



Nouveaux Chaperons en scène dans le théâtre contemporain pour la jeunesse

Christiane CONNAN-PINTADO

UR PLURIELLES, Université Bordeaux-Montaigne

Résumé

Mise en œuvre dès l'entrée des contes en littérature, leur adaptation au théâtre s'est largement répandue dans les productions destinées à la jeunesse. Souvent de tonalité parodique, mise au service d'ateliers de pratique théâtrale enfantine, elle n'a guère retenu l'attention avant l'émergence d'un théâtre contemporain pour la jeunesse aussi innovant au plan dramaturgique qu'engagé au plan idéologique. Ainsi, « Le Petit Chaperon rouge » a inspiré aux auteurs les mieux légitimés d'originales réécritures, comme celles de Pommerat et de Grumberg en 2005. Nous proposons de nous attacher aux trois pièces les plus récentes qui reprennent ce conte pour en réagencer autrement les épisodes et pour apporter un éclairage inédit sur leurs enjeux. Centrées sur sa triade féminine ou enrichies de nouveaux personnages – parfois empruntés à d'autres contes –, ces pièces se nouent autour d'une figure qui emblématise l'enfance et elles n'hésitent pas à malmener les données de la séculaire histoire pour l'adapter à notre monde. Ces réécritures contemporaines explorent les nœuds familiaux, les défaillances sociales, les voies de la résilience, toutes questions graves qu'elles savent aborder sur un mode léger pour divertir le jeune lecteur/spectateur.

Mots clés : Petit Chaperon rouge ; théâtre contemporain pour la jeunesse ; réécriture ; enfance ; résilience.

Abstract :

The adaptation of tales for the theatre has been widely used in productions for young people since they first appeared in literature. Often parodic in tone, and used in children's theatre workshops, it did not attract much attention until the emergence of a contemporary theatre for young people that was as innovative in terms of dramaturgy as it was ideologically committed. “Little Red Riding Hood” has inspired original rewrites by the most legitimate authors, such as those of Pommerat and Grumberg in 2005. We propose to focus on the three most recent plays that take up this tale to rearrange the episodes and shed new light on their issues. Centred on its female triad or enriched with new characters – sometimes borrowed from other tales – these plays are built around a figure that emblematises childhood and they do not hesitate to shake up the data of the age-old story to adapt it to our world. These contemporary rewrites explore family knots, social failures, the paths of resilience, all serious issues that they know how to tackle in a light-hearted way to entertain the young reader/viewer.

Key words: “Little Red Riding Hood”; contemporary theatre for young people; rewriting; childhood; resilience.

Anne-Marie Garat voit dans le conte de Charles Perrault « un diamant au rayonnement noir, [...] une œuvre sans comparaison »¹ avec toutes celles qui ont été produites pour raconter l’histoire de la fillette qui rencontre le loup. Comme il faut néanmoins faire un choix parmi les multiples modes de diffusion du « Petit Chaperon rouge » dans toutes les formes de la représentation, nous proposons de nous attacher au changement de genre formel que nous désignons comme « transposition théâtrale », en tant que « passage du narratif au dramatique, du raconté au représenté »². La translation du conte vers le théâtre date de l’année même de parution des *Histoires ou contes du temps passé*, en 1697, et le catalogue de la BnF recense, à partir du début du XIX^e siècle, de nombreuses occurrences du « Petit Chaperon rouge » à la scène. Tous les spécialistes – du conte comme du théâtre – ont souligné la fréquence de ces formes d’adaptation dans le répertoire théâtral, qu’il soit adressé ou non à la jeunesse³. Pour

¹ Anne-Marie GARAT, *Une faim de loup. Lecture du Petit Chaperon rouge*, Actes Sud, « Un endroit où aller », 2004, p. 15.

² Christiane CONNAN-PINTADO, *Lire des contes détournés à l’école. À partir des Contes de Perrault*, Hatier, « Pédagogie », 2010, p. 40.

³ Voir le numéro 4 de la revue *Féeries, Le conte, la scène*, sous la dir. de Christelle BAHIER-PORTE, 2007 ainsi que le numéro 253-254 de la *Revue d’Histoire du théâtre, Le conte à l’épreuve de la scène contemporaine (XX-XXI^e siècles)*, sous la dir. de Martial POIRSON, 2012.

classer celles qui visent un jeune public, on peut s'appuyer sur la distinction opérée par Marie Bernanoce selon qu'elles se donnent pour objectif la *récréation* du destinataire ou bien la *recréation*⁴ du conte. Les premières, plus nombreuses et généralement parodiques, sont souvent publiées par des éditeurs scolaires pour servir de support dans le cadre d'ateliers de pratique théâtrale⁵. Les autres relèvent d'un geste de réécriture-réappropriation : elles témoignent d'un investissement d'auteur à partir du scénario séculaire dont elles proposent une nouvelle interprétation⁶.

C'est cette deuxième catégorie qui nous intéressera ici, à partir des trois plus récentes transpositions théâtrales offertes par l'édition pour la jeunesse. Il s'agit, dans l'ordre chronologique, de *La véridique histoire du Petit Chaperon rouge* de Gustave Akakpo en 2015, de *La petite fille qui disait non* de Carole Thibaut en 2018 et de *Je m'appelle pas* d'Édouard Signolet en 2019⁷. Après les avoir rapidement présentées, nous nous attacherons à mettre en évidence leurs caractéristiques : les procédés d'actualisation mis en œuvre, leur hybridation générique et leurs enjeux idéologiques à travers le regard qu'elles portent sur l'enfance, incarnée par la fillette en rouge.

Trois chaperons contemporains singuliers

Pour présenter nos trois pièces, nous observerons les indices externes, titre et liste des personnages, et nous les résumerons rapidement. Face au célèbre conte source et aux innombrables reformulations dont il fait l'objet depuis trois siècles, chaque auteur contemporain cherche une voie/voix originale pour démonter et réagencer à sa façon les pièces du « meccano » qui le compose, opération qui commence par le titre. Seul l'un d'eux affiche ici qu'il procède à une réécriture : il annonce même *La véridique histoire du Petit Chaperon rouge*, comme s'il entendait avoir le dernier mot sur le conte. Ce titre péremptoirement

⁴ Marie BERNANOCE, « Place et nature des adaptations de contes dans le répertoire de théâtre pour la jeunesse : questions posées aux esthétiques théâtrales contemporaines », *Revue d'Histoire du théâtre* n° 253-254, *ibid.*, p. 173 (171-179).

