

Une réécriture du *Petit Chaperon rouge*

par le conte graphique contemporain de Philippe Jalbert : Dans les yeux

A writing of the Red Widing Hood

by the Contemporary Graphic Tale of Philippe Jalbert: Dans les yeux

Fatima SEDDAOUI

Auteur correspondant, Université Toulouse-Jean Jaurès (France),

seddaouifatima@yahoo.fr

Date de soumission : 08.08.2023 – Date d'acceptation : 12.08.2023 – Date de publication : 05.09.2023

Résumé — Cet article vise à analyser sous le prisme de la notion de réécriture ou de l'expansion hypertextuelle, le conte graphique *Dans les yeux* de Philippe Jalbert d'après l'œuvre de Charles Perrault. Œuvre graphique qui repose sur un dispositif cinématographique qui met en valeur, la dimension visuelle, précisément le regard de chaque personnage permettant de suivre l'intrigue graphique dans son ensemble. Outre cette construction qui parcourt le conte illustré, il convient de signaler d'autres éléments qui complètent l'intrigue. Pour ce faire, la scénographie, les plans, les cadrages, le dessin ne sont pas négligeables quant aux sentiments virulents et émotionnels qu'ils véhiculent à la lecture du récit illustré. Autour de la notion de réécriture ou de l'expansion hypertextuelle, nous analyserons le régime graphico-narratif de l'œuvre graphique, *Dans les yeux* de Philippe Jalbert qui nous permettra de soulever les pratiques et enjeux de ce phénomène mais aussi les préoccupations esthétiques du bédéiste qui en font une œuvre à la fois originale, inventive et contemporaine.

Mots-clés : réécriture, *Le Petit Chaperon rouge*, conte graphique contemporain, Philippe Jalbert, *Dans les yeux*.

Abstract — This article aims at analysing under the prism of the notion of rewriting or hypertextual expansion, the graphic tale *Dans les yeux* by Philippe Jalbert after the work of Charles Perrault. This graphic work is based on a cinematographic device that highlights the visual dimension, specifically the gaze of each character, allowing the graphic plot to be followed as a whole. In addition to this construction that runs through the illustrated tale, other elements that complete the plot should be mentioned. The scenography, the shots, the framing, the drawing are not negligible in terms of the virulent and emotional feelings that they convey when reading the illustrated story. Around the notion of rewriting or hypertextual expansion, we will analyse the graphic-narrative regime of the graphic work, *Dans les yeux* de Philippe Jalbert, which will allow us to raise the practices and issues of this phenomenon, but also the aesthetic concerns of the cartoonist, which make it an original, inventive and contemporary work.

Keywords : *Rewriting, Little Red Riding Hood, Contemporary Graphic Tale, Philippe Jalbert, Dans les yeux.*

