



La transgression des cadres dans les réécritures des *Trois petits cochons* de Jon Scieszka, Lane Smith et David Wiesner

Nadège LANGBOUR – Labo 3LAB (Université du Mans)

Dans leurs albums proposant une nouvelle version des *Trois petits cochons*, David Wiesner, Jon Scieszka et Lane Smith jouent sur le motif du cadre qu'ils mettent en scène pour mieux le détourner. Ils proposent ainsi une nouvelle histoire qui peut être lue comme une mise en abyme de leur poétique de réécriture.

Mots clés : Album – réécriture – métadiscours – cadre – hors-cadre.

In their albums, David Wiesner, Jon Scieszka and Lane Smith offer a new version of the *Three Little Pigs*. They play on the frame and stage it to better transgress it. They thus offer a new story that can be read as a representation of their rewriting poetics.

Keywords: Album - rewriting - metadiscourse - frame - outside frame.

Dans de nombreuses versions des *Trois petits cochons*, aussi bien dans le dessin animé de Walt Disney que dans les albums, on voit le loup regarder par la fenêtre des maisons de paille, de bois et de brique. Avant même qu'il ne détruise ou ne tente de détruire ces maisons, le loup dévore des yeux l'objet de sa convoitise à travers un cadre, celui de la fenêtre. Pour atteindre l'objet de son désir, le loup doit briser ce cadre, annihiler la frontière qui le sépare des cochons. Ainsi, l'histoire des *Trois petits cochons* peut être lue comme une histoire d'agression/transgression des cadres. Ce motif, inhérent à l'histoire, est d'autant plus porteur de sens quand des artistes qui se livrent à une réécriture en font une composante dynamique de leur création palimpseste. Telle est la démarche mise en œuvre par David Wiesner dans *Les trois cochons* et celle de Jon Scieszka et Lane Smith dans *La Vérité sur l'affaire des trois petits cochons*. Cet album raconte l'histoire du point de vue du loup qui, depuis la méprise

dont il a été victime, est incarcéré à la prison de Fleury-Mécochons »¹. Voulant cuisiner un gâteau pour l'anniversaire de sa mamie, le loup est allé quémander du sucre à ses voisins les cochons. Mais les maisons de paille et de bois n'ont pas résisté quand il a éternué à cause de son rhume. Les petits cochons étant morts sous les débris de leurs maisons, le loup les a mangés pour ne pas gâcher de la nourriture. Toujours en quête de sucre, il s'est rendu à la maison de brique de son troisième voisin mais celui-ci s'est montré grossier en insultant sa grand-mère. Le loup s'est alors mis en colère et c'est là qu'il a été arrêté. L'album de David Wiesner, *Les trois cochons*, reste lui partiellement fidèle à la version initiale du conte : l'histoire est racontée du point de vue des cochons dont les maisons de paille et de bois sont balayées par le souffle violent du loup. Mais ce souffle est si fort qu'il expulse les héros porcins de l'histoire, ce qui leur permet de ne pas se faire dévorer. Les trois cochons visitent alors les marges de l'album et s'invitent dans d'autres récits avant de rejoindre leur conte d'origine pour jouer un mauvais tour au loup : les cochons ont en effet invité chez eux des personnages rencontrés lors de leur excursion et parmi eux se trouve un dragon qui surprend le loup à la porte de la maison de brique. Le travail de réécriture mené dans ces deux albums repose ainsi sur un jeu de détournement et de transgressions des motifs et des cadres du récit fondateur. Aussi est-il intéressant d'étudier la poétique de transgression des cadres mise en œuvre dans ces livres.

Mais qu'entend-on précisément par « cadre » ? Le cadre est d'abord la bordure ajoutée à un tableau, à un miroir ou à une photographie afin d'en permettre l'accrochage ou l'exposition. Par extension, on peut parler de cadre pour la bordure des illustrations ou des vignettes qui délimite les contours d'une image dans un album ou une bande dessinée. Mais le cadre désigne aussi tous les éléments qui permettent de circonscrire une action ou une narration. On parle alors de cadre narratif, de cadre générique, de récit-cadre. Ce sont tous ces cadres avec lesquels jouent Jon Scieszka, Lane Smith et David Wiesner dans leurs réécritures des *Trois petits cochons*. En développant une poétique de la transgression du cadre, ils renouvellent l'histoire empruntée à la tradition orale et iconographique tout en mettant en abyme le processus de réécriture transgressive.

L'obsession du cadre

¹ Jon SCIESZKA, Lane SMITH, *La Vérité sur l'affaire des trois petits cochons*, tr. fr. Gilles LERGEN, Paris, Nathan, 2011, première de couverture.