⁵ Pour citer les plus récents : Bernard PITTI, *Le Petit Chaperon loose*, L'Harmattan, 2020 ; Olivier KA et René GOUCHOUX, *Comment le Petit Chaperon rouge est devenu le grand méchant loup, ou presque*, Retz, 2018.

⁶ Les plus remarquables sont *Le Petit Chaperon rouge* de Joël POMMERAT et *Le Petit Chaperon Uf* de Jean-Claude GRUMBERG, également publiés chez Actes Sud Papiers, « Heyoka Jeunesse », en 2005.

⁷ Gustave AKAKPO, *La véridique histoire du Petit Chaperon rouge*, ill. Catherine Chardonnay, Actes Sud Papiers, « Heyoka Jeunesse », 2015. Carole THIBAUT, *La petite fille qui disait non*, L'École des loisirs, « Théâtre », 2018. Édouard SIGNOLET, *Je m'appelle pas*, ill. Cécile Pruvot, L'Arche Jeunesse, 2019. Pour accompagner les citations, nous désignerons les trois pièces par les initiales : VH, PF et JP.

affirmatif s'oppose aux deux autres qui adoptent une intrigante forme négative, et masquent leur statut de « littérature au second degré »⁸, partant leur volonté de se démarquer du modèle.

Le titre de Gustave Akakpo l'inscrit à la suite de ceux qui ont recherché la trace du conte dans la tradition populaire⁹, une quête des origines qui a pu mener jusqu'au début du XI^e siècle, où l'on dit qu'Egbert de Liège serait le premier à avoir narré l'histoire d'une fillette confrontée au loup. Le cinéma d'animation contemporain affiche la même ambition en 2005 avec *La véritable histoire du Petit Chaperon rouge*¹⁰. La pièce comporte six personnages parmi lesquels un intrus, le père, ce grand absent du conte. De plus, elle dissocie l'enfant du Petit Chaperon rouge.

L'enfant
La grand-mère
Le loup
Le père
La mère
Le Petit Chaperon rouge (VH)

La pièce se découpe en trois longues scènes¹¹, où l'enfant affronte successivement les figures adultes : d'abord sa grand-mère, puis le loup, enfin ses parents¹². L'auteur intervertit les étapes du récit, et désoriente le lecteur familier de sa diégèse. Toutefois, ce procédé d'inversion n'a rien de nouveau et l'on se souvient des *Contes à l'envers* de Dumas et Moissard¹³, de l'« Histoire à rebours » de Yak Rivais dans ses *Contes du miroir*¹⁴ et, plus récemment, de la version très radicale de Marien Tillet dans l'album intitulé *.rouge chaperon petit Le*¹⁵. Gustave Akakpo brouille les pistes, en disposant autrement les éléments du texte source : la fillette vit chez sa grand-mère ; le jour où elle part retrouver ses parents qui habitent de l'autre côté de la forêt, elle rencontre le loup ; lorsqu'elle arrive chez ses parents, qui sont des ogres, son père la dévore. La pièce finit donc aussi mal que le conte initial, mais elle se déroule dans une tout

⁸ En référence au sous-titre du livre de Gérard GENETTE, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, « Poétique », 1982.

⁹ Voir par exemple Michel GAUTIER, *Le vrai petit chaperon rouge et autres contes*, Geste éditions, 1999. Édition bilingue français-poitevin-saintongeais.

¹⁰ Tel est la traduction du titre du long métrage d'animation réalisé par Cory Edwards, Kanbar Entertainment. Le titre original, *Hoodwinked !*, signifie « trompé ».

¹¹ Une lecture intégrale de la pièce enregistrée lors du Salon du livre de jeunesse de Montreuil en 2016 est disponible en ligne sur le site <https://vimeo.com/155422400> [consulté le 02/01/2021].

¹² Ce découpage permet à Gustave Akakpo de préciser, dans ses indications de mise en scène, que les personnages peuvent être regroupés par deux pour être joués par un même comédien : L'enfant et Le Petit Chaperon rouge ; la Mère et la Grand-mère ; le Père et le Loup.

¹³ En référence au recueil de Philippe DUMAS et Boris MOISSARD, *Contes à l'envers*, L'École des loisirs, 1977.

¹⁴ Yak RIVAIS, *Contes du miroir*, L'École des loisirs, 1988.

¹⁵ Marien TILLET, ill. Marine CROS, *.rouge chaperon petit Le*, Dans le ventre de la baleine, 2012.

autre atmosphère, qui diffuse un profond malaise en dépit de la vivacité et de l'humour des dialogues.

Auteur de plusieurs transpositions théâtrales de contes (*La Princesse au petit pois*, *Alice au pays des merveilles*, *Poucette*) Édouard Signolet dissimule son Petit Chaperon rouge derrière le choix énonciatif du titre retenu, *Je m'appelle pas*, mais l'image de couverture parle à sa place, puisqu'elle présente, en rouge et noir, les silhouettes aisément reconnaissables de la fillette et du loup. Le personnel mis en scène est ici deux fois plus nombreux :

La Petite Fille
Le Petit Chaperon rouge
La Fée
La Mère
Mère-Grand
Narrateur (s)
Le Petit Garçon
Le Petit Poucet
Le Moyen Poucet
Le Grand Poucet
Le Grand Méchant Loup (JP)

Cette liste illustre le titre du recueil de Roald Dahl, *Un conte peut en cacher un autre*¹⁶, car parmi les 11 personnages se glissent des figures issues d'autres contes, une Fée, Le Petit Poucet et deux de ses frères ; ici aussi la petite fille est distinguée du Petit Chaperon rouge ; de plus, on note la présence, hors diégèse, d'un ou de plusieurs Narrateur (s), comme dans *Le Petit Chaperon rouge* de Joël Pommerat dont le texte était attribué pour moitié à un personnage de conteur, « L'homme qui raconte ». Plus longue que la précédente, structurée en deux grandes parties, comportant chacune 11 scènes, la pièce d'Édouard Signolet reprend toutefois les étapes du conte, enrichies d'épisodes complémentaires. Mais contrairement à *La véridique histoire...*, elle suit une progression ascendante et débouche sur une forme de *happy end* car la fillette en dérélition, privée de nom et de père, auprès d'une mère muette, finit par trouver un ami dans le Petit Poucet et ils écrivent ensemble, ce sont les derniers mots de la pièce, « une histoire beaucoup plus plaisante » (JP 107).

