de la consommation et de la tentation infinie « remplace la forêt dans son rôle d'initiation⁴⁷ » :

⁴³ ARON P. (dir.), SAINT-JACQUES D. (dir.), VIALA A. (dir.), *Le dictionnaire du littéraire [2002]*, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 3^e éd., 2014, p. 550, « Parodie ».

⁴⁴ *Id.*, p. 698, « Satire ».

⁴⁵ *Ibid.*

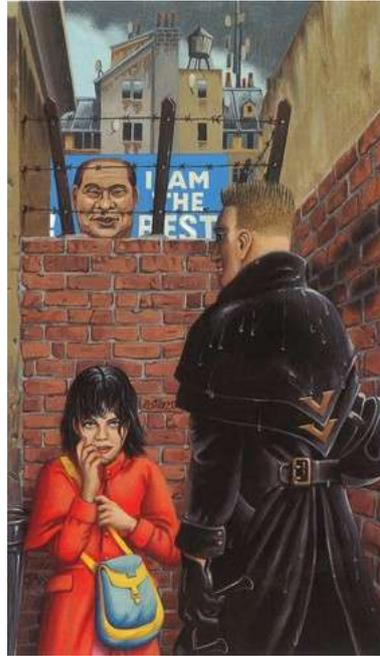
⁴⁶ Selon l'analyse d'Yvonne VERDIER, la représentation des trois générations féminines et de leurs activités seraient plus essentielles, dans le conte oral en question, que le face à face de la fillette et du loup. Voir VERDIER Y., *Le Petit Chaperon rouge dans la tradition orale [1978]*, Paris, Allia, 2014.

⁴⁷ BRIERE-HAQUET A., « Le Petit Chaperon Rouge dans le bois de New York », *Strenæ* [En ligne], 8/2015, mis en ligne le 01 mars 2015, consulté le 29 mars 2016, disponible en ligne : <http://strenae.revues.org/1360> ; DOI : 10.4000/strenae.1360



L'accumulation démesurée de détails et de personnages nous incite à qualifier cette mise en espace d'hyperbolique : profusion de panneaux publicitaires, d'affiches, d'inscriptions, invasion des logos et sigles de marques (« IBM » « FB », « Ike ») sur les panneaux publicitaires mais surtout sur les vêtements, prépondérance des couleurs vives. Pollution atmosphérique et publicitaire, surpopulation, abondance de biens de consommation sont les indices manifestes d'une ville dystopique, c'est-à-dire d'une contre-utopie ou anti-utopie. Si l'utopie propose un modèle fictionnel de société idéale offrant à ses habitants un bonheur parfait, la dystopie représente quant à elle une société empêchant ses membres d'atteindre le bonheur, sous le joug d'une idéologie conduisant à la restriction des libertés individuelles. Le chaos urbain, la pollution et l'omniprésence étouffante des marques sur les vêtements des personnages dévoilent une société néfaste entraînant l'aliénation de l'homme par le consumérisme et le totalitarisme marchand.

La petite fille en rouge s'inscrit dans la lignée du conte d'avertissement de Perrault puis des frères Grimm, mais glisse vers celui de séductions plus dangereuses encore, dont témoigne l'une des scènes exemplaires, celle de la rencontre entre le chasseur et Sophia, entre le loup et le Chaperon.