Pour développer une poétique de la transgression du cadre, les auteurs doivent d'abord inscrire le cadre dans leurs œuvres et le poser comme un élément de référence afin de pouvoir procéder ensuite à son détournement. De fait, les deux albums sont hantés par le cadre. Reprenant les codes d'écriture de la presse, la première de couverture de *La Vérité sur l'affaire des trois petits cochons* fait apparaître, outre le nom de la gazette, le titre de l'article et l'identité des journalistes, deux cadres : celui de l'illustration représentant un loup et celui du texte qui annonce les révélations qui seront faites dans l'album. Contrairement à l'illustration, ce texte n'est pas visuellement pourvu d'un cadre. Mais son contenu mettant l'accent sur la nature tragique de l'histoire du loup, il fonctionne bel et bien comme un encadré de presse dont la fonction est d'apporter un éclairage sur l'article qu'il accompagne. L'illustration, quant à elle, est encadrée d'un cerne noir rectangulaire dont les bords sont parfaitement droits en dépit d'une légère ondulation du trait. Ce trait ondulant est censé imiter les bavures de l'encre qui se rencontrent dans les journaux. Il est majoritairement réutilisé à l'intérieur de l'album, servant de contours pour vingt illustrations sur vingt-quatre, trois apparaissant sans cadre² tandis que celle de la page huit représente une ardoise sur laquelle le loup a écrit à la craie les principaux ingrédients de son histoire. L'ardoise comportant déjà un cadre de bois, l'utilisation d'un cerne rectangulaire noir pour en délimiter les contours était superflue.

Loin d'être anodine, cette ardoise pourvue de son propre cadre fait sens dans la poétique du cadre que développent Jon Scieszka et Lane Smith. Ce n'est d'ailleurs pas sans raison si elle réapparaît partiellement dans la dernière illustration : on y voit le loup sortir la tête à travers les barreaux de la fenêtre de la prison où il est incarcéré. À gauche apparaît un morceau de l'ardoise, comme si elle était accrochée au mur. Mais pourquoi cet objet personnel du loup serait-il accroché à l'extérieur de sa cellule ? Aucune logique narrative ne permet de justifier cette présence. En revanche, elle se justifie d'un point de vue esthétique : elle permet de mettre en abyme le cadre dans le cadre et fait alors signe vers le projet de réécriture des deux auteurs.

Cette mise en abyme du cadre dans le cadre ne se borne pas à ce simple jeu sur l'ardoise. Usant de l'effet d'encadrement qu'offrent les portes et les fenêtres et qui est utilisé en peinture depuis le *Quattrocento*³, les auteurs proposent plusieurs mises en abyme du cadre par le biais de ces espaces seuils entre l'intérieur et l'extérieur. Ainsi voit-on le loup passer la

² *Ibid.*, p. 5, 24 et 31.

³ Voir les réflexions d'Alberti dans *De pictura* (1435).

tête à travers l'embrasure de la porte de la maison de paille⁴. À l'inverse, c'est le regard mauvais et l'énorme groin du troisième cochon qui est encadré par l'étroite fenêtre de la maison de brique lorsque le loup se présente à sa porte. Fonctionnant comme un insert cinématographique, cette espèce de judas dont les contours sont soulignés par un cadre de bois permet là aussi une mise en abyme du cadre dans le cadre⁵. Celle-ci est encore soulignée dans la dernière illustration montrant le loup derrière la fenêtre de sa prison⁶. À ce dédoublement du cadre que permet la mise en scène des portes et des fenêtres s'ajoute l'accrochage de cadres aux murs des maisons des protagonistes qui prolonge le processus de mise en abyme : tandis qu'un beau cadre doré met en valeur un portrait de mamie loup dans la maison de son petit-fils⁷, c'est un cadre plus rustique, fait de branchages entrelacés, qui encercle le portrait du petit cochon vivant dans la maison en bois⁸.

Cette obsession du cadre dans *La Vérité sur l'affaire des trois petits cochons* reflète l'esprit qui anime cette réécriture qui entend raconter l'histoire des *Trois petits cochons* du point de vue du loup : tout est une question de cadrage et le choix du point de vue en est un. C'est d'ailleurs ce que traduit en image la réduplication iconique du loup soufflant sur la maison de brique. Cette scène est d'abord représentée en plan panoramique sur une double page⁹. Au premier plan apparaissent, de dos, des têtes de cochon coiffées de képi de police ou des pattes de cochon tenant des matraques et des micros. Au deuxième plan se déroule le combat entre le loup et la maison de brique. Les choix graphiques pour représenter les deux adversaires montrent qu'ils sont aussi violents l'un que l'autre : le loup, représenté en ombre chinoise, se cabre vers l'arrière pour mieux souffler sur la maison mais celle-ci apparaît comme un lieu infernal avec les ombres qu'elle projette, les flammes et la fumée noire qui sortent de la cheminée ainsi que l'eau agitée dans l'abreuvoir. Cette illustration montrant le loup soufflant sur la maison de brique entend donc reconstituer la scène dans son ensemble, en adoptant une certaine objectivité. Mais dans le journal « L'événement du cochon », seule une partie de cette scène est reproduite pour illustrer l'article accablant le loup¹⁰. Il s'agit d'un gros plan sur le loup soufflant. Le choix du cadrage donne alors un autre sens en mettant le loup en accusation.