Sans révéler son identité, le titre de la pièce de Carole Thibaut, *La petite fille qui disait non*, annonce une Antigone, une résistante. La liste des personnages se démarque des deux autres : plus réduite, elle ne désigne pas de Petit Chaperon rouge, tout en déclinant les quatre

¹⁶ Roald DAHL, ill. Quentin BLAKE, *Un conte peut en cacher un autre*, trad. Anne Krief, Gallimard Jeunesse, 1982 [*Revolting Rhymes*].

protagonistes du conte de Perrault, en soulignant leurs liens familiaux et en les incarnant davantage, car ils sont identifiés par un prénom, celui de Loup faisant clairement écho au conte :

Marie : une petite fille
Jeanne : la mère de Marie
Louise : la mère de Jeanne
Loup : un jeune homme (PF)

Les onze scènes épousent les allées et venues de Marie confrontée en trois lieux aux trois autres personnages. De plus, elle joue un rôle de narrateur, intradiégétique cette fois, en commentant l'action tout au long de la pièce, dans une sorte de voix *off*. Cette « voix didascalie »¹⁷, pour reprendre la formule de Marie Bernanoce, fait partager son point de vue en donnant accès à sa conscience et à ses émotions : elle est signalée dans le texte imprimé par un caractère de police différent. Cette petite fille est plutôt une préadolescente, en rupture avec le modèle maternel et en quête d'identité auprès d'autres adultes, une grand-mère complice et un jeune homme rencontré dans la rue. Sans doute la pièce de Carole Thibaut s'adapte-t-elle ainsi efficacement à notre époque et au lectorat contemporain, mais on verra que chacune des deux autres pièces actualise également et à sa façon les données du conte.

Entre fidélité et actualisation

Le propre du palimpseste étant de superposer deux textes sans que le second n'estompe complètement le premier, les trois pièces ne manquent pas de signer leur affiliation au conte source, tout en adaptant ses ingrédients à l'époque contemporaine. Non seulement tous les personnages retrouvent leur place dans les nouvelles moutures, mais les principaux épisodes sont repris, fût-ce dans le désordre, jusqu'aux formules qui ont marqué la mémoire, comme l'incontournable « Tire la chevillette et la bobinette cherra ». Ainsi, dans *La petite fille qui disait non*, lorsque Marie et Loup s'introduisent par effraction dans la maison vide de la grand-mère, après son décès, le jeune homme prononce la formulette comme un rituel, une formule magique, au moment où il casse la vitre pour entrer (PF 70). Non comprise par la fillette, elle relève du clin d'œil, en connivence avec le lecteur. Quant au dialogue amébé qui marque le dénouement du conte, il occupe, sur un mode ludique, toute la première scène entre grand-mère

¹⁷ Marie BERNANOCE, « Des indications scéniques à la "voix didascalie". Contours énonciatifs de la figure de l'auteur de théâtre contemporain, *Revue de théâtre. Coulisses*, n° 39, automne 2019, p. 31-42, [en ligne] <https://doi.org/10.4000/coulisses.962> [consulté le 05/01/2021]

et enfant dans *La véridique histoire...* Nombre d'autres détails font allégeance aux contes passés, par exemple, dans *Je m'appelle pas*, les fleurs, noisettes et papillons qui divertissent l'enfant de Perrault sur le chemin (JP 85), ainsi que l'ouverture du ventre du loup après dévoration, comme chez les Grimm, (JP 101). Tous ces indices constellent la réécriture d'allusions et de citations intertextuelles pour l'arrimer au(x) texte(s) de référence. Mais cet ancrage s'effectue au gré d'une déterritorialisation dans une nouvelle aventure qui bouscule les repères spatio-temporels, les relations entre les personnages et leur langage.

Loin de l'ancien monde rural d'où vient le « Petit Chaperon rouge », nos pièces se situent résolument à l'époque contemporaine, au prix d'un manifeste désenchantement du conte. Au lever de rideau de *La petite fille qui disait non*, la voix *off* de Marie décrit son cadre de vie urbain, dans lequel la cité a remplacé la forêt, comme le souligne le jeu sur l'homophonie :

Je vis dans une petite maison au bord du boulevard de l'Orée. C'est un grand boulevard où, toute la journée, passent des bus et des voitures. En face de chez moi, de l'autre côté du boulevard, c'est la Cité-Fauré. Le boulevard fait tout le tour de la cité. Cité-Fauré ça s'écrit F.A.U.R.É., le nom d'un musicien célèbre d'avant, mais pour nous c'est la Cité-Forêt. F.O.R.Ê.T., comme la forêt où on se promène. Sauf que dans la Cité-Forêt, on ne se promène pas (PF 7).

Dans *La véridique histoire...*, la didascalie introduisant la dernière scène ne ménage pas les effets sordides pour présenter de manière réaliste le lieu où l'enfant retrouve ses parents : « Sur terre. Une immense décharge publique avec des collines de déchets au milieu desquelles trône une grande maison-épicerie » (VH 48).

La modernisation affecte également les personnages : dans *La petite fille qui disait non*, Loup est un jeune SDF qui dort sous des cartons au milieu de la Cité-Forêt. Dans *Je m'appelle pas*, le personnage merveilleux de la Fée a perdu l'apparence et les pouvoirs qui caractérisaient les créatures éthérées des contes de l'Ancien Régime. Dégradée, l'image de cette fée renvoie à une autre forme de mythologie, de type barthésien, quand, « allongée sur le lit, comme une actrice américaine, fumant et buvant », elle invite la fillette à « boire un coup » (JP 27). Par sa désinvolture, elle ressemble beaucoup à la fée qui apparaît dans le *Cendrillon* de Joël Pommerat, « une femme à l'allure plutôt négligée »¹⁸, également fumeuse, désabusée et inopérante. La trivialité du quotidien imprègne la vie de la famille monoparentale décrite dans *La petite fille qui disait non* : la mère est infirmière et elle se débat entre ses horaires de travail,

¹⁸ Joël POMMERAT, *Cendrillon*, ill. Roxane Lumeret, Actes Sud-Papiers, « Heyoka jeunesse », 2012, p. 60.

le suivi de la scolarité de sa fille et les Tupperware à préparer pour sa mère malade. Elle incarne la femme contemporaine, à la fois fière et victime de son statut, ployant sous la « double peine » des responsabilités professionnelles et familiales, tout en revendiquant son indépendance et en s’engageant dans les luttes sociales¹⁹. Aussi est-elle peu disponible pour sa fille qui lui préfère la compagnie de sa grand-mère, une ancienne actrice, qui vit dans le souvenir – ou bien le rêve – d’une splendeur passée. On reconnaît ici le trio féminin du célèbre roman espagnol de Carmen Martín Gaité, *Le Petit Chaperon rouge à Manhattan*²⁰, dans lequel la mère de Sara était également infirmière et sa grand-mère ex-chanteuse de music-hall.