La présence forte dans l'espace d'un troisième personnage est indéniable et saute aux yeux du lecteur : en haut de l'image, derrière les barbelés, au-dessus donc des deux personnages du premier plan, on remarque une affiche électorale représentant Silvio Berlusconi, homme d'affaire et homme politique italien. Le texte sur l'affiche est légèrement caché par l'un des barreaux des barbelés. Le lecteur devine que l'inscription est la suivante : « I am the best » (« je suis le meilleur »), mais la lettre « B » de « best » est en partie cachée et l'on peut donc lire soit « rest » (le reste, le repos), soit « pest » (la peste) ! Silvio Berlusconi a déclaré en 2009 « I am Italy's best ever », « je suis de loin le meilleur » (meilleur chef du gouvernement italien), malgré les scandales médiatiques. La subtile modification de la lettre par l'agencement spatial permet donc de railler l'homme politique. En outre, celui qui représente la peste et le rebut est positionné au-dessus du « couple » chasseur-Sophia, comme s'il indiquait la teneur de cette rencontre. On peut y lire une première signification : Berlusconi au pouvoir favorise les prédateurs. Mais l'agencement des personnages dans l'espace crée un supplément de sens : Le Chasseur-loup (habile retournement du conte) se tient de dos, tourné légèrement de côté en direction de Sophia mais aussi, surtout, en direction du visage de l'affiche. Le visage de Berlusconi, montré de face, nous semble donc fortement refléter, en miroir, celui du Chasseur, fonctionnant comme un signe caché révélateur du sens véritable, allégorique de la scène et des personnages. L'une des grandes « gloires de la peinture⁴⁸ » est en effet « sa capacité à tout représenter et, par le biais du miroir, à faire voir jusqu'au revers des objets vus sous leurs avers⁴⁹ ». Sophia quant à elle apparaît fragile et sans défense, mais son geste de la main, un doigt entré dans la bouche ouverte, légèrement souriante et son regard sont ambigus : trahissent-ils

⁴⁸ ARASSE D., *Le détail : pour une histoire rapprochée de la peinture* [1992], Paris, Flammarion, rééd., 2008, p. 146.

⁴⁹ *Ibid.*

un émoi, un soulagement, une admiration ? Le texte nous oriente vers cette attitude paradoxale de peur et d'attrance mêlées : « Un chasseur souriant. Comme il a de grandes dents ! Il est ténébreux, fort et doué d'un sens de l'à-propos parfait ». L'image de Berlusconi et sa position dans l'espace font doublement sens : il est ce chasseur séducteur impitoyable, manipulateur, qui provoque le scandale par ses aventures. Il est aussi le séducteur qui a réussi à séduire l'Italie elle-même, avec son sourire charmeur et son maniement du langage, celui qui va littéralement la consommer et la manger toute crue. L'avertissement ne concerne donc plus uniquement ce loup-chasseur, qui apparaît comme une partie infime d'un Léviathan, tout comme les petits voyous, les « chacals », assujettis à un loup plus puissant.

De même, l'exhibition d'un écriteau « happy end » par un personnage dans l'illustration finale, l'accumulation hyperbolique de journalistes, policiers, shérifs, agents du « FDI » (« *Foreign direct investment* ») parodiant le « FBI », tous tournés en dérision, sont les signes d'une représentation satirique : caricature du cinéma hollywoodien, de ses films d'action et de son « happy end chirurgical⁵⁰ », caricature d'un journalisme assoiffé de sensationnalisme, critique du pouvoir financier et de son omniprésence, son contrôle hégémonique à tous les niveaux de la société. Dans *La petite fille en rouge*, ce sont les politiques, les médias, les publicitaires et les industriels qui sont subtilement montrés du doigt par des procédés d'amplification, de comparaison et de caricature à visée satirique, dévoilant « un registre discursif identifié à une attitude critique⁵¹ » contre l'hypermodernité capitaliste et la consommation de masse.

Dans ces deux albums, Roberto Innocenti s'empare ainsi de la dimension symbolique du conte pour le faire basculer vers la parodie, basée sur le retournement des codes d'un genre, vers la science-fiction, « lieu ludique d'un passionnant questionnement philosophique de la réalité⁵² » et vers le registre satirique « dénotant une attitude critique⁵³ ». Ces procédés ne sont pas isolés, Charles Perrault pratiqua la satire avec art, comme nous l'avons déjà évoqué, mais aussi son prédécesseur Giambattista Basile, qui n'hésite pas dans son conte *Le souterrain de cristal* à critiquer les injustices de son temps à travers la voix d'un ogre :

Imagine-toi que tout est pourri et tout va de travers [...]. On n'en finirait pas de parler des tromperies qui ont cours, et on entend des choses à vous faire sortir de vos chausses : des bouffons élevés aux premiers rangs, des coquins qu'on estime, des poltrons qu'on honore, des assassins qu'on soutient [...]⁵⁴.

