Transposer ses fantasmes à l'écran

L'adaptation du Petit Chaperon Rouge par Tex Avery

Nicolas Thys

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/aes/408>

DOI : 10.4000/aes.408

ISSN : 2258-093X

Éditeur

Laboratoire LISAA

Référence électronique

Nicolas Thys, « Transposer ses fantasmes à l'écran », *Arts et Savoirs* [En ligne], 3 | 2013, mis en ligne le 15 février 2012, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/aes/408> ; DOI : 10.4000/aes.408

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

Centre de recherche LISAA (Littératures SAVoirs et Arts)

Transposer ses fantasmes à l'écran

L'adaptation du Petit Chaperon Rouge par Tex Avery

Nicolas Thys

- 1 *Le Petit chaperon rouge* est un conte populaire dont la grande majorité des enfants en occident connaissent au moins la trame narrative principale. Au fil des siècles, il a néanmoins subi de nombreuses altérations et modifications. On peut en voir une forme primitive vers 1023 dans le *Fecunda ratis*, recueil de textes d'Egbert de Liège, où un récit en vers latins intitulé *De puella a lupellis servatis* décrit une petite fille, portant un vêtement rouge, enlevée par des loups qui choisissent de ne pas la dévorer.
- 2 Toutefois, le conte tel que nous le connaissons aujourd'hui est de tradition orale. Il fut retranscrit une première fois par Charles Perrault dans *Les Contes de ma mère l'Oye* en 1697, et un peu plus d'un siècle après, en 1812, par les frères Jacob et Wilhelm Grimm dans *Les Contes de l'enfance et du foyer*. Les deux frères l'ont ensuite modifié lors des éditions ultérieures pour atteindre sa version la plus célèbre dans celle de 1857. Il est intéressant de noter qu'ils lui ont également écrit une suite dans laquelle le chaperon et la grand-mère, fortes de leur expérience précédente, piègent et tuent un autre loup.
- 3 Nombreuses furent également les reprises ou illustrations du conte réalisées par des artistes, peintres ou graveurs essentiellement, jusqu'au XIX^e siècle. Mais c'est au XX^e siècle que les adaptations ou relectures du conte furent les plus importantes. Les divers média s'en emparèrent. Outre la pléthore de rééditions et leurs illustrations, le cinéma, le théâtre, la télévision, la bande dessinée, ou les jeux vidéo ont réutilisé l'histoire du petit chaperon rouge.
- 4 Au cinéma, la première adaptation semble dater de 1922 et c'est Walt Disney, à travers sa première maison de production de dessins animés, Laugh-O-Grams films, qui s'en est chargé. Si ce *Little Red Riding Hood* très libre, sans loup ni forêt, avec une grand-mère absente, un aviateur qui remplace le chasseur et dans laquelle la mère prépare des donuts aidée par un chat qui tire au fusil sur de la pâte à gâteaux, n'est pas remarquable, on notera toutefois que l'idée de comique est déjà présente – comme si le dessin animé devait absolument prêter à rire. Le « Laugh » dans le nom de la société l'atteste. En 1929, Alberto Cavalcanti, réalisera pour la France *Le Petit chaperon rouge*, version plus fidèle aux

textes et en prise de vues réelles avec Jean Renoir comme scénariste et comme loup. Malheureusement, comme ce fut aussi le cas dans les premières illustrations graphiques du conte, ces deux versions en noir et blanc choquent par... leur absence de couleurs. Le chaperon ne peut pas ne pas être rouge sans perdre une partie de ce qui fait son identité, sauf à s'en amuser, ce qui n'est pas le cas ici. Si ce manque était aisément pallié par l'imagination au cours de la lecture, il l'est moins lorsqu'on est confronté au conte sur un grand écran.

- 5 Les réutilisations très libres du conte qui nous intéresseront davantage sont les deux suivantes : deux dessins animés réalisés pour la MGM par Tex Avery en 1943 et en 1949 et respectivement intitulés *Red Hot Riding Hood*, et *Little Rural Riding Hood*.