Introduction

Philippe Jalbert est l'auteur du conte illustré *Dans les yeux* (2017) qui relate les aventures du Petit Chaperon rouge qui doit traverser la forêt avant d'arriver chez sa grand-mère. Mais le loup, tapi derrière des feuilles et l'épiant derrière les arbres, dans l'ombre, la traque. En effet, celle-ci est dans sa ligne de mire. Pour ce faire, un système cinématographique est mis en place afin de mettre la tension au cœur de l'image. Par rapport à la notion de la réécriture ou de l'expansion hypertextuelle qui nous occupe, il convient de signaler que celle-ci est l'objet des problématiques des spécialistes¹ tel que Dominique Maingueneau pour qui la réécriture consiste également à transformer un texte, à le « *réinvestir* » selon le terme de celui-ci, car cette pratique « *vise moins à modifier qu'à exploiter dans un sens destructif ou légitimant le capital d'autorité attaché à certains textes* » (Maingueneau, 1991, p. 155). La notion de réécriture est à mettre en relation avec ce que Gérard Genette évoque dans *Palimpsestes*, d'origine grecque, *palimpsestos*, qui signifie « *qu'on gratte pour écrire de nouveau* » (1982), se référant donc à un manuscrit sur parchemin d'auteurs anciens que les moines copistes du Moyen-Âge ont effacé pour le recouvrir d'un second texte. De fait, le texte original ne s'effaçant pas on voit donc, sur un même parchemin, un texte se superposer à un autre qu'il ne dissimule pas tout à fait, mais qu'il laisse voir par transparence. Conformément à sa métaphore, Genette définit l'hypertextualité comme « *toute relation unissant un texte B ([...] hypertexte) à un texte antérieur A ([...] hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire* » (1982, pp. 11-12). Notons que l'hypertexte, selon Genette, est la plupart du temps un texte de fiction qui apparaît comme « *tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation [l'objectif est de (dire la même chose autrement)] [...] ou par [...] imitation [l'objectif est alors de dire autre chose semblablement]* » (1982, p. 14). Après ces remarques liminaires, il est à noter que le texte de Philippe Jalbert est un dérivé de l'hypotexte du conte de Perrault et, donc une réécriture graphique personnelle de celui-ci. Ce choix permet d'aborder la problématique de la réécriture dans une perspective plus large que ce que l'on trouve dans les études consacrées à ce sujet. La qualité de celle-ci tant graphique que narrative met en exergue ce phénomène, tout d'abord à travers l'usage des images graphiques assimilées à des gravures. Ainsi, la transécriture permet de mettre en valeur tout le travail graphique de l'auteur. Comment la trame narrative est-elle retranscrite à l'image ? Comment est-elle mise en scène ? Quelles sont ses différentes stratégies ? Notre étude s'appuiera sur la lecture des planches du conte dessiné², *Dans les yeux* de Philippe Jalbert afin d'y analyser le régime graphico-narratif qui nous permettra de soulever les pratiques et enjeux de ce phénomène mais aussi de façon sous-jacente les préoccupations esthétiques de l'auteur qui en font une œuvre à la fois originale, inventive et contemporaine. La trame narrative du conte de Perrault est reprise de façon originale, autrement dit sous le régime cinématographique qui privilégie les regards des deux protagonistes, *le loup* et *l'enfant*. Qualifié de phénomène de réécriture, la

¹ Voir André Gaudreault et Thierry Groensteen (dir.) (1998). *La Transécriture : pour une théorie de l'adaptation : littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip* [colloque de Cerisy, 14-21 août 1993]. Éditions Nota Bene. Voir également Dominique Maingueneau, par exemple.

² Philippe Jalbert (2017). *Dans les yeux*. Vanves : Gautier-Languereau, coll. « Les Histoires ».

transposition du conte au domaine graphique illustré génère à cause des écarts et des différenciations entre les deux régimes expressifs (le texte en rouge et noir et le dessin illustré), des transformations conséquentes qui relèvent du « *transémiotique* ». Ces modifications de l'hypotexte sont d'autant plus visibles qu'un exercice de reprise graphique de la sorte propose une modification du décor spatio-temporel, du cadre socioculturel ou des personnages. Quel lien similaire ou différentiel existe-t-il entre l'hypotexte et sa retranscription graphique ? La narrativisation graphique est la suivante : Philippe Jalbert met en scène deux personnages le loup et l'enfant qui vaquent à leurs pensées. Les double-pages naviguent sur deux visions, à l'unisson, qui vont finir par se croiser. Deux aspects sont dessinés, le comportement de l'enfant sensible à l'espace sylvestre qui lui semble bienveillant tandis que celui du loup, plus sombre à la fois tapi derrière des feuilles, et épiant derrière les arbres dans l'ombre, offre un contraste inquiétant qui fait monter la tension. L'hypertexte graphique met en scène le loup et l'enfant qui va être mangé dans ses dernières planches. Néanmoins, deux versions finales sont distinctes dans le conte de Perrault et dans le conte de Grimm. Chez Perrault le loup mange la petite fille tandis que chez Grimm, l'intervention finale d'un chasseur sauve les deux personnages en ouvrant le ventre de l'animal. Le conte original constitué à peine de quelques pages dont le sujet principal est le sort du personnage féminin qui va se faire manger par un loup est en fait un conte graphique, en noir et blanc, illustré de 32 planches qui rappellent les gravures de Gustave Doré, repris par Philippe Jalbert. Pour ce faire, celui-ci propose une narration à la fois personnelle et intrigante, orientée vers le visuel. Dans le texte comme dans l'œuvre graphique, il est question de deux épisodes centraux : les agressions respectives mortelles de la petite fille et de sa grand-mère, toutes deux victimes du loup. Ainsi, que nous le signalions plus haut, l'expansion hypertextuelle repose sur plusieurs points : la reprise des personnages, de l'épisode central et de la chute du conte.