Parmi tous les aménagements qui contribuent à actualiser le conte, le langage des personnages joue le premier rôle. Les dialogues sont parsemés de chronolectes : les personnages s’exclament « Super ! » (VH 63), « Cool » (PF 43), ils s’éloignent en disant « Bye » (JP 22) ou « Ciao » (JP 61). Leur syntaxe est celle de l’oral : pronom de la deuxième personne élidé (« T’as quelque chose » VH 62), suppression quasi systématique de la particule négative dans *Je m’appelle pas*. Le registre de langue de certains personnages bascule souvent du familier au grossier. Jeanne, la mère surmenée de *La petite fille qui disait non*, décline des chapelets de jurons – « merde », « putain », « bordel » – lorsqu’elle doit mettre de l’ordre dans les papiers de sa mère décédée (PF 30-31). Dans *Je m’appelle pas*, la Fée parle de « merdier » (JP 22), de « saloperie » (*passim*) ; elle traite la fillette de « petite emmerdeuse » (JP 88), appelle la grand-mère « la vieille » et invente à son propos un petit refrain : « Elle est vieille, elle pue, elle pique, elle entend rien et elle voit rien, tu parles d’une copine » (JP 38). Grand-mère dont le langage n’est pas plus châtié lorsqu’elle se plaint de ses « foutues jambes », se cogne en s’exclamant « saloperie de truc » et « c’est vraiment le bordel ici » (JP 43). Ces irrptions anachroniques d’un langage décomplexé désanctuarisent l’univers du conte et donnent vie aux personnages dans une volonté de proximation avec le jeune-lecteur spectateur. Elles ponctuent d’effets détonants ces réécritures qui ne s’appuient sur le canevas bien connu que pour mieux s’en affranchir.

Une réécriture sous le signe de l’hybridité

¹⁹ Les éléments de ce portrait affleurent à la fois dans les propos du personnage et dans les constats émis par la voix *off* de Marie, par exemple p. 8 et p. 12.

²⁰ Carmen MARTIN GAITE, *Le Petit Chaperon rouge à Manhattan*, trad. de l’esp. Mireille Duprat-Debenne, Flammarion, « Castor poche », 1998 [*Caperucita en Manhattan*, 1990].

Depuis l'émergence d'un théâtre contemporain pour la jeunesse aussi innovant dans sa dramaturgie qu'ambitieux par ses enjeux, les transpositions théâtrales des contes ne sauraient s'en tenir à opérer une conversion des récits en dialogues. Elles empruntent à toutes les sources, toutes les formes et tous les genres pour offrir des textes profondément hybrides qui mêlent les sources, les contes, les genres, les procédés d'écriture, les tonalités.

À commencer par le maillage qu'elles tissent entre les diverses versions du conte dans la stratification de leurs références : nous avons déjà signalé quelques renvois aux contes littéraires de Perrault et des Grimm, ainsi qu'à d'autres reformulations contemporaines, mais les contes populaires sont également convoqués. Par exemple, dans *La véritable histoire...*, lorsque la fillette quitte la maison de sa grand-mère, revêtue de l'habit de fer donné par l'aïeule pour être son « ange gardien » (VH 35), on reconnaît le motif de l'habit de fer protecteur qui vient du conte populaire, et a été remis au jour en 2010 par Jean-Jacques Fdida dans *Le Petit Chaperon rouge ou La Petite Fille aux habits de fer-blanc*. Comme le rappelle Bernadette Bricout en préface de cet ouvrage :

Son héroïne n'est pas une petite fille naïve qui obéit aux injonctions de sa mère : elle déchire son habit de fer pour pouvoir prendre la clé des champs. Elle s'enfoncé dans la forêt, insouciant [...] Ainsi accomplit-elle un parcours périlleux qui la conduit aux origines mêmes de la vie. Qu'y a-t-il au bout du chemin ? Le pays d'où je viens²¹.

Tel est bien le destin de l'héroïne de Gustave Akakpo qui se montre aussi audacieuse que celle du conte populaire, en se débarrassant de son habit de fer, ici trivialement actualisé en boîte de tomates en conserve. Mais en se libérant de ce carcan pour partir en quête de sa famille, elle redevient vulnérable et sera une proie facile pour ses parents ogres.

Autre hybridation, celle qui procède au mélange de contes recommandé par Gianni Rodari, fervent adepte de l'hybridité sous le nom de « salade de contes » :

Le Petit Chaperon rouge rencontre dans le bois le Petit Poucet et ses frères : leurs aventures s'entremêlent pour suivre une nouvelle voie qui va être, en quelque sorte, la diagonale des deux forces qui agissent sur le même point. [...] Soumises à ce traitement, même les images les plus usées semblent revivre et germer à nouveau pour donner des fleurs et des fruits inattendus. L'hybride a son charme²².

²¹ Bernadette BRICOUT, « Sur les traces du Petit Chaperon rouge », Jean-Jacques FDIDA, ill. Régis LEJONC, *Le Petit Chaperon rouge ou La Petite Fille aux habits de fer-blanc*, Paris, Didier Jeunesse, « Contes du Temps d'avant Perrault », 2010, p. 10.

²² Gianni RODARI, *Grammaire de l'imagination. Introduction à l'art d'inventer des histoires*, trad. de l'it. Roger Salomon, Rue du Monde, 1997, p. 76-78 [*Grammatica della fantasia*, 1973].

Telle est précisément la situation mise en œuvre dans *Je m'appelle pas*, quand Édouard Signolet croise les aventures du Petit Chaperon rouge et du Petit Poucet, les seuls héros enfants de Perrault. Dans le sort de sa fillette finalement dévorée par son père ogre, on reconnaît celui des petites ogresses de Perrault, victimes de la voracité d'un père qui les a englouties sans conscience d'anéantir sa progéniture.

Une autre forme de métissage, fréquente dans un théâtre contemporain marqué par « l'impureté générique »²³, consiste à conjuguer le dramatique et l'épique, en introduisant des récits portés par un narrateur. Pour Martial Poirson, « la transposition dramatique du conte semble bien consacrer le retour du refoulé en réinscrivant le récit au cœur de la fable. »²⁴ L'action de *Je m'appelle pas* est ainsi marquée par l'épicisation²⁵, accompagnée et commentée par un – ou plusieurs – narrateurs. Indiqués au pluriel dans la liste des personnages, ils jouent le rôle du chœur antique. Ce sont eux qui introduisent et concluent la pièce, par un « Avertissement » et un « Épilogue » :

Avertissement

Tout commence par il était une déplaisante fois.
Il y a longtemps. Très longtemps.
Dans un pays lointain.
Par là.
Une Petite Fille qui n'avait pas de père.