⁴ Jon SCIESZKA, Lane SMITH, *La Vérité sur l'affaire des trois petits cochons*, op. cit., p. 14.

⁵ *Ibid.*, p. 27.

⁶ *Ibid.*, p. 32.

⁷ *Ibid.*, p. 11.

⁸ *Ibid.*, p. 21.

⁹ *Ibid.*, p. 28-29.

¹⁰ *Ibid.*, p. 30.

Ainsi, tout cadre conditionne le point de vue que l'on adopte sur un sujet. Or, habituellement, l'histoire des « Trois petits cochons » est racontée du point de vue des personnages éponymes. Changer de point de vue pour endosser celui du loup implique de rompre avec le cadre traditionnel et d'imiter en cela le geste du loup qui, en froissant le journal « L'événement du cochon », déforme le cadre qui entoure l'image le représentant. Ce jeu avec les cadres que développent Jon Scieszka et Lane Smith prend sens dans l'album précisément parce qu'il a été préparé en amont par cette mise en scène complexe du cadre.

La stratégie développée par David Wiesner dans *Les trois cochons* est identique : avant de mettre en place sa poétique de la transgression du cadre, il inscrit le cadre comme élément de référence dans l'album, et ce dès la première de couverture. On y voit en effet une illustration représentant trois cochons volant sur un avion de papier. Cette illustration est entourée par un double cadre noir, le contour de chaque cadre se dédoublant à son tour en deux traits. Dans les premières pages de l'album, le cadrage des illustrations reprenant la trame traditionnelle est classique : chaque page présente une ou deux illustrations dont les contours sont parfaitement délimités par un rectangle noir. Ce rectangle autour de l'illustration est subtilement souligné par la **rectangulation** systématique de l'espace représenté : les murs des maisons de paille et de bois, les contours des portes et des fenêtres multiplient la présence de cadres dans le cadre. Comme dans l'album de Jon Scieszka et Lane Smith, les faces du loup et des cochons sont régulièrement encadrées par les fenêtres¹¹ ou par l'embrasement d'une porte¹². Tout comme les éléments architecturaux participent à la mise en abyme du cadre dans le cadre, le mobilier utilisé pour aménager l'intérieur des maisons des cochons y contribue également : outre la présence de table, commode et tabourets qui renforcent la **rectangulation** de l'espace¹³, plusieurs cadres sont suspendus au mur¹⁴. Si, logiquement, ceux-ci mettent en valeur des portraits des cochons¹⁵ ou des paysages¹⁶, dans la dernière image, on découvre avec surprise que, dans la maison de brique, le cadre qui décore le mur de gauche représente un loup assis¹⁷.

Comment ne pas voir dans cet insolite tableau un clin d'œil à la dialectique du cadre et du hors-cadre que David Wiesner développe dans son album ? Alors que des personnages

¹¹ David WIESNER, *Les trois cochons*, tr. fr. Catherine BONHOMME, Paris, Circonflexe, 2002, p. 4, 7 et 37.

¹² *Ibid.*, p. 6.

¹³ *Ibid.*, p. 7 et 40.

¹⁴ *Ibid.*, p. 7, 37 et 40.

¹⁵ *Ibid.*, p. 7.

¹⁶ *Ibid.*, p. 37.

¹⁷ *Ibid.*, p. 40.

venus d'horizons divers se réunissent hors du cadre de leurs histoires d'origine, le loup reste, lui, prisonnier du cadre du conte des « Trois petits cochons ». La preuve de cet emprisonnement du loup dans le cadre est sans conteste fournie par les illustrations des pages 8 et 36. Alors que les cochons sont parvenus à sortir des cadres qui cernaient les illustrations, le loup y reste bloqué. On le voit alors dans des positions insolites : soit il est acculé contre la porte de la maison de brique, en équilibre sur une patte arrière et ne tombe pas parce qu'il se tient avec ses autres pattes à la bordure du cadre¹⁸. Soit il est accroupi devant la même porte, la mine dépitée, poussant désespérément sur les bords verticaux du cadre comme s'il voulait les éloigner de lui¹⁹.