1. Pratiques et enjeux de la réécriture ou de l'expansion hypertextuelle

Genette présente par le détail les différentes formes de transformation réalisées dans le cas de la transposition qui lui apparaît comme la pratique hypertextuelle la plus courante et la plus importante. Impossible ici d'en présenter la somme, même en résumé. Je me limiterai donc à évoquer celles qui sont les plus fréquentes ou les plus significatives. Essentiellement, il s'agit de mise en image graphique du conte textuel-hypotexte qui résulte du phénomène de la transécriture ou de la transémiotique. Nous identifions les mêmes personnages, un loup et le Petit Chaperon rouge néanmoins via un dispositif assimilé aux codes cinématographiques qui est au cœur de la trame graphique (l'intrigue avec ses personnages, le dénouement, la présence des regards et la tension dramatique). Il convient de noter, avant de poursuivre notre réflexion, que Paul Delarue répertorie dans son *Catalogue raisonné du conte français* (1951) plus de trente versions du *Petit Chaperon Rouge* dont vingt versions viennent directement de la tradition orale. Ce conte était donc déjà très connu et chargé de symboles avant l'écriture de Charles Perrault. « *Le Conte de la mère-grand est une variante du Petit Chaperon rouge recueillie par le folkloriste Achille Millien (1838-1927) dans le Nivernais vers les années*

1870 et publié par Paul Delarue (1886-1956) [...] »³. Comme d'autres versions de la tradition orale, il présente le motif du chemin des Épingles et des Aiguilles ainsi que celui du repas cannibale, tous deux absents du *Petit Chaperon Rouge* de Perrault et des Frères Grimm. L'intrigue graphique simple joue à la fois sur les regards et le monologue de l'animal qui participe de la tension du récit graphique. Dans la version graphique, au même titre que le texte, l'image sert d'outil narratif. D'emblée, Philippe Jalbert introduit le lecteur par un dispositif visuel. Ainsi, dès la couverture par l'entremise de deux yeux, l'un appartenant à un personnage féminin, l'autre à un animal, sait-on déjà que la dimension visuelle est dominante. D'abord perdu, ne sachant à quel personnage, du loup ou du Petit Chaperon rouge, se référer, le lecteur découvrira dès la planche 3, que celle de gauche correspond au point de vue du loup et que celle de droite, la planche 4, à celle de la fillette. Le montage simple faisant alterner le regard du loup à celui de l'enfant. On identifie une petite fille naïve chantonnant, « à la claire fontaine » qui traverse la forêt pour aller voir sa grand-mère tandis que le loup, figure récurrente des contes traditionnels dans lesquels il apparaît souvent sous les traits d'un personnage terrifiant et dévorateur, met en place une stratégie pour la manger. En faisant écho à La Fontaine, dans la fable 6 du livre XI intitulée « Le loup et le Renard », celui-ci rétablit l'image d'un loup fort, plutôt malin car grand illusionniste qui contrefait sa voix et possède l'art de l'éloquence. L'écrivain s'exprime en ces termes :

Mais d'où vient qu'au renard Ésope accorde un point,
C'est d'exceller en tours pleins de matoiserie ?
J'en cherche la raison, et ne la trouve point.
Quand le loup a besoin de défendre sa vie,
Ou d'attaquer celle d'autrui,
N'en sait-il pas autant que lui ? (La Fontaine, 1973, p. 278)

2. Les personnages : le loup et l'enfant

Les personnages du conte graphique nous rappellent aussi ceux du conte de Perrault. Ces derniers étaient réutilisés en tant que personnages principaux par les Frères Grimm, outre le chasseur. Tout comme chez Perrault, le Petit Chaperon rouge est une jolie petite fille à la fois naïve et candide. Celle-ci y est également repérée par son habit, une cape rouge la caractérisant. Le Petit Chaperon rouge est une petite fille pleine de candeur à l'identique du conte de Perrault, dès *l'incipit* :

« Il était une fois une petite fille de village, la plus jolie qu'on eût su voir : sa mère en était folle, et sa mère-grand 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 » (Perrault, 1697, pp. 47-48)⁴.