Épilogue

Ils se racontèrent alors leurs déplaisantes histoires d'ogres et de loups.
De fil en aiguille.
D'ogres en grands méchants loups.
D'histoires déplaisantes en histoires déplaisantes.
Les deux enfants se mirent, sans véritablement s'en rendre compte, à écrire une autre histoire.
Une histoire beaucoup plaisante.

Ces commentaires narratoriaux, qui s'apparentent à une « voix didascalique du conte »²⁶, prennent du recul sur l'action en scène et s'adressent directement au lecteur pour guider son appréhension de l'histoire. Attentifs, omniscients et distancés, ces narrateurs s'expriment sur

²³ Marie BERNANOCE, *Vers un théâtre contagieux. Répertoire critique du théâtre contemporain pour la jeunesse* (volume 2), Éditions théâtrales, 2012, p. 21.

²⁴ Martial POIRSON, « Introduction. Parole vive : le conte, entre arts du récit et du spectacle », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 2012-I-II, n° 253-254, *Le conte à l'épreuve de la scène contemporaine (XX-XXI^e siècles)*, p. 10.

²⁵ Selon la définition de Marie Bernanoce, l'épicisation est un « procédé d'écriture, de jeu ou de mise en scène qui rapproche les formes théâtrales (mimésis par imitation des actions) de celles du récit (mimésis par narration des actions) » (*À la découverte de cent et une pièces. Répertoire critique du théâtre contemporain pour la jeunesse*, Éditions théâtrales/Scérén CRDP Académie de Grenoble, 2006, p. 501).

²⁶ Marie BERNANOCE, *Vers un théâtre contagieux, op. cit.*, 2012, p. 564.

un mode solennel et oraculaire et leur propos souligne la dimension tragique du conte dont ils connaissent les tenants et les aboutissants. Mais ils peuvent aussi participer du comique de certaines scènes, par leurs interventions décalées, qui conduisent par exemple la fée à leur couper la parole pour leur demander « Vous êtes qui vous ? » (JP 30). Dans *La Petite fille qui disait non*, c'est Marie qui se dédouble pour raconter son histoire, l'introduire et la conclure. Sa voix de narratrice impliquée fait partager au public son flux de conscience, l'éclaire sur l'évolution de ses sentiments au fil de la pièce et apporte un contrepoint subtil aux scènes dialoguées qui font avancer l'action.

Nul ne saurait désormais réécrire « Le Petit Chaperon rouge » innocemment, tant le retentissement du conte a suscité de reprises et de commentaires qui ont irrigué l'imaginaire. D'où la tendance métanarrative et métafictionnelle des réécritures théâtrales de certaines pièces : par exemple, *Pour faire un bon petit chaperon* de Romain Jolibois²⁷ met en scène un Perrault en panne d'inspiration, et composant le conte en s'inspirant des suggestions de sa petite nièce. Plusieurs allusions, dans *Je m'appelle pas*, révèlent le double plan de l'histoire dans laquelle les nouveaux personnages se débattent avec l'ancien conte et rejettent le rôle qui leur est imposé. La Fée se désole : « C'est d'un ennui cette histoire. Encore un truc débile pour les enfants. C'est pour ça que j'ai cette saloperie de costume ». Et on l'entend appeler en coulisse « Eh, derrière, il n'y a pas quelqu'un pour picoler et qu'on s'amuse un peu » (FP 31). À son tour, la fillette se révolte : « Je ne veux plus être ce Petit Chaperon rouge » (FP 50) et elle s'enfuit dans la forêt. On a vu qu'au dénouement, Chaperon et Poucet se mettent « à écrire une autre histoire » (JP 107).

La séquence métanarrative la plus développée se trouve à la fin de *La véridique histoire...* Le dialogue de sourds entre l'enfant en quête de sa famille et ses parents ogres qui ne la reconnaissent pas conduit à la dévoration annoncée. Lorsqu'ils comprennent qu'ils ont mangé leur héritière, la mère conçoit soudain une curieuse idée de réparation : elle envoie le père chercher « la grande poupée à qui [il] fai[t] plein de bisous quand [elle a] le dos tourné » (VH 60) – donc une poupée gonflable, et l'on se dit alors que la littérature pour la jeunesse s'adresse bien à un double lectorat. Les deux époux habillent et coiffent²⁸ la poupée de rouge, la mettent en marche et la trouvent très réussie. Germe alors une nouvelle idée dans l'esprit mercantile de la mère qui voit là l'occasion d'une opération fructueuse s'ils en fabriquent d'autres à son image à des fins de commercialisation. De plus, suggère-t-elle, ils pourraient

²⁷ Christian JOLIBOIS, *Pour faire un bon petit Chaperon*, Milan, « Aujourd'hui théâtre », 2000.

²⁸ *Détail gore* : le père récupère des mèches de cheveux de la fillette coincées entre ses dents.

accompagner la poupée d'une petite histoire, pour mieux la vendre. Voici donc dans quelles circonstances serait née « la véridique histoire du Petit Chaperon rouge » : la fin de la pièce de Gustave Akakpo éclaire son titre car le dialogue métafictionnel entre le père et la mère recompose les différentes étapes du conte, en mêlant les versions Perrault et Grimm, avec l'intervention d'un bûcheron à la place du chasseur et la moralité de Perrault.

Les différents amalgames qui font cohabiter époques, récits et références provoquent des ruptures de ton et intriquent réalisme et merveilleux, fantastique et *gore*, comique et tragique. La version de Carole Thibaut, inscrite dans l'habitat urbain contemporain, sans loup à proprement parler, paraît la plus réaliste. Pourtant le merveilleux y surgit sous une autre forme, lorsque la grand-mère réapparaît après sa mort et poursuit le dialogue avec sa petite fille. Dans *Je m'appelle pas*, nous avons vu que la Fée ne correspond guère aux canons du personnage merveilleux, pourtant, en ne se manifestant que lorsque la fillette est seule, elle incarne la conscience du personnage, à la manière du grillon qui accompagne Pinocchio. Elle la provoque pour l'aider à ouvrir les yeux sur sa situation. À la fillette qui nie son existence, elle répond : « J'existe dans ta tête, mon petit amour » (JP 18) « Je suis là pour combler le silence [...]. Ce qui sort de ma bouche, c'est ce qui sort de ta tête, ma petite chérie » (JP 19). Enfin, ces pièces où rôdent le malheur et la mort, font dans le même temps beaucoup rire, par le caractère saugrenu des situations, les écarts de langage, l'outrance de certains personnages. Conformément au contrat que doit remplir toute œuvre destinée à la jeunesse, elles ont à divertir, lors même que le propos sous-jacent est lourd de menaces, même si « Le Petit Chaperon rouge fait rire jaune », comme l'écrit la psychanalyste Claude de la Genardière²⁹. Car derrière les effets comiques dispensés à profusion, c'est la question de l'enfance en souffrance qui est posée.