En mettant en scène des personnages qui interagissent avec les cadres des illustrations dans lesquelles ils apparaissent, David Wiesner souligne ainsi l'importance du cadre dans son album. Cette obsession du cadre est telle que l'auteur finit par faire déambuler ses héros dans des galeries de cadres exposant des illustrations issues de différentes histoires²⁰. Les trois cochons ainsi que le dragon à la rose d'or et le chat violoniste jouent alors les amateurs d'art en admirant et en commentant les images qui s'offrent à eux. Leur nombre est si conséquent que cette galerie semble s'étendre à l'infini grâce au travail de la perspective et à la juxtaposition de cadres dont certains contiennent des images et d'autres sont d'un gris plus ou moins sombre.

Ainsi, que ce soit dans *La Vérité sur l'affaire des trois petits cochons* de Jon Scieszka et Lane Smith ou dans *Les trois cochons* de David Wiesner, le cadre fait l'objet d'un traitement spécifique. Cette obsession visuelle pour le cadre permet en définitive de préparer le lecteur aux jeux de transgression du cadre auxquels vont se livrer les auteurs. Mais il y a plus : dans les deux albums, le loup est à chaque fois présenté comme prisonnier du cadre. Or, dans l'histoire originale des « Trois petits cochons », le loup, même s'il est la figure antagoniste par excellence, est bel et bien le moteur de l'action. Mettre en scène l'emprisonnement du loup dans le cadre est une façon symbolique de représenter l'enfermement du conte dans son cadre narratif. Réécrire le conte implique de se libérer de ce cadre initial et c'est pourquoi les auteurs vont mettre en scène la transgression des cadres au sein de leurs albums.

Cadre et hors-cadre : la poétique transgressive de l'écriture palimpseste

¹⁸ *Ibid.*, p. 8.

¹⁹ *Ibid.*, p. 36.

²⁰ *Ibid.*, p. 30-33

Comme l'explique Gérard Genette, toute entreprise de réécriture met en relation un hypotexte et un hypertexte²¹. L'enfant, dont les compétences de lecteur sont en phase de construction, doit être guidé pour comprendre le jeu intertextuel qui se tisse entre l'œuvre qu'il lit et l'œuvre source dont l'auteur s'inspire et qui constitue le cadre narratif de référence. De fait, ce cadre narratif est explicitement mentionné dans les réécritures, et ce dès le titre des albums. Jon Scieszka et Lane Smith reprennent le titre original pour l'intégrer dans un syntagme plus long (*La Vérité sur l'affaire des trois petits cochons*), tandis que David Wiesner, avec *Les trois cochons*, opte au contraire pour l'extraction de l'épithète « petits » (une façon peut-être de signaler qu'il va aussi extraire les personnages éponymes de leur propre histoire pour les faire grandir). Par ailleurs, les textes placés aux seuils des deux albums font directement signe vers l'hypotexte, tout en annonçant au lecteur que sa connaissance de l'histoire n'est que partielle. *La Vérité sur l'affaire des trois petits cochons* s'ouvre sur un texte introductif interpellant directement le lecteur et lui rappelant les composantes de l'hypotexte. Pour ce faire, le lisible et le visible œuvrent de concert puisque la lettrine dessinée en paille, bois et brique rappelle les matériaux des trois maisons tandis que le texte annonce une nouvelle version du conte : « Évidemment, vous connaissez l'histoire des Trois Petits Cochons. Ou du moins, c'est ce que vous croyez. Mais je vais vous donner un bon tuyau. Personne ne connaît la vérité, parce que personne n'a entendu *ma* version de l'histoire. »²² Sur la quatrième de couverture des *Trois cochons*, un texte similaire présente le contenu de l'album : « Il était une fois trois petits cochons... Maison de paille, maison de bois, maison de briques... Souffler, pousser... On connaît la suite... *À moins que...* »²³ Davis Wiesner va même plus loin pour rappeler l'hypotexte au jeune lecteur puisque les premières pages de son album reprennent, sans modification, la trame du conte initial. On voit ainsi les cochons sur les chemins, chargés respectivement de paille, de briques et de bois²⁴. Le premier cochon construit sa maison tandis que ses deux comparses s'éloignent et que le loup le convoite déjà de loin²⁵. Le texte qui glose ces illustrations reprend les canons génériques du conte (formule initiale, passé simple) et fait lui aussi signe vers l'hypotexte : « Il était une fois trois cochons qui s'en allèrent parcourir le monde pour chercher fortune. Le premier cochon

²¹ Gérard GENETTE, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 13.

²² Jon SCIESZKA, Lane SMITH, *La Vérité sur l'affaire des trois petits cochons*, *op.cit.*, p. 3.