³ <https://touslescontes.com/biblio/contes.php?IDconte=184>

⁴ Charles Perrault (1697). *Histoires ou Contes du temps passé avec des Moralitez, ou Contes de ma mère Loye*. Paris : Chez Claude Barbin. Pp. 47-56.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10545223/fn.image#>

– Catherine Magnien-Simonin (éd. : introduction et notices) (1990). Charles Perrault, *Contes*. Paris : Le livre de poche. Pp. 193-197.

Le loup est le prédateur parfait, complètement insensible mais capable de simuler la sympathie : il feint de s'inquiéter du long trajet de la fillette (« *bien loin* », p. 197) et de la santé de la grand-mère (« *je veux l'aller voir aussi* », p. 197) et de désirer jouer avec l'enfant (« *nous verrons qui plus tôt y sera* », p. 197). Loin d'être impulsif, il « *eut bien envie de la manger [sur place] mais il n'osa à cause [de la présence des] bûcherons* » (p. 197), aussi attendra-t-il de pouvoir agir en toute impunité (contrairement au loup de « *Rotkäppchen* » des Frères Grimm qui diffère l'agression par avidité). Notons qu'il referme prudemment la porte derrière lui (contrairement au loup de « *Rotkäppchen* ») puisque l'enfant la trouve fermée ; et qu'il ne se précipite pas sur l'enfant sans avoir tenté d'abord de la tranquilliser et qu'elle se soit ainsi rapprochée suffisamment de lui pour être totalement vulnérable (il n'a pas eu besoin de prendre de telles précautions avec la vieille dame malade engoncée dans son lit). Le loup, froid calculateur, affamé, réussit à dévorer non seulement l'enfant qu'il convoite mais aussi la grand-mère en supplément, en toute impunité. Mais avant cet épisode clef, il faut noter que le lecteur découvre la petite fille en même temps que le loup dans les planches⁵ 11 et 12, eux-mêmes hors-champ jusqu'à leur rencontre. Le choix du gros plan qui valorise ici les sentiments de peur de la petite fille, capuche sur la tête, contraste avec la violence qu'on lit sur la grande gueule du loup. Sa bouche fermée laisse deviner ses canines cachées. Son regard fixe, aux yeux rouges, montre un loup posé qui se maîtrise et préfère attendre avant de manger son repas. Et, enfin nous rappelons la présence de la grand-mère, personnage qui apparaît en gros plan uniquement dans la planche 19 lors de l'attaque du loup sur celle-ci qui constitue un épisode narratif clef du conte.

3. Conte graphique et dispositif visuel

La thématique du regard parcourt le conte graphique qui compte 32 planches. À l'identique des gravures que l'on retrouve chez Gustave Doré, il convient de noter que l'usage du plan d'ensemble est privilégié. Effectivement, la vue large laisse supposer un personnage qui regarde un objet ou un espace qui fait écho à la thématique du regard. Tout d'abord, les deux premières planches introduisent le conte, la planche 1 de couleur noire fait face à une gravure d'ensemble qui met en scène une femme, située sur le seuil de la porte d'une maison qui salue de la main une personne qui s'éloigne, scène rendue par la perspective du long chemin sinueux. Les 9 planches sont des vues d'ensemble qui permettent au lecteur de suivre l'intrigue. Ainsi, tout est jeu de regard, dans la planche 3 sur fond noir au centre de celle-ci, le lecteur voit apparaître à l'aide d'un effet de zoom des herbes hautes, cette planche qui expose cette scène est accompagnée des bruits d'un animal, en *off* : « *GRRRR* » (Jalbert, 2017, planche 3) qui laisse entendre sa frustration derrière des buissons. Il semblerait que cette impression de poursuite est évidente dès la planche 7 qui met en scène dans un cadre bucolique, une silhouette rouge s'éloignant. Pour ce faire, l'usage du plan d'ensemble valorise un chêne, en avant-plan du dessin, qui semble écraser celle-ci, paraît pertinent. Éclairée par un pan lumineux du soleil, ainsi construite cette planche met en relief la petite fille telle une cible d'un œil bien attentif. Corroborée par la note narrative, positionnée au bas de la planche,

⁵ Il faut savoir que le conte est composé uniquement de planches.