La fillette en rouge, emblème de l'enfance : l'« effet Petit Chaperon rouge » ?

En 2008, Marie Bernanoce faisait le constat d'un « effet Petit Poucet » sur le théâtre contemporain pour la jeunesse :

La grande présence, dans l'ensemble du théâtre jeunesse, d'enfants seuls ou abandonnés prend alors l'allure d'une résurgence ou d'une permanence de la figure du Petit Poucet, comme s'il avait effectivement semé des cailloux que nous continuons à ramasser ! Cet « effet Petit Poucet », mauvais parents ou parents absents, rejoint une des traditions de la littérature jeunesse : Jules Renard, avec son *Poil*

²⁹ Claude DE LA GENARDIERE, « Quand le Petit Chaperon rouge fait rire jaune » dans Jean Perrot (dir.), *L'humour dans la littérature de jeunesse*, In Press Éditions, 2000, p. 135-146.

de *Carotte*, roman et adaptation théâtrale, paraît alors exemplaire, à la croisée des chemins narratifs et dramatiques³⁰.

Bien qu'elles ne soient pas tout à fait aussi nombreuses que celles du « Petit Poucet »³¹, les transpositions théâtrales du « Petit Chaperon rouge » se multiplient également, ce qui permet d'aborder la question de l'enfance au féminin et d'envisager nos trois pièces sous l'angle d'un certain « effet Petit Chaperon rouge ». Chez Perrault, les deux héros enfants illustrent à leur façon la valence différentielle décrite par Françoise Héritier³². Tous deux présentés comme des victimes, ils connaissent pourtant des destins divergents : aussi naïve que jolie – seul adjectif retenu pour la décrire – la fillette est condamnée d'avance alors que le garçon compense des handicaps patents – nanisme et mutisme – par un esprit affûté qui lui permet de triompher de tous les obstacles. Dans *Je m'appelle pas*, la confrontation entre les avatars des deux personnages montre que Poucet exerce un ascendant sur l'innocente fillette ; de plus, au dénouement, c'est son amitié, comme une sorte de proposition exogamique, qui lui permet de se tourner vers l'avenir.

Les trois auteurs font du personnage emblématique un symbole car dans la liste des personnages et dans la diégèse il est dissocié de celui de la fillette : cette dernière est appelée « l'enfant » dans *La véritable histoire...*, « la petite fille » dans *Je m'appelle pas* et Marie dans *La petite fille qui disait non*. Chacune de ces héroïnes joue le rôle du Petit Chaperon rouge tout au long de la pièce, mais sans l'endosser complètement, en le critiquant, voire en le rejetant. Chaque situation reflète celle de la famille contemporaine, ses carences et ses tourments. Comme l'écrit Catherine Tauveron, « la réécriture suit son cours et se réhistoricise à sa manière, afin de tenir compte de l'évolution de la société et de ses mœurs »³³. Tel est bien le projet de

³⁰ Marie BERNANOCE, « Les réécritures de contes dans le théâtre contemporain pour les jeunes : un nouveau regard sur les relations familiales ? », dans Catherine d'Humières (dir.), *D'un conte à l'autre, d'une génération à l'autre*, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2009, p. 140 (133-146).

³¹ Christiane CONNAN-PINTADO, « Du conte au théâtre. Comment accommoder "Le Petit Poucet" au théâtre aujourd'hui », dans Christiane Connan-Pintado et Gilles Béhotéguy (dir.), *Littérature de jeunesse au présent Genres littéraires en question (s)*, Presses universitaires de Bordeaux, « Études sur le livre de jeunesse », 2015, p. 167-183. Martial POIRSON, « Les Enfants de Poucet : Avatars du conte dans le théâtre francophone contemporain (1989-2012) », *ILCEA* [En ligne], 20 | 2014.

URL : <http://journals.openedition.org/ilcea/2798> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ilcea.2798> [consulté le 08/01/2021]

³² Françoise HERITIER, *Masculin, Féminin. La pensée de la différence*, Odile Jacob, 1996.

³³ Catherine TAUVERON, « Conclusion », Christiane Connan-Pintado et Catherine Tauveron, *Fortune des Contes des Grimm en France. Rééditions, reformulations et réécritures dans la littérature de jeunesse*, Presses universitaires Blaise Pascal, « Mythographies et sociétés », 2013, p. 365.

Gustave Akakpo qui déclare avoir voulu « écrire [s]a version, raconter et interroger le monde dans lequel nous vivons³⁴ ».

La position victimaire des Chaperons de ces transpositions théâtrales prend diverses formes, selon que l'héroïne est confrontée à la violence des adultes ou à leur absence. En quête d'identité et de figures tutélaires, elle interroge une configuration familiale qui ne lui apporte pas de réponse. Dans *Je m'appelle pas*, la fillette souffre de l'absence de son père, du mutisme obstiné de sa mère, de l'agressivité de sa grand-mère. Dans *La petite fille qui disait non*, Marie se sent délaissée par sa mère, et cherche à comprendre pourquoi sa généalogie est exclusivement féminine. Dans *La véritable histoire...*, la petite fille ne connaît pas ses parents partis travailler ailleurs. Ils l'ont confiée à sa grand-mère qui la séquestre en lui disant : « Dehors, c'est tout plein de méchanceté » (JP 16), « Reste grandir avec moi avant de partir courir le monde » (JP 19). Mais dans cette pièce, le danger et la menace, décrits par métaphore, rôdent aussi à l'intérieur car quand la grand-mère évoque son époux, c'est pour faire le portrait d'un ogre de fait-divers³⁵:

Toute la nuit, mon mari rêve de puces et de crevettes. Et toute la journée, il part en chercher, mais elles se font rares. Alors quand j'en vois une s'approcher imprudemment de notre cabane, je la lui garde bien au frais, parce qu'il n'aime rien de plus que les crevettes et toi, mon enfant, tu as une tête qui donne envie de t'appeler « ma puce » ou « ma crevette ». (15)