²³ David WIESNER, *Les trois cochons*, *op. cit.*, quatrième de couverture.

²⁴ *Ibid.*, p. 1.

²⁵ *Ibid.*, p. 3.

décida de construire sa maison. Il la fit en paille. »²⁶ Il en est de même du dialogue qui accompagne la confrontation du loup et du cochon de la maison de paille :

Mais voici qu'un loup arriva par là. Il frappa à la porte et dit :
"Petit cochon, petit cochon, laisse-moi entrer dans ta maison."
"Non, non, par les poils de mon petit menton !" répondit le petit cochon.
"Alors je vais souffler, pousser, et ta maison va s'écrouler !" dit le loup²⁷.

On retrouve là, sans modification majeure par rapport aux versions classiques, l'échange qui se noue entre les deux protagonistes, depuis la demande initiale du loup à sa menace à valeur performative en passant par l'amusante réponse de sa future victime qui fait rimer « cochon » et « poils au menton ». Si la réécriture transgressive prend ensuite le relais, on retrouve à la fin de l'album une référence à l'hypotexte avec le loup montant sur le toit de la maison de brique pour pénétrer dans la cheminée. Ainsi le cadre narratif constitué par le conte traditionnel encadre l'histoire réécrite selon le principe de l'enchâssement des récits. Ce système de récits enchâssés qui introduit la notion de cadre au sein même de la structure narrative se retrouve dans *La Vérité sur l'affaire des trois petits cochons* puisque la version du loup est présentée comme un récit rétrospectif raconté par le loup depuis sa prison. De fait, la première illustration comme la dernière montrent un loup vêtu du costume rayé noir et blanc que portent les condamnés. L'album propose donc aussi un récit enchâssé qui permet pleinement de rendre compte de la façon dont l'hypertexte se greffe et se développe à partir de l'hypotexte.

Le cadre narratif de référence étant posé, le jeu de la réécriture peut se développer en procédant à un savoureux travail de transgression de l'histoire et des motifs du conte initial. Dans les deux albums, ce geste de transgression coïncide avec le geste du loup qui souffle sur les maisons de paille et de bois. La force du loup est telle qu'en balayant les maisons, il en détruit les cadres des portes, des fenêtres et des tableaux qui les décoraient. Cette fracture des cadres est visuellement représentée. Dans *La Vérité sur l'affaire des trois petits cochons*, on voit les conséquences de l'éternuement du loup sur la maison de bois : des branches, des planches et des bûches sont projetées vers le haut de l'illustration, tandis qu'au centre apparaît un morceau de cadre brisé²⁸. Certains morceaux de bois tout comme le petit cochon sont même expulsés du cadre de l'illustration, voire de la page elle-même, puisqu'on ne perçoit plus que deux pattes du cochon dont le reste du corps est coupé par la bordure. Les mêmes

²⁶ *Ibid.*, p. 3.

²⁷ *Ibid.*, p. 4.

²⁸ Jon SCIESZKA, Lane SMITH, *La Vérité sur l'affaire des trois petits cochons*, *op. cit.*, p. 22.

procédés symboliques de transgression sont repris par David Wiesner : comme son homologue, le loup des *Trois cochons* détruit de son souffle les cadres architecturaux des maisons de paille et de bois et se retrouve entouré par des débris de cadres²⁹ ; comme son homologue, il expulse les cochons des cadres de l'histoire, ce que souligne l'exclamation de la première victime, surprise de la situation : « Aïe ! Il m'a chassé de l'histoire ! »³⁰ Mais David Wiesner va plus loin puisque cette expulsion constitue le point de départ de sa réécriture.

Loin d'être simplement signalée par les débris de cadres et par l'expulsion des cochons hors des cadres des illustrations, la rupture des réécritures avec le cadre narratif initial est aussi soulignée par une série de hiatus. Mis en réseau, ces hiatus sont autant de signes métadiscursifs mimant les effets d'écart et de transgression qui se jouent entre l'hypotexte et les hypertextes. Dans *La Vérité sur l'affaire des trois petits cochons*, le hiatus entre les deux versions de l'histoire de la dévoration des cochons est souligné par la mauvaise foi du loup. Il reconnaît pourtant les faits qui lui sont reprochés et qui sont au cœur de l'hypotexte : il a bel et bien soufflé, provoqué la destruction des maisons de paille et de bois, mangé les deux cochons et tenté de démolir la maison de brique. Mais il tente sans cesse de trouver des excuses à ses actions : « c'est une histoire de rhume et de sucre »³¹, « je ne voulais pas entrer »³², « ça aurait été trop bête de laisser une belle assiette de charcuterie comme ça sur la paille »³³, « je suis un gars plutôt calme »³⁴. Finalement, d'accusé, il se transforme en accusateur : « c'est des salades »³⁵, « ça ne tient pas debout »³⁶, « on m'a piégé »³⁷. Pour mieux convaincre son auditoire et le lecteur, le loup les prend à témoin de la bêtise ou de l'agressivité des cochons. À propos du premier cochon, il s'exclame par exemple : « Je vous le demande, qui aurait l'idée de construire une maison en paille ? »³⁸ La multiplication des marques de modalisation dans le récit du loup crée ainsi un hiatus entre l'image traditionnelle du « Grand méchant loup » véhiculée par l'hypotexte et celle de la victime d'une erreur judiciaire pour laquelle le loup essaie de se faire passer. Celui-ci tente même de convaincre son auditoire de la subjectivité de cette étiquette qui lui est accolée, prenant le lecteur à