« *Là, en chasse* » (Jalbert, 2017, planche 7), on comprend que celle-ci est la proie d'un animal. La construction narrative fait alterner deux regards, celui qui chasse et sa proie prévenue par les bûcherons dans la planche 8. Ainsi, dans un plan d'ensemble, l'un d'entre eux lève la tête, en hors-champ pour avertir la petite fille des dangers qui la guettent, à qui elle répond : « *Oui maman, me l'a déjà dit. Bonne journée* » (Jalbert, 2017, planche 8). Plus tôt, la planche 5 propose au lecteur un cadre bucolique, les herbes hautes en avant-plan de celle-ci ainsi que le feuillage sombre contrastent avec le centre de l'image qui met en scène un espace lumineux, traversé par des pans de lumière. Cette tranquillité n'est qu'apparente car y sont annotées : « *Faim, écouter, flairer* » (Jalbert, 2017, planche 5) qui laissent entendre dans un style indirect libre, les pensées prédatrices d'un personnage qui se cache. La chasse se poursuit toujours par le biais du regard qui marque la proximité de la petite fille. La planche 10, dans un cadre d'ensemble en contre-plongée qui génère un sentiment de vertige, met en scène un beau chêne qui semble là encore dominant, écrasant l'enfant interrompue dans sa promenade, par un bruit qui interroge : « *Il y a quelqu'un ?* » (Jalbert, 2017, planche 10). Une phrase interrogative qui ajoute au mystère. Pour ce faire, le choix des variations des échelles de plan permet de rendre compte de cet effet de rapprochement physique avec la proie. Ce faisant, Philippe Jalbert en fait un emploi habile dans la planche 9, un plan d'ensemble qui met en scène une fille de dos qui marche sur le chemin de la forêt, s'éloignant des hommes. Pour ce faire, le discours indirect libre localisé encore au bas de la planche : « *ne pas perdre sa trace* » marque bien la volonté d'un locuteur non identifié de la poursuivre. D'ailleurs, les planches 11 et 12 marquent un tournant dans le conte graphique car elles actent la rencontre physique du loup et de sa proie. Ainsi, le face à face physique des deux personnages permet au lecteur d'identifier le conte du *Petit Chaperon rouge*. La planche 11 montre dans un cadre d'ensemble le Petit Chaperon rouge avec son panier, tête orientée vers le bas, objet du regard du loup dans la planche 12 qui est un gros plan de son visage. Le dialogue entre les deux personnages semble cordial. Néanmoins, la tension est palpable. En particulier véhiculée par le visage en gros plan du loup dont les yeux rouges semblent percer ceux de la petite fille. Le face à face visuel des deux protagonistes bascule l'intrigue et l'oriente ouvertement vers le tragique. En effet, même si le loup s'en va, il convient d'indiquer que celle-ci ignore tout ce qui se trame derrière son dos. La dimension visuelle permet d'attester la présence de *l'autre* donc du loup. En ce sens, le medium graphique privilégie beaucoup la vue. Ainsi, les yeux sont mis en valeur par le biais des nombreux gros plans sur les personnages dans la page de couverture et dans les planches respectives 19, 29 et 30 comme s'ils regardaient fixement une caméra. Le témoin visuel est aussi un choix audacieux qui peut être interprété comme un moyen de communication dans le récit graphique. De nombreux face à face des personnages, la pagination des planches qui sont en fait des champs-contrechamps remplacent le dialogue. Important, le motif du regard prend de l'ampleur sur les dialogues, voire même devient-il un moyen de tension entre la petite fille et le loup dans les planches 11 et 12 par exemple. L'usage fréquent du gros plan mettant en valeur les expressions de la peur et du sentiment d'angoisse en contradiction avec une tranquillité apparente véhiculée par le plan d'ensemble construit une dimension tragique visuelle. Cette esthétique dichotomique est illustrée dans les planches 19 et 20 lors de la rencontre du loup avec la grand-mère du Petit Chaperon rouge. Ainsi, la planche 19 montre un gros plan de celle-ci, mains en avant, en position de défense, derrière