Confrontées à la violence, au silence ou à l'absence, les trois fillettes découvrent le monde extérieur dans des conditions précaires et périlleuses. Celle de *Je m'appelle pas* est brutalement jetée dehors par sa grand-mère parce qu'elle a oublié de lui apporter sa galette. À la fée qui ne parvient pas à la consoler, sa réponse, introduite par la didascalie « avec une immense tristesse » sonne comme un adieu avant suicide : « Dans la forêt les enfants disparaissent. Je veux disparaître ». Les deux autres fillettes s'enfuient : celle de *La véritable histoire...* veut retrouver ses parents ; Marie fait une fugue après la mort de sa grand-mère. Elle écrit à sa mère : « Je reviendrai quand je serai grande » (PF 69). En quête d'identité (JP 31 et VH 16) ou d'émancipation (PF 69), les trois personnages traversent une crise. Tissée d'allusions aux dangers encourus par l'enfance, entre grand-père pédophile et parents Thénardier, la pièce de l'iconoclaste Gustave Akakpo illustre à sa manière la métaphore de Perrault sur les « loups les plus dangereux » qui ne sont pas ceux qui hantent les forêts. Ses dialogues ludiques,

³⁴ Gustave AKAKPO, 2015, *op. cit.*, p. 70.

³⁵ Stéphane BOURGOIN, *L'ogre des Ardennes : les derniers secrets de Michel Fourniret*, Grasset, 2018.

comiques, voire bouffons, ne recouvrent jamais complètement les menaces qui palpitent en sous-texte et bannissent toute issue positive. Lui qui se définit comme un auteur engagé préoccupé par l'état du monde, place son héroïne dans un piège familial d'une rare violence. Les dénouements des deux autres pièces se rejoignent car les mères, traumatisées par le départ de leurs filles, retrouvent la parole et retissent le lien qui s'était distendu. Les pièces s'achèvent sur une démarche de résilience dans le foyer reconstitué : conformément aux conventions de la littérature pour la jeunesse, on ne désespère pas l'enfance, même si l'aventure a fait entrevoir des gouffres en développant d'inédits possibles narratifs.

Nos auteurs restent en effet bien en-deçà des propositions offertes par les œuvres de littérature générale, qui ne tombent pas sous le coup de la loi du 16 juillet 1949 et n'ont pas à ménager un jeune destinataire, comme les deux dernières transpositions théâtrales du « Petit Chaperon rouge » qui ont été publiées : *Mon rouge aux joues* de Sandrine Roche³⁶ ne retient que le trio féminin et se passe du loup pour explorer à travers trois monologues successifs les relations intergénérationnelles, ce qui rejoint la lecture de l'anthropologue Yvonne Verdier³⁷, pour qui le conte du « Petit Chaperon rouge » serait avant tout une affaire de femmes. De son côté, dans *Au bois*, Claudine Galéa³⁸ montre sans filtre le viol de la fillette – qui n'était que suggéré par Gustave Akakpo. L'un des personnages de la pièce, désigné comme « Rumeurpublic » revendique, à la manière d'un chœur qui commente l'action, la spectacularisation de la violence qui restait sous-jacente dans le conte : « On veut notre tartine de sang On veut jouir On veut le loup et le reste On veut la mort et le sexe [...] Pas de chichis ni de sornettes De l'action Du suspense De l'émotion Des coups de théâtre On est au théâtre OUI ou NON Du tragique Du grandiose De l'ubris De la fureur Du piment. »³⁹ Notons que si cette œuvre n'est pas destinée à la jeunesse, elle a malgré tout rencontré ce public, au prix d'une certaine erreur d'aiguillage, car elle a été lauréate du Prix Collidram, prix de littérature dramatique des collégiens, en 2015.

³⁶ Sandrine ROCHE, *Mon rouge aux joues*, Éditions théâtrales, 2017.

³⁷ Yvonne VERDIER, « Le Petit Chaperon rouge dans la tradition orale », dans *Cahiers de littérature orale*, n° 4, 1978, p. 17-55.

³⁸ Claudine GALEA, *Au bois*, Éditions Espaces-théâtre 34, 2014.

³⁹ *Ibid.* p. 49.

Conclusion

On sait que le conte « Le Petit Chaperon rouge », véritable « chaperon à tout faire », a servi et continue à servir d'étendard pour de multiples causes, historiques, politiques, sociétales, écologiques, etc. les exemples sont innombrables⁴⁰. Lorsqu'il est converti en pièce de théâtre pour être porté à la scène et s'adresser directement à son public, le conte transposé permet de tendre un miroir au jeune lecteur-spectateur. Dans cet objectif, tous les moyens sont bons pour le faire rire, l'émouvoir et lui donner à penser. Dans les trois pièces, la disjonction affichée entre la jeune protagoniste et la fillette au chaperon atteste la volonté de contester un destin féminin cousu de fil rouge. Grâce aux moyens du théâtre, le nouveau personnage se démarque de l'héroïne quasi muette et passive du conte – dans ses versions littéraires du moins –, il prend la parole, entre dans le dialogue et se donne les moyens de s'affranchir de son statut de victime. Signe des temps et d'un certain *empowerment* du féminin, les chaperons nouveaux deviennent de véritables personnages, d'une belle densité, propres à servir de modèles pour le jeune lecteur spectateur, comme le montrent l'ouvrage que Sibylle Lesourd a tiré de sa thèse *L'Enfant au théâtre. Du spectateur au personnage*⁴¹, ainsi que la thèse de Jeanne-Lise Pépin sur « Les réécritures scéniques de contes dans le théâtre pour l'enfance : un terrain de jeux pour l'imaginaire »⁴². Tout en restant fragiles, ces fillettes osent s'aventurer en connaissance de cause sur des routes incertaines, celles qui mènent à la connaissance de soi, des autres et du monde, et qui les aident, quoi qu'il en coûte, à grandir.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus primaire

AKAKPO Gustave, *La véridique histoire du Petit Chaperon rouge*, ill. Catherine Chardonnay, Actes Sud Papiers, « Heyoka Jeunesse », 2015.

⁴⁰ Ce dont *Le Petit Chaperon Uf* de Jean-Claude GRUMBERG, *op. cit.*, est un bon exemple. Voir notre article « Sous le regard des enfants », dans *La grande oreille. La revue des arts de la parole*, n° 45, mars 2011, p. 48 (47-50).

⁴¹ Sibylle LESOURD, *L'Enfant au théâtre. Du spectateur au théâtre (France, Italie)*, Paris, Classiques Garnier, « Perspectives comparatistes », 2020.