Tex Avery, en bref

- 6 Cinéaste américain, né Frederick Bean Avery en 1908 et décédé en 1980, Tex Avery est avant tout considéré de nos jours comme l'un des grands maîtres du cartoon, parangon du dessin animé des grands studios hollywoodiens. Deux des caractéristiques principales des cartoons résidaient dans leur dimension comique, souvent proche du *slapstick*, forme d'humour impliquant le corps de manière souvent exagérée et propre au cinéma burlesque américain muet, et leur durée qui excède rarement 8 minutes. Au cours d'une carrière qui débute en 1930 à la Fox pour se terminer l'année de sa disparition chez Hanna-Barbera, Tex Avery fera escale dans les plus importants studios de production : Universal, Warner, MGM ou les studios Walter Lantz, et il composera de nombreux personnages récurrents.
- 7 Certaines de ses créations dessinées sont passées à la postérité comme Tom et Jerry, Droopy ou encore le loup, personnage mythique des contes et fables pour enfants d'une cruauté sans pareille mais que Tex Avery caricature et ridiculise tout en l'associant à un certain type de représentations sociales, historiques ou mentales que le spectateur occidental lui attribue automatiquement. Devenu Hitler, monstre des temps modernes, le temps d'un épisode fameux (*Blitz Wolf*, 1942), ce même loup a souvent été choisi comme protagoniste des adaptations de contes de fées par Tex Avery. Il revêt alors souvent le même rôle, celui d'un individu pervers, séducteur libidineux et traqueur. Il est cependant plutôt inoffensif malgré les apparences puisque ses pièges pour capturer l'enfant, qui prend régulièrement la forme d'une jeune femme plantureuse à la manière des pin-up, se retournent toujours contre lui de manière absurde.
- 8 Très apprécié des surréalistes en France, Tex Avery n'a pourtant bénéficié que d'une reconnaissance tardive de son travail alors qu'il avait cessé l'essentiel de sa production et s'était reconverti dans la publicité. D'abord aux États-Unis par une poignée de journalistes, mais surtout en France dans les années 1960-1970 par la revue *Positif* et Robert Benayoun, critique qui collabora à plusieurs revues surréalistes.
- 9 Après cette brève présentation et avant d'entrer dans une analyse approfondie des dessins animés afin de voir en quoi ils renouvellent la perception du conte et mettent en valeur certaines caractéristiques latentes, il est intéressant de revenir sur les premières représentations graphiques accompagnant le texte du conte.