lesquelles son visage, en gros plan, est à la fois effrayé et marqué par la peur. Lunettes sur le nez, criant, la femme semble piégée par le loup. À l'opposé, la planche 20 vue par la petite fille contraste avec la précédente. Dans un plan d'ensemble, une maisonnette, au centre d'un cadre de verdure, semble respirer la quiétude. Néanmoins, il est le lieu du drame qui vient de se dérouler. Cette tranquillité est véhiculée par la présence de la petite fille tout le long de l'intrigue. Ainsi, ses rencontres avec les animaux, le cerf dans la planche 16 et l'oiseau dans la planche 18 pour les prévenir de la présence de la dangerosité et la violence du loup contrastent avec la légèreté et la naïveté de l'enfant. La tension s'inscrit encore dans le registre du visuel. Un des deux moments clefs de la narration graphique, est la planche 17 qui met en scène l'arrivée du loup chez la grand-mère. Toujours dans un cadre d'ensemble, on devine sa présence à travers l'ombre de sa silhouette apparente sur la porte ainsi que de ses pensées en style indirect libre : « *Inspirer, expirer, inspirer, expirer* » (Jalbert, 2017, planche 17) avant de « *tirer la chevillette* » (Jalbert, 2017, planche 17). Ensuite, la planche 22 qui fonctionne à l'identique de la planche 17 est à mettre en parallèle avec l'arrivée du loup chez la grand-mère. L'échelle de plan plus rapprochée montre un cadrage de porte gris sur lequel l'ombre du Petit Chaperon rouge est visible. Dans son ensemble, en filigrane, le jeu de l'ombre parcourt le récit graphique. Comme indiqué plus haut, les pans lumineux qui traversent quelques planches participent de cette esthétique du clair-obscur qui joue avec les émotions du lecteur et mime aussi métaphoriquement le mystère.

4. Conte graphique : cadre et lunettes

Si le thème du regard est un médium qui participe de l'intrigue, il convient de noter l'usage du cadre qui fait partie du dispositif visuel. La planche 21 met en scène l'arrivée de la petite fille. *De facto*, le cadrage de la fenêtre est un support intéressant. On devine l'œil du loup qui voit arriver celle-ci avec son panier. L'usage du surcadrage généré par les embrasures de la fenêtre et son vitrage ; les fleurs situées au bas de ladite fenêtre, en amorce son feuillage extérieur, localisé aux abords de celle-ci, constituent un dispositif spectaculaire qui permet au loup de voir l'arrivée de l'enfant. La stylistique visuelle repose sur le choix des métaphorisations ou des métonymies. Est remarquable l'usage métaphorique des lunettes que Philippe Jalbert en fait. Objet par excellence de la vue, la paire de lunettes constitue la planche 23, figure métonymique du support visuel qui parcourt les planches du conte. Celle de la grand-mère dépasse le simple accessoire scénique, qui peut être vue comme faisant partie d'un dispositif d'écrans multiples, interposés entre le loup et la réalité de la petite fille. Ces phénomènes traduisent un dysfonctionnement du comportement de l'animal s'inscrivant néanmoins dans une visée stratégique. En effet, celui-ci pense d'abord que la petite fille ne le reconnaîtra pas à cause des lunettes de la grand-mère qu'il tient à la main, voire qu'il passera complètement inaperçu, rendu invisible grâce à celles-ci quand il les portera sur le nez, dès la planche 24. Si l'écran des lunettes a pour fonction de protéger l'enfant d'une réalité terrible qui l'attend, il l'empêche aussi de s'affirmer comme individu et d'être identifié comme tel par les autres. Rappelons que selon Stéphane Lojkin, qui fonde sur la notion d'écran sa théorie de la scène, celui-ci « *est l'élément central du dispositif scénique, dont il régit à la fois l'ordonnance matérielle (la répartition des personnages dans l'espace) et le jeu symbolique (l'interdit que la scène transgresse, la subversion qu'elle opère, le scandale qu'elle produit)* »