⁴² Jeanne-Lise PEPIN, « Les réécritures scéniques de contes dans le théâtre pour l'enfance : un terrain de jeux pour l'imaginaire », thèse pour le doctorat, soutenue à l'université Bordeaux-Montaigne le 4 mars 2021, sous la direction de Sandrine Dubouilh. *Le petit chaperon rouge* de Joël Pommerat figure dans son corpus.

SIGNOLET Édouard, *Je m'appelle pas*, ill. Cécile Pruvot, L'Arche Jeunesse, 2019. Pour accompagner les citations, nous désignerons les trois pièces par les initiales : VH, PF et JP.

THIBAUT Carole, *La petite fille qui disait non*, L'École des loisirs, « Théâtre », 2018.

Corpus secondaire

DAHL Roald, ill. BLAKE Quentin, *Un conte peut en cacher un autre*, trad. Anne Krief, Gallimard Jeunesse, 1982. [*Revolting Rhymes*].

D'HUMIERES Catherine (dir.), *D'un conte à l'autre, d'une génération à l'autre*, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2009.

DUMAS Philippe et MOISSARD Boris, *Contes à l'envers*, L'École des loisirs, 1977.

FDIDA Jean-Jacques, LEJONC Régis ill., *Le Petit Chaperon rouge ou La Petite Fille aux habits de fer-blanc*, Paris, Didier Jeunesse, « Contes du Temps d'avant Perrault », 2010.

GALEA Claudine, *Au bois*, Éditions Espaces-théâtre 34, 2014.

GAUTIER Michel, *Le vrai petit chaperon rouge et autres contes*, Geste éditions, 1999.

GRUMBERG Jean-Claude *Le Petit Chaperon Uf*, Actes Sud Papiers, « Heyoka Jeunesse », 2005.

KA Olivier et GOUCHOUX René, *Comment le Petit Chaperon rouge est devenu le grand méchant loup, ou presque*, Retz, 2018.

MARTIN GAITE Carmen, *Le Petit Chaperon rouge à Manhattan*, trad. de l'esp. Mireille Duprat-Debenne, Flammarion, « Castor poche », 1998. [*Caperucita en Manhattan*, 1990].

PITTI Bernard, *Le Petit Chaperon loose*, L'Harmattan, 2020.

POMMERAT Joël, *Le Petit Chaperon rouge*, Actes Sud Papiers, « Heyoka Jeunesse », 2005.

Joël POMMERAT, *Cendrillon*, ill. Roxane Lumeret, Actes Sud-Papiers, « Heyoka jeunesse », 2012.

ROCHE Sandrine, *Mon rouge aux joues*, Éditions théâtrales, 2017.

RIVAIS Yak, *Contes du miroir*, L'École des loisirs, 1988.

TILLET Marien, ill. Marine CROS, *.rouge chaperon petit Le*, Dans le ventre de la baleine, 2012.

Bibliographie critique

BERNANOCE Marie, « Des indications scéniques à la "voix didascalie". Contours énonciatifs de la figure de l'auteur de théâtre contemporain, *Revue de théâtre. Couliesses*, n° 39, automne 2019, p. 31-42, [en ligne] <https://doi.org/10.4000/couliesses.962> [consulté le 05/01/2021]

———, *Vers un théâtre contagieux. Répertoire critique du théâtre contemporain pour la jeunesse* (volume 2), Éditions théâtrales, 2012.

———, *À la découverte de cent et une pièces. Répertoire critique du théâtre contemporain pour la jeunesse*, Éditions théâtrales/Scérén CRDP Académie de Grenoble, 2006.

BOURGOIN Stéphane, *L'ogre des Ardennes : les derniers secrets de Michel Fourniret*, Grasset, 2018.

CONNAN-PINTADO Christiane, *Lire des contes détournés à l'école. À partir des Contes de Perrault*, Hatier, « Pédagogie », 2010.

CONNAN-PINTADO Christiane, « Du conte au théâtre. Comment accommoder "Le Petit Poucet" au théâtre aujourd'hui », dans *Littérature de jeunesse au présent Genres littéraires en question (s)*, Presses universitaires de Bordeaux, « Études sur le livre de jeunesse », 2015.

———, « Sous le regard des enfants », dans *La grande oreille. La revue des arts de la parole*, n° 45, mars 2011.

CONNAN-PINTADO Christiane et BEHOTEGUY Gilles (dir.), *Littérature de jeunesse au présent Genres littéraires en question (s)*, Presses universitaires de Bordeaux, « Études sur le livre de jeunesse », 2015.

CONNAN-PINTADO Christiane et TAUVERON Catherine, *Fortune des Contes des Grimm en France. Rééditions, reformulations et réécritures dans la littérature de jeunesse*, Presses universitaires Blaise Pascal, « Mythographies et sociétés », 2013.

GARAT Anne-Marie, *Une faim de loup. Lecture du Petit Chaperon rouge*, Actes Sud, « Un endroit où aller », 2004.

GENARDIERE Claude (DE LA), « Quand le Petit Chaperon rouge fait rire jaune » dans Jean Perrot (dir.), *L'humour dans la littérature de jeunesse*, In Press Éditions, 2000

GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, « Poétique », 1982.

HERITIER Françoise, *Masculin, Féminin. La pensée de la différence*, Odile Jacob, 1996.

JOLIBOIS Christian, *Pour faire un bon petit Chaperon*, Milan, « Aujourd'hui théâtre », 2000.

LESOURD Sibylle, *L'Enfant au théâtre. Du spectateur au théâtre (France, Italie)*, Paris, Classiques Garnier, « Perspectives comparatistes », 2020.

POIRSON Martial, « Introduction. Parole vive : le conte, entre arts du récit et du spectacle », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 2012-I-II, n° 253-254, *Le conte à l'épreuve de la scène contemporaine (XX-XXI^e siècles)*.

———, « Les Enfants de Poucet : Avatars du conte dans le théâtre francophone contemporain (1989-2012) », *ILCEA* [En ligne], 20 | 2014.

URL : <http://journals.openedition.org/ilcea/2798> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ilcea.2798>
[consulté le 08/01/2021]

RODARI Gianni, *Grammaire de l'imagination. Introduction à l'art d'inventer des histoires*, trad. de l'it. Roger Salomon, Rue du Monde, 1997. [*Grammatica della fantasia*, 1973].

VERDIER Yvonne, « Le Petit Chaperon rouge dans la tradition orale », dans *Cahiers de littérature orale*, n° 4, 1978.