²⁹ David WIESNER, *Les trois cochons*, op. cit., p. 7.

³⁰ *Ibid.*, p. 5.

³¹ Jon SCIESZKA, Lane SMITH, *La Vérité sur l'affaire des trois petits cochons*, op. cit., p. 8.

³² *Ibid.*, p. 14.

³³ *Ibid.*, p. 19.

³⁴ *Ibid.*, p. 28.

³⁵ *Ibid.*, p. 6.

³⁶ *Ibid.*, p. 8.

³⁷ *Ibid.*, p. 31.

³⁸ *Ibid.*, p. 12.

témoin : « Ce n'est quand même pas ma faute si les loups mangent des petites bêtes mignonnes comme les lapins, les agneaux, les cochons ! On est fait comme ça. Si les hamburgers étaient mignons, vous aussi, on vous traiterait de Grands Méchants. »³⁹ La mauvaise foi du loup et les images décalées dont il use pour se défendre introduisent ainsi dans son plaidoyer un humour qui contraste avec la gravité des crimes qui lui sont reprochés. Ce hiatus entre l'humour et le ton dramatico-pathétique du récit est maintes fois souligné dans l'album, depuis le texte de couverture qui évoque « la prison de Fleury-Mécochons » jusqu'à l'illustration montrant le deuxième cochon mort au milieu des débris de la maison de bois⁴⁰. On y voit l'arrière-train du cochon qui sort du sol, entouré de branchages qui sont disposés en cercle, comme une assiette. À gauche, deux morceaux de bois sont disposés : l'un a la forme d'une cuillère, l'autre celle d'un couteau. À droite, deux morceaux de bois dont l'extrémité est formée de trois pics évoquent des fourchettes. Ainsi l'image traduit humoristiquement que le repas du loup est servi. Tous ces hiatus participent à l'effet de rupture et de transgression que l'hypertexte cultive par rapport au cadre narratif de l'hypotexte.

David Wiesner joue aussi sur les hiatus dans *Les trois cochons*. L'un d'eux repose sur l'inadéquation entre le texte et l'image qui est particulièrement visible lorsque le loup s'en prend aux deux premiers cochons. Fidèle à l'hypotexte, le texte annonce à chaque fois : « Il souffla et poussa. La maison s'écroula... et il mangea le petit cochon. »⁴¹ Mais les images racontent une autre histoire, d'abord parce que les cochons ont quitté l'espace narratif de l'hypotexte, ensuite parce que le loup, loin d'afficher la mine d'un prédateur repu, marque sa surprise et son étonnement : il cherche sa proie sous les débris de murs⁴² et finit par prendre la pause d'un être interloqué, se grattant la tête pour tenter de comprendre ce qui a pu se passer⁴³. Dans la suite de l'album, le chevalier devant tuer le dragon adopte la même posture d'étonnement. Et pour cause : si le texte de la bande dessinée visitée par les cochons annonce que « le prince éperonna son cheval, galopa jusqu'au sommet de la colline, dégaina son épée et tua le terrible dragon »⁴⁴, l'image raconte une autre histoire. En effet, le dragon a fui grâce aux petits cochons. Cette mise en abyme du hiatus entre le texte et l'image en souligne l'importance et David Wiesner n'a de cesse de jouer avec ces écarts, y compris lorsqu'il met en scène le cochon habitant la maison de brique. Invité par ses frères à sortir de l'histoire, le

³⁹ *Ibid.*, p. 7.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 23.

⁴¹ David WIESNER, *Les trois cochons*, *op. cit.*, p. 5 et 7.

⁴² *Ibid.*, p. 5.