(Lojkin *in* Mathet, 2003, pp. 9-34). En tant qu'écran, les lunettes de la grand-mère empêchent le loup de se positionner par rapport à la petite fille et de poser une différence essentielle entre les deux protagonistes. Les lunettes renvoient symboliquement aux deux interdits fondamentaux successivement transgressés dans le conte graphique, le meurtre de la grand-mère et celui à venir de la petite fille. Ainsi, assis au fond de la pièce, à contre-jour, le Petit Chaperon rouge l'identifie comme sa grand-mère mais ne peut se retenir de lui faire d'abord cette remarque dans la planche 26 dans un cadre plus rapproché : « *Mère-Grand, que vous avez de grands yeux !* » (Jalbert, 2017, planche 26). Le loup derrière ses lunettes, fixe la petite fille de ses yeux rouges, marqueurs d'agressivité. Ensuite, dans un cadre encore plus rapproché, la planche 28 montre le loup avec ses dents ainsi que le remarque la petite fille : « *Mère-Grand, que vous avez de grandes dents !* » (Jalbert, 2017, planche 28). Celui-ci assis sur le canapé, outre ses yeux rouges, montre ses dents qui préfigurent l'acte de violence à venir. En effet, dans la planche 30, un gros plan de la grande gueule du loup la scénarise en train se faire manger. Épisode faisant écho à la chute du conte de Perrault : « *Ma mère-grand, que vous avez de grandes dents ! — C'est pour te manger ! Et, en disant ces mots, ce méchant Loup se jeta sur le petit Chaperon rouge, et la mangea* » (Perrault, 1697, p. 55)⁶. La perspective adoptée par le conte graphique n'est pas le divertissement mais celle de l'attente interminable et le suspense générés par le dispositif visuel. Si nous examinons le montage narratif graphique, il apparaît que l'auteur fait usage d'une ergonomie antinomique : avant une séquence violente, précède souvent une séquence sereine – ainsi, les planches 3 et 4 qui introduisent la promenade insouciance de l'enfant alors que le loup la traque ; on peut citer les planches 27 et 28 ou inversement la séquence des planches 19 et 20 qui scénarisent d'abord l'agression de la grand-mère dans la maison en apparence calme (objet de la planche 20).

Conclusion

L'importance du regard dans la composition du conte graphique *Dans les yeux* est révélée par le système visuel adopté. Parallèlement au dispositif cinématographique, les différentes planches illustrent une manière de la transposition qui repose sur une mise en œuvre tout à fait subjective et personnelle de Philippe Jalbert. L'architecture de l'album plonge le lecteur dans un univers où la question du regard prime de même que la vie intérieure des protagonistes par la médiation de leur discours. Au fur et à mesure que le loup regarde le capuchon rouge de la fillette, la tension va *crescendo* – même si cette impression est résumée dès la première de couverture. Conte graphique avec ses illustrations très cadrées (de chaque côté de la page), réalisées à l'encre de chine dont la pointe rouge du chaperon colore certaines planches comme une proie dont le sang doit couler, *Dans les yeux* propose une vision graphique originale du conte de Perrault à la fois inventive, violente et contemporaine.

⁶ Charles Perrault (1697). *Histoires ou Contes du temps passé avec des Moralitez, ou Contes de ma mère Loye*. Paris : chez Claude Barbin. Pp. 47-56.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10545223/fn.image#>

– Catherine Magnien-Simonin (éd. : introduction et notices) (1990). Charles Perrault, *Contes*. Paris : Le livre de poche. Pp. 193-197.

Références

- 1 – DELARUE, P. (1951), *Le Catalogue raisonné du conte populaire français*. Maisonneuve et Larose, Consulté le 25 Juin 2021, <http://expositions.bnf.fr/contes/cles/delarue.htm>
- 2 – GAUDREAU, A. ; et T. GROENSTEEN (1998). *La Transécriture : pour une théorie de l'adaptation : littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip*. Éditions Nota Bene.
- 3 – GENETTE, G. (1982). *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris : Seuil.
- 4 – GRIMM, J. et W. (2009). *Contes pour les enfants et la maison* (trad. Natacha Rimasson-Fertin). 2 vol. Paris : José Corti, coll. « Merveilleux », n° 40.
- 5 – JALBERT, P. (2017). Dans les yeux. Vanves : Gautier-Languereau.
- 6 – LA FONTAINE, J. de (1973). *Fables*. Paris : Librairie Générale Français.
- 7 – LOJKINE, S. (2003). « Une sémiologie du décalage : Loth à la scène », in M.-T. MATHET (dir.) *La Scène : Littérature et arts visuels*. Paris : L'Harmattan.
- 8 – MAGNIEN-SIMONIN, C. (2006). *Charles Perrault – Contes*. Paris : Librairie Générale Française/Livre de poche.
- 9 – PERRAULT, C. (1697). *Histoires ou Contes du temps passé avec des Moralités*, ou *Contes de ma mère Loye*, Éditions Barbin.

Pour citer cet article

Fatima SEDDAOUI, « Une réécriture du *Petit Chaperon rouge* par le conte graphique contemporain de Philippe Jalbert : *Dans les yeux* », *Paradigmes*, vol. VI, n° 03, septembre 2023, p. 135-143.