Les premières illustrations du Petit chaperon rouge

- 10 Les contes étant avant tout destinés aux enfants, il n'est pas surprenant de rencontrer dès les premières éditions un nombre plus ou moins important de dessins, de gravures ou d'illustrations. Et, entre les premières esquisses et les cartoons de Tex Avery, les transformations furent radicales. Les premiers dessins référencés sont ceux d'Antoine Clouzier pour l'édition de 1697 du recueil de Charles Perrault¹, mais les plus célèbres restent ceux de Gustave Doré en 1867², et ceux de Félix Lorient en 1926³. Lorient, illustrateur réputé pour son onirisme et son approche du monde de l'enfance, a la particularité d'avoir connu Walt Disney pendant la première guerre mondiale et d'avoir travaillé quelques temps pour lui en illustrant la première édition française des livres de Mickey chez Hachette dans la collection Bibliothèque Rose⁴. D'autres artistes en ont également fait plusieurs croquis, comme le graveur et dessinateur paysagiste Louis Marvy en 1843 pour illustrer *Les Contes du temps passé*⁵.
- 11 À l'exception de Lorient, on constate que la caractéristique principale de ces représentations est d'essayer de rester souvent fidèle au conte, aux peurs enfantines premières et d'utiliser des techniques réalistes. Le loup, par exemple, n'est pas humanisé du tout. C'est un animal représenté sur ses quatre pattes, menaçant et rusé. Seul le texte permet de conclure à un univers merveilleux avec l'ajout de la parole. Clouzier n'hésite pas à entrer directement dans le cauchemar du conte puisqu'il représente le loup dévorant la grand-mère sur le lit. Doré, quant à lui, marque l'effroi en insistant sur les traits du visage de la grand-mère près d'être dévorée par le loup. Chez les trois déjà cités, le noir et blanc renforce l'aspect démoniaque de l'animal mais désamorce les connotations colorées du vêtement de l'enfant, lequel passe au second plan par rapport au loup.
- 12 D'autres images ou peintures du *Petit chaperon rouge* d'avant le xx^e siècle, et non destinées à accompagner le conte, jouent ces mêmes motifs. L'illustrateur Adolphe Willette n'apporte que de la couleur au pochoir sur une lithographie devant servir d'affiche datée de 1896. Le peintre Paul Colin récupère les motifs principaux du conte afin de représenter un sous-bois angoissant dans une huile de 1868 sobrement intitulée *Le Petit chaperon rouge*. C'est l'atmosphère générale qui lui importe. Mais même les images d'Épinal, pourtant moins réalistes, jouent encore sur l'horreur du conte.
- 13 Si les auteurs précédents prennent le parti d'un réalisme sauvage, le xx^e siècle verra ces représentations évoluer. Lorient, qui illustre le conte en 1920 pour Hachette puis une nouvelle fois en 1926, choisira de montrer l'enfance rassurée. Il en sera de même pour René de la Nezière en 1929⁶ ou le belge Edgard Tjtgat⁷ en 1921. Voir dans cet apaisement le signe d'un désir de repos après les atrocités de la Première guerre mondiale serait aller un peu loin, mais force est de constater que les représentations changent. L'horreur pure s'efface des dessins, la couleur se généralise et le loup est désormais debout, habillé, sans dentition ni griffe. Il fait moins peur même si le comique n'est pas encore présent. L'anthropomorphisme est de rigueur et l'homme ne mangeant pas d'autres humains, on ne voit plus le loup dévorer les personnages du conte. Lorient enlève toute ambiguïté sexuelle et désamorce la férocité du texte par le dessin : l'animal reste loin de la grand-mère et de sa chaleureuse demeure, et la scène du lit est absente.
- 14 Cependant, entre le réalisme exacerbé qui ne cache pas son côté pulsionnel avant Lorient, et un merveilleux enfantin naïf sinon niais qui, à l'opposé, fera son possible pour

enrayer la peur en prêtant aux personnages une apparence simple et enjolivée⁸, Tex Avery va choisir le mélange des styles.