⁴³ *Ibid.*, p. 7.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 30.

troisième cochon quitte le conte traditionnel. Pourtant, le texte mentionne toujours sa célèbre réplique : « "Non, non, par les poils de mon petit menton !" répondit le petit cochon. »⁴⁵ Le lecteur est ainsi confronté à une sorte de paradoxe spatial lié au dédoublement illogique du troisième cochon. Ce paradoxe naît du hiatus que David Wiesner instaure entre *mimesis* et *diegesis*. Dès lors que les petits cochons quittent l'espace narratif de l'hypotexte en sortant du cadre, la *mimesis* est mise à mal et, avec elle, l'illusion fictionnelle. De fait, le contrat de lecture instauré par les premières pages de l'album est rompu et nécessite la mise en place d'un autre contrat de lecture qui va de pair avec l'invention d'un autre cadre narratif.

Ce nouveau pacte de lecture repose sur le détournement du cadre qui cerne les illustrations : le cadre n'est alors plus simplement un dispositif visuel et structurel permettant d'organiser la page, il devient un dispositif narratif, puisque les cochons évoluent dans les marges de l'histoire avant de visiter d'autres histoires. Cette sortie du cadre des cochons rappelle les trompe-l'œil utilisés en peinture comme dans le tableau de Philippe de Champaigne, *Portrait d'homme* (1650) où la figure centrale pose une main sur la bordure ou dans le tableau intitulé *Fuyant le critique* (1874) de Pere Borrell del Caso où le sujet peint sort du cadre en posant le pied droit sur la bordure. Dans l'album de David Wiesner, les cadres fonctionnent pareillement comme des lieux transitionnels permettant de passer d'un espace à un autre. On voit par exemple deux cochons désescalader les cadres de la bande dessinée du dragon à la rose d'or, se servant des bordures comme des barreaux d'une échelle⁴⁶. L'un s'est assis sur la bande horizontale pour aider son camarade à descendre. Les effets de trompe-l'œil sont particulièrement soignés, non seulement grâce aux ombres que projettent les personnages mais aussi grâce à la queue de celui qui est assis et qui disparaît partiellement derrière le cadre. L'auteur des *Trois cochons* réinvestit ainsi les techniques picturales du trompe-l'œil dont la finalité est de donner l'illusion que l'espace représenté entre en interaction avec l'espace du spectateur. L'auteur n'oublie pas ce principe et, avant que les cochons ne déambulent dans d'autres histoires, l'un d'eux semble écraser son groin sur la page pour mieux regarder le lecteur dans les yeux. Il le fixe véritablement tout en s'interrogeant : « Attendez ! Qu'est-ce que c'est ? [...] J'ai l'impression qu'il y a quelqu'un. »⁴⁷ Ainsi David Wiesner procède à une convergence des espaces consubstantielle à la disparition du cadre perçu comme une frontière : il estompe l'écart entre l'espace du lecteur et celui de la fiction comme il rend poreuses les limites entre les différents espaces fictionnels.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 9.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 28.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 21-22.

Le passage d'un espace narratif à un autre s'accompagne d'une transformation des protagonistes. Quand les cochons sortent de leur histoire d'origine, ils prennent un aspect plus réaliste : leurs poils apparaissent et ils ont une ombre. En revanche, quand ils entrent dans l'espace de la comptine du chat violoniste, ils sont stylisés et l'un d'eux renoue même avec le stéréotype du cochon rose doté d'une queue en tire-bouchons⁴⁸. Pareillement, quand ils rejoignent les planches de la bande dessinée en noir et blanc, les cochons perdent leurs couleurs⁴⁹. Le même processus de métamorphose affecte le chat et le dragon quand ils quittent leurs histoires respectives : le chat troque sa robe tigrée jaune et orange pour un poil roux tandis que les écailles du dragon se colorent.

Cette métamorphose des personnages peut alors se lire comme une mise en scène du travail de réécriture : toute pratique palimpseste repose sur la transformation d'un ou de plusieurs hypotextes. De fait, l'aventure des cochons qui sortent de leur histoire pour « explor[er] les lieux »⁵⁰ et visiter d'autres récits revêt une dimension métadiscursive qui atteint son apogée lorsque les personnages évoluent dans les galeries de cadres⁵¹. Parmi les illustrations que découvrent les protagonistes, plusieurs représentent un petit canard jaune qui pourrait faire signe vers l'histoire de *Saturnin*⁵². De même, un cadre laisse voir une plante géante grimpant vers le ciel et peut évoquer l'histoire de *Jack et les haricots magiques*⁵³.