En outre, auteurs et illustrateurs ne sont pas les seuls à parodier le conte dans un but satirique : la Une du quotidien *Le Petit Journal* du dimanche 20 novembre 1898, en reprenant la

⁵⁰ GARAT A.-M., *Une faim de loup : lecture du Petit Chaperon rouge* [2004], Paris, Actes Sud, coll. « Babel », 2008, p. 22.

⁵¹ ARON P. (dir.), SAINT-JACQUES D. (dir.), VIALA A. (dir.), *op. cit.*, p. 699.

⁵² GUIOT D., « La science-fiction pour la jeunesse », *La revue des livres pour enfants*, n°274, décembre 2013, *Les littératures de l'imaginaire*, p. 113.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ BASILE G. (DECROISSETTE F., trad.), *Le conte des contes ou le divertissement des petits enfants*, Strasbourg, Circé, 1995, p. 152.

scène du Petit Chaperon rouge découvrant le loup dans le lit de la grand-mère, « évoque de manière satirique un épisode malheureux de l'histoire coloniale française⁵⁵ ». La parodie est ainsi « très présente de nos jours dans le journalisme ou la publicité⁵⁶ ».

Selon Jack Zipes, « pour chaque palier de la civilisation, à chaque nouvelle époque historique, les symboles et configurations des contes se sont trouvés dotés de nouvelles connotations, transformés ou occultés, en fonction des besoins et des conflits du peuple dans les cadres de l'ordre social⁵⁷ ». En introduisant des références explicites au monde « réel » au sein des codes du conte merveilleux, en glissant de l'allégorie à la parodie et à la satire, auteurs et illustrateurs de contes écrits semblent non pas anéantir, mais plutôt modifier la mise en œuvre symbolique de ses dimensions philosophiques et sociales, qui s'exprimaient traditionnellement de manière voilée grâce au potentiel analogique du merveilleux :

Le merveilleux, c'est d'abord la disparition d'une certaine référentialité [...] le merveilleux n'est pas la sublimation, le merveilleux, c'est la rupture, c'est le fait que je puisse parler d'une figure paternelle qui n'ait aucune référence avec la figure paternelle. Enfin libre... !⁵⁸

Cette liberté totale offerte par le conte merveilleux et son rejet de toute référence semble donc faire défaut chez Innocenti comme dans la vague contemporaine d'albums de contes, et la réception de ces deux albums paraît « programmée » : le Prince n'est plus n'importe quel prince, il est le Prince Charles de Galles. Le loup n'est plus n'importe quel séducteur, il est un criminel que l'illustrateur n'hésite pas à rapprocher de la figure de Silvio Berlusconi. Roberto Innocenti restreint ainsi les possibilités analogiques qu'offraient des personnages stéréotypés et indéterminés et oriente l'interprétation du lecteur en lui suggérant des figures référentielles. La dimension sociale du conte, camouflée sous un merveilleux symbolique, que Lüthi définit comme un processus de « sublimation de la matière » et qui permet de parler, sans en avoir l'air, de manière souterraine et « universalisante » de l'humanité, devient chez Innocenti un discours satirique, un « acte symbolique⁵⁹ » individuel, une critique contextualisée et ciblée, « particularisante » mais toujours codée. Cependant, en faisant usage d'anachronismes dans *Cendrillon*, en multipliant les références iconiques au monde contemporain sans en déterminer explicitement le lieu ni l'époque dans *La petite fille en rouge*, l'illustrateur exhibe le temps de l'énonciation, et réinjecte donc paradoxalement un potentiel universalisant dans ces récits, en incitant à la comparaison avec le monde de référence, contemporain, du lecteur.