Tex Avery : une caricature hautement sexuée

- 15 Loin de l'effroi à teneur naturaliste des représentations du XIX^e siècle, l'animateur prend la voie de la caricature et se sert d'animaux personnifiés et colorés, à première vue tout droit sortis de représentations enfantines saines et mignonnes, mais qui vont se métamorphoser par la suite. Il détourne l'histoire d'origine et ne conserve qu'une partie de l'intrigue afin de mieux faire surgir le côté sexuel, pulsionnel voire pervers du conte, amenant par là un effet comique surréaliste et inattendu.
- 16 Adapter *Le Petit chaperon rouge* c'est donc d'abord, pour Tex Avery, le parodier, le détourner. Il en cerne l'une des caractéristiques principales, la dimension sexuelle, et il va en jouer jusqu'à l'épuisement total quitte à se répéter et à reproduire les mêmes personnages et le même système dans d'autres dessins animés par la suite.
- 17 Sa première version du conte, sur laquelle nous allons essentiellement nous arrêter ici, est rebaptisée : *Red Hot Riding Hood* et date de 1942. Elle se découpe en deux parties. La première, la plus courte, propose quelques plans simples, typiques de l'imagerie d'après-guerre : une petite fille vêtue de rouge gambade dans la forêt et rencontre un loup. Le tout est narré par une voix *off* douce aux accents du sud des États-Unis. Mais, d'un coup, la teneur du récit change. Les personnages en ont assez de vivre toujours la même histoire et ils veulent se rebeller, sinon la grève menace. Avery critique ici l'infantile niaiserie des productions Disney, sans réelle audace, et il fait une référence explicite à l'importante grève des studios Disney en 1941, c'est à dire quelques mois avant la sortie de son film. Et, d'un coup, le décor change, et les personnages également. On se retrouve dans le cabaret d'une ville aux multiples gratte-ciels. La petite fille est devenue une strip-teaseuse qui n'a nullement peur de l'animal, le loup un obsédé et la grand-mère une nymphomane qui rêve de dévorer le loup.
- 18 En fin de compte, on se retrouve dans un récit qui s'éloigne des versions écrites du conte d'origine. Mais si Avery quitte Perrault ou Grimm c'est avant tout pour produire une caricature de la société moderne de son époque, assez peu éloignée de la nôtre finalement. Si, pour Bettelheim⁹, un conte doit soulager les angoisses et posséder des significations à plusieurs niveaux, ce n'est pas le cas ici. S'il fait rire, il n'angoisse nullement et n'a donc rien à soulager. De l'original il ne reste plus que les protagonistes : le loup, le chaperon, la grand-mère. La voix du conteur disparaît et l'ellipse temporelle semble énorme entre les deux parties, d'autant qu'on passe d'un non-temps, un passé non situé, à une époque reconnaissable. Finalement, *Le Petit chaperon rouge*, dans sa version animée par Tex Avery, change de genre. Du conte merveilleux, on passe à la satire.
- 19 Les premières modifications sont en germe dans le titre : le chaperon n'est plus si petit et il s'échauffe. Enfant au début du film, il se transforme d'un coup en pin-up qui n'a de chaperon que la coiffe qu'elle retire dans un spectacle de danse érotique à destination d'un public nombreux composé d'ombres et d'un loup libidineux qui au lieu de vouloir la dévorer complètement, souhaiterait avoir d'autres rapports avec lui, plus charnels. Ce qu'Avery retient du conte, c'est donc son interprétation psychanalytique : le loup est un séducteur, et il n'est plus que cela. Au XX^e siècle on ne chasse plus pour manger mais pour séduire.

- 20 L'une des différences majeures entre les deux versions écrites du conte, par Perrault puis par les frères Grimm, réside dans l'entrée dans le lit. C'est un symbole sexuel fort puisque c'est la figure même du lieu même des relations intimes. Très appuyée chez le premier, cette scène est invisible chez les seconds pour qui le loup reste seul dans la couche de la grand-mère, même si le chaperon n'en est pas moins perturbé. L'entrée dans le lit symbolisait pour Bettelheim la difficulté de l'entrée dans l'adolescence où le chaperon est tiraillé par une sexualité naissante et non maîtrisée. Le réconfort de l'aïeule opposé au côté pulsionnel du loup qui cherche à profiter de la situation¹⁰, intervient chez Avery de manière complètement différente. La sexualité advient lorsque disparaît l'enfant. De plus, le chaperon, s'il est objet de fantasmes, passe au second plan comme si l'approcher restait toujours interdit et que le passage chez la grand-mère était un stade nécessaire. Le chaperon se donne en spectacle. Il n'est plus qu'une image, un cliché universel dans la tête d'un loup affamé, autre cliché universel du mâle et de ses pulsions.
- 21 Seulement ici jamais cette pulsion ne pourra être comblée. Au contraire, l'effet comique réside dans la frustration, le retournement et le détournement. La pin-up, à la fin du spectacle lorsque le loup ira la voir, délaissera sa sensualité et montrera une voix grave et une violence inhabituelle pour une femme aussi frêle. Aucun homme ne peut l'approcher. Les autres spectateurs dans la salle, représentés par des ombres, font d'ailleurs figure d'arbres. Immobiles, ils sont relégués au rang de décor. La technique d'animation par celluloïd employée ici les laisse à l'arrière-plan et elle ne leur donne pas droit au mouvement. Seul le loup, alléché par l'enfant dans le livre, est ici mis en avant, animé et peut se laisser aller à ses postures fantasmatiques. Le décor change mais ses éléments reviennent différemment, adaptés à la transposition moderne et au médium qu'est le cinéma d'animation.
- 22 Par la suite, les baisers de la grand-mère vont sembler plus forts que les dents du loup qui ne cherche même pas à la dévorer, mais aucun des deux ne sera comblé. En outre, dans l'appartement de la grand-mère, aux allures de femme fatale sexagénaire, le lit disparaît et laisse place à un simple fauteuil de psychanalyste pendant que le chemin dans la forêt devient une salle de spectacle où seule la chair transparaît. Le fauteuil est important et sert l'hypothèse psychanalytique de l'interprétation du conte par Tex Avery.
- 23 Si, toujours selon Bettelheim¹¹, le conte original laissait planer une hésitation entre le principe de plaisir et le principe de réalité, ici le principe de réalité disparaît pour laisser le ça s'échapper chez tous les protagonistes. L'exhibitionnisme du chaperon provoque des réactions très fortes chez le loup, d'autant qu'il refuse de se laisser toucher. La grand-mère, qui possède l'appétit sexuel que le loup aurait aimé voir chez la pin-up, fera office de douche froide mais son comportement est finalement similaire à celui de l'animal dans la salle de spectacle. On se situe dans une libération totale des pulsions.