Cette mise en scène de l'innutrition intertextuelle des réécritures est plus discrète dans *La Vérité sur l'affaire des trois petits cochons*. Toutefois, à deux reprises, l'album fait allusion au cadre narratif du *Petit chaperon rouge*, d'une part dans la gazette « L'événement du cochon » puisque l'un des articles a pour titre « Le petit chaperon rouge renonce à faire un procès »⁵⁴ et d'autre part avec le portrait de la grand-mère du loup accroché chez lui. On voit en effet « mamie » loup dans son lit, coiffée d'un bonnet de nuit en dentelle et couverte d'une couverture (rouge, évidemment !), ce qui rappelle le déguisement et la ruse utilisés par le loup pour dévorer le Petit chaperon rouge⁵⁵. Toutefois, dans l'album de Jon Scieszka et Lane Smith, le pacte de lecture sur lequel repose la réécriture se fonde, non sur la porosité des cadres narratifs, mais sur une inversion du cadre fourni par l'hypotexte, puisque le point de vue adopté est celui du loup et non celui de ses victimes. Ce jeu sur l'inversion contamine

⁴⁸ *Ibid.*, p. 24.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 28.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 11.

⁵¹ *Ibid.*, p. 30-33.

⁵² *Ibid.*, p. 30-31.

⁵³ *Ibid.*, p. 32.

⁵⁴ Jon SCIESZKA, Lane SMITH, *La Vérité sur l'affaire des trois petits cochons*, *op. cit.*, p. 30.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 11.

alors tout le livre : les codes éditoriaux sont par exemple inversés, le texte qui devrait figurer sur la quatrième de couverture étant déplacé sur la première de couverture. De même, sur les pages mettant en scène les journaux⁵⁶, les articles de presse – qui n’ont aucun rapport avec l’histoire du loup et des cochons – sont écrits à l’envers et obligent le lecteur curieux à retourner l’album pour en connaître le contenu.

Ainsi les réécritures des *Trois petits cochons* proposées par Jon Scieszka, Lane Smith et David Wiesner se plaisent à transgresser et inverser le cadre narratif de l’hypotexte pour offrir au lecteur un jeu palimpseste dont ils dévoilent les codes au sein de la dièrèse. En effet, le principe créatif de la transgression des cadres passe d’abord par une mise en scène du cadre. Le cadre devient alors un motif signifiant investi d’une triple fonction : une fonction iconique (il permet de délimiter les illustrations), une fonction indicielle (c’est un signe qui appelle une interprétation) et une fonction symbolique car il met en abyme la poétique de réécriture des auteurs. Comme le dit Michel Rémy, « le cadre, dès lors qu’il est abymé, c’est-à-dire déconstruit, décadré, devient, presque paradoxalement, ce qui révèle l’œuvre à elle-même, l’œuvre en tant que telle, dans son travail, l’œuvre en train de se faire. »⁵⁷ En déplaçant la fonction du cadre du statut de convention graphique à celui d’un espace seuil dont les personnages peuvent sortir, nos auteurs transforment les cadres en « technèmes ». Or, comme l’explique Philippe Hamon, tout « technème » est un espace soumis à l’interprétation⁵⁸. De fait, ces albums mettent bien en scène la double démarche herméneutique au cœur de toute réécriture : d’une part celle de l’auteur qui réinterprète l’hypotexte et d’autre part celle du lecteur qui est invité à se « faire une idée »⁵⁹ et qui est aussi convié à jouer avec les histoires, à l’instar des cochons de David Wiesner qui jouent à cache-cache dans les illustrations⁶⁰, font une partie de saute-cochons au milieu des images⁶¹, reconstituent les histoires à la manière d’un puzzle⁶² ou les traitent sans ménagement en en faisant un avion en papier⁶³.

BIBLIOGRAPHIE

GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

⁵⁶ *Ibid.*, première et couverture et p. 30.

⁵⁷ Michel REMY, « Le cadre abymé, le cadre inter-dit », *Polymèmes* 11, 2011, consultable en ligne.

⁵⁸ Philippe HAMON, *Expositions : littérature et architecture au XIX siècle*, Paris, Corti, 1989, p. 41.

⁵⁹ Jon SCIESZKA, Lane SMITH, *La Vérité sur l’affaire des trois petits cochons*, op. cit., première de couverture.

⁶⁰ David WIESNER, *Les trois cochons*, op. cit., p. 10.

⁶¹ *Ibis.*, p. 9.

⁶² *Ibid.*, p. 34-36

⁶³ *Ibid.*, p. 11-21.

HAMON Philippe, *Expositions : littérature et architecture au XIX siècle*, Paris, Corti, 1989.

REMY Michel, « Le cadre abymé, le cadre inter-dit », *Polymèmes* 11, 2011.

SCIESZKA Jon et SMITH, Lane, *La Vérité sur l'affaire des trois petits cochons*, tr. fr. Gilles LERGEN, Paris, Nathan, 2011.

WIESNER David, *Les trois cochons*, tr. fr. Catherine BONHOMME, Paris, Circonflexe, 2002.