⁵⁵ MEUNIER V., Notice « Fachoda », ill. 102, PIFFAULT O. (dir.), *op. cit.*, [p. 246].

⁵⁶ ARON P. (dir.), SAINT-JACQUES D. (dir.), VIALA A. (dir.), *op. cit.*, p. 550

⁵⁷ ZIPES, J. (RUY-VIDAL F., trad.), *op. cit.*, p. 17.

⁵⁸ MONTANDON A., *op. cit.*, p. 15.

⁵⁹ ZIPES, J. (RUY-VIDAL F. trad.), *op. cit.*, p. 16.

Conclusion : des contes à effeuiller

Dans ces deux albums de Roberto Innocenti, si les énoncés s'émancipent du conte merveilleux en mettant en œuvre de nouveaux référents et de nouveaux codes, l'énonciation est fidèle à une tradition littéraire de distance parodique et ironique par rapport au genre qui implique « un travail sur la perception des formes narratives par le lecteur⁶⁰ ». Ces satires d'hommes et d'institutions d'une époque et d'une société déterminées, confrontées et mises en tension avec les codes du merveilleux, font tomber le voile des illusions du monde « réel », donnant à voir le glissement vers de nouvelles croyances, politiques et sociales, et raillant leur fonctionnement similaire à celui des croyances magiques. La « poétique du clin d'œil⁶¹ » constamment mise en œuvre et le travail d'interprétation nécessaire pour appréhender ces fictions supposent une réception programmée, pour un « lecteur implicite » ou « lecteur modèle » possédant une expérience du monde et des connaissances culturelles lui permettant d'interpréter les significations codées, de comprendre les clins d'œil et les références à des personnalités historiques. Si la parodie « met l'accent sur l'usure des formes et participe par là-même à leur renouvellement⁶² » et constitue une « revitalisation post-moderne des traces du passé⁶³ », il est indéniable que « sa réception est fondamentale parce qu'elle implique toujours une compétence interprétative⁶⁴ » qui peut donc faire défaut. Un lecteur enfant reconnaîtra-t-il les traits de Silvio Berlusconi ou les références à l'empire colonial ? Un lecteur adulte appréhendera-t-il immédiatement les différentes citations ? Ces iconotextes offrent ainsi « un jeu d'ouvertures et d'interprétations intenses⁶⁵ » et « multiplie[nt] donc les niveaux de lecture en une manière de feuilletage⁶⁶ » : le lecteur, enfant ou adulte, est invité à lire et à relire, à « effeuiller » ces albums fourmillant de détails, pour y découvrir à chaque nouvelle lecture des significations d'abord passées inaperçues mais signifiées dans la mise en espace des récits. Aiguillant la curiosité, invitant à goûter au plaisir « de la reconnaissance⁶⁷ », Roberto Innocenti permet au lecteur enfant, « lecteur du *momentum*⁶⁸ » à la curiosité insatiable d'enrichir son « encyclopédie », de jouir du plaisir de la découverte, et accompagné par des lecteurs aux compétences culturelles et historiques plus étendues, celui de la connivence.

⁶⁰ PERRIN J.-F., *Comptes-rendus critiques* : JEAN-PAUL SERMAIN, *Métafictions (1670-1730). La réflexivité dans la littérature d'imagination*, Honoré Champion, 2002, 461 p., *Féeries* n° 4, 2004, p. 198-202, disponible en ligne [page consultée le 02/04/2016]: <https://feeries.revues.org/88>

⁶¹ PRINCE N., *La littérature de jeunesse : pour une théorie littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « U Littérature », 2^e éd., 2015 [2010], p. 142.

⁶² ARON P. (dir.), SAINT-JACQUES D. (dir.), VIALA A. (dir.), *op. cit.*, p. 551.

⁶³ PRINCE N., *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Id.*, p. 146.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ ESCARPIT D., *La littérature de jeunesse : itinéraires d'hier à aujourd'hui*, Paris, Magnard, 2008, p. 316.

⁶⁸ PRINCE N., *op. cit.*, p. 140.