Une nouvelle ère, un nouveau tempérament

- 24 L'époque change. De la forêt de type médiéval, qu'on retrouve souvent dans les contes merveilleux, on entre dans une ère urbaine : gratte-ciels à perte de vue, smokings, cigarettes longues, poses lascives assumées, etc. De la pauvreté rurale, on passe à la richesse et au raffinement souvent attribués à la vie citadine et à l'urbanisation. Dans *Red Hot Riding Hood*, la ville est donc investie par l'animal qui sort du bois dans lequel on l'avait cantonné jusque là. Si, dans les versions de Perrault et Grimm, le loup était juste un

loup et que le chaperon était sur son territoire, cette fois le loup se trouve sur le territoire de l'homme où il a réussi à se frayer un chemin, tout comme le chaperon vivait sur les terres du loup, dans les bois dans le conte d'origine.

- 25 C'est un élément qu'on retrouvera également dans *The Little Rural Riding Hood*, seconde adaptation du conte par Tex Avery en 1949, dans laquelle un loup des villes très distingué emmène son cousin, le loup des champs, pour lui faire découvrir la vie citadine. Évidemment les codes stricts de cette dernière ne lui conviendront pas et il retournera à la case départ.
- 26 Comme on l'a vu, dans la version de 1942, Tex Avery a voulu humaniser le loup en lui attribuant des caractéristiques propres aux êtres humains. Par exemple, outre la parole, qu'il possédait déjà, il peut se tenir droit. Ce faisant, il n'est plus simplement un animal mais une représentation caricaturale des hommes réduits à leur état pulsionnel et bestial. Comme le signale Anne-Marie Garat¹² : « La bestialité humaine se manifeste dans sa pulsion de mort, l'instinct du sexe et du carnage, indomptés par la culture ; et cette fascination ou cette répulsion phobique pour l'animalité en nous, héritage jamais liquidé, traverse la pensée humaniste. » Plus loin elle conclut : « La Mère-grand du Chaperon rouge, cet épouvantail dévoreur qui hante la maternité, signe la double identité de l'homme policé, son énigme métaphysique de sauvage existentiel. »
- 27 C'est là que voulait en venir Tex Avery : montrer la double identité de cette grand-mère, la bestialité de l'homme et ses diverses pulsions mais sous son versant comique pour en faire sortir tout le grotesque et l'hypocrisie. Finalement, la société contemporaine et dite civilisée n'a rien apporté. Le progrès n'a rien changé. L'homme est un loup et il le restera. Aujourd'hui, le sexe est spectacle mais la nature humaine reste identique et le réalisateur la met clairement en avant.
- 28 Le régime d'images utilisé par Avery est également très intéressant puisque comme dans les origines orales du conte, sa manière de faire cohabiter humains, être mi-hommes mi-animaux ou animaux personnifiés remonte au moyen-âge fantastique. Cependant la dimension religieuse ou païenne, sérieuse et effrayante disparaît dans une ironie caricaturale propre à notre époque et dans des traits d'une simplicité déconcertante. Il fait cohabiter deux dimensions par le biais du cinéma d'animation.

L'adaptation par l'animation

- 29 Les moyens de l'animation sont certainement les plus aptes à adapter ce conte de manière comique. D'abord, les couleurs sont très prononcées ; surtout le rouge qui, toujours pour Bettelheim¹³, symbolise les émotions violentes et en particulier celles qui relèvent de la sexualité. Le rose au contraire en est une atténuation. Au début de *Red Hot Riding Hood*, le loup est vêtu de rouge, la grand-mère est en rose et le chaperon arbore les deux couleurs, indiquant clairement son lien par rapport aux deux autres personnages. Puis à partir de la seconde partie, la grand-mère change. Elle porte une robe rouge, ainsi que la pin-up. Le loup, quand à lui, se cache derrière un costume noir et blanc comme s'il voulait étouffer son désir derrière une apparence saine et nécessaire en ville où le désir se doit d'être contrôlé pour qu'une vie sociale puisse advenir.
- 30 Ensuite, rien chez Avery n'est jamais naturellement droit, linéaire ou pur dans l'animation. Toujours un détail, au moins, vient perturber le bon déroulement du film. Ce qu'il apprécie avant tout, ce sont les déformations et le mouvement dans le plan qui fait

souvent advenir de folles et hilarantes aberrations visuelles. La vitesse aussi sera le propre de la dépravation burlesque des protagonistes, de leur perversion. Elle s'intègre parfaitement au propos puisqu'elle est l'une des caractéristiques majeures de la révolution industrielle engagée au XIX^e siècle et que la course à la vitesse triomphera au XX^e siècle, avec l'arrivée de bolides toujours plus puissants sur terre comme dans les airs, le tout accompagné par une urbanisation croissante. On l'a dit : adapter, pour Tex Avery, c'est aussi transposer une histoire dans son époque afin de caricaturer cette dernière.

- 31 On sent d'ailleurs rapidement que quelque chose ne va pas, ne correspond pas à l'histoire d'origine. Ce déferlement d'images absurdes commence dès le premier plan alors que le loup sort de derrière un arbre beaucoup plus fin que son corps. Le régime d'images ne convient plus à l'histoire trop tendre narrée par la voix *off*. Les personnages se rebellent, veulent du changement puis tout s'enchaîne très vite.
- 32 Avec l'arrivée de la ville et de sa modernité, les images les plus folles et surtout les plus monstrueuses vont se superposer. L'animation est l'art de créer, de faire vivre et mourir les monstruosité les plus étonnantes. Tex Avery en joue plus que quiconque et c'est l'un des éléments que les surréalistes apprécient dans son art. Il va chercher à rendre l'atmosphère urbaine de plus en plus ridicule à l'aide de déformations sans cesse plus intenses : les voitures trop longues – c'est un gag récurrent chez le réalisateur –, la taille des vendeuses de cigarettes, pourtant jumelles, à l'image des produits vendus, la longueur exagérée du verre, droit et phallique, mais surtout la puissance figurative des corps constamment déformés pour indiquer l'état d'excitation du loup puis de la grand-mère.
- 33 Plus le corps est malmené, plus il devient élastique, plus il fait montre de désir dans un registre que tout acteur burlesque aurait pu envier. Le cartoon est le digne successeur du *slapstick* et le réalisateur s'en réclame. L'horizontalité et la rigidité cadavérique du corps du loup voyant le chaperon contraste avec son élasticité habituelle. Son visage également se déforme tout au long du spectacle : langue pendante à l'extrême, gueule ouverte, coups sur la tête qui réduisent son visage en bouillie pendant un court laps de temps, les yeux complètement exorbités comme pour mieux apprécier le spectacle, voir sans toucher, avant d'allonger son bras à l'infini pour capturer la plantureuse pin-up, préfiguration rousse de Marilyn Monroe et de Betty Boop. L'animal n'est plus qu'un pantin désarticulé que le désir annihile de manière grotesque. L'animation le met face à son imaginaire lubrique et on ne peut que se demander si l'ensemble n'est pas une hallucination ou un rêve. Le film nous promène dans un étrange régime d'anamorphoses des corps, notamment lors de la course en taxi où le loup devient une masse noire rapide comme une fusée avant de se recomposer en conducteur d'une voiture venue de nulle part.
- 34 Puis, vient la grand-mère dont le corps vieillissant montre les signes d'une étonnante jeunesse à la vue du loup. Elle retrouve une souplesse insoupçonnable et on perçoit une fois encore l'extrême élasticité du corps désirant alors que l'animal se calme. Elle deviendra fusée elle aussi et, à plusieurs reprises, elle sera plus légère que l'air, en apesanteur au-dessus du vide, ou descendue du ciel plus vite qu'il n'est humainement possible de le faire. Et le cartoon offre ce paradoxe étonnant d'un anima à la fois personnifié et déshumanisé. La dimension humaine cherche à advenir graphiquement mais elle disparaît aussitôt dans le mouvement.
- 35 Avec l'arrivée de l'aïeule, on quitte le cadre du spectacle pour tenter d'accéder véritablement à la chair et non plus se limiter à l'admirer. Mais, cette fois, c'est la grand-mère qui veut dévorer le loup. Dans le conte originel, le jeu des portes ainsi que l'arrivée

dans un univers faussé, la maison rassurante et l'ancre de la bête, sont très marqués. Avery s'amuse là aussi à inverser la situation dans un retournement comique impeccable. Ici, le lieu de la possibilité d'un désir enfin assouvi devient l'ancre de la frustration. Le loup est apeuré et il n'a d'autre issue que la fenêtre pour s'enfuir car toutes les portes sont closes.

- 36 Ceci jusqu'à un final où, avec l'ironie qui lui est propre, le réalisateur nous signale que, même mort, un loup reste un loup, ou un homme un homme. Le cinéaste ne fait que livrer son interprétation du conte, remise au goût du jour par les changements de mentalité opérés dans la société américaine des années 30. On se situe donc bien dans l'adaptation mais en son sens biologique, en tant qu'elle permet à un corps de se transformer afin d'arriver à une plus grande adéquation avec une situation nouvelle ou un habitat nouveau. Nous sommes bel et bien dans un xx^e siècle assumé avec notamment l'arrivée de la psychanalyse et de l'urbanisation massive ainsi qu'un début de libération morale et sexuelle. Et, si changement de mentalité il y a, la situation générale du conte se prête parfaitement à l'interprétation proposée par Tex Avery.

À propos d'autres chaperons de Tex Avery

- 37 Le chaperon rouge apparaît encore à plusieurs reprises chez Avery. La première fois au début d'un épisode daté de 1944 intitulé *Swing Shift Cinderella*. Poursuivie par un loup, la petite fille s'aperçoit qu'elle s'est trompée de conte car le film est censé parler de Cendrillon. Enfant en bas âge, elle quitte l'histoire pour laisser place à la belle fée du logis. Cependant, le loup lubrique, attiré par la féminité de Cendrillon, reste et sera confronté à une marraine aussi libidineuse que la grand-mère du conte précédent. À noter que Cendrillon est calquée sur le modèle de la pin-up de *Red Hot Riding Hood* : c'est une danseuse dont l'érotisme se propage dans toute l'image. Ce cartoon est une variation comique du précédent dont il reprend la plupart des éléments.
- 38 Dans une seconde version du *Petit chaperon rouge*, réalisée en 1949 et intitulée *Little Rural Riding Hood*, le chaperon est toujours rouge mais cette fois il est principalement défini par son côté rural. Avery va reproduire le même exercice que précédemment mais en le couplant avec un genre très moralisateur : la fable. En effet, en plus de parodier une fois encore le conte de Perrault ou des frères Grimm, il va reprendre *Le Rat de Ville et le Rat des Champs* en transformant le rat en loup et en détournant ce « fi du désir » qui terminait la fable de La Fontaine. L'intertextualité, déjà importante, se développe encore. Quitte à adapter un récit, pourquoi pas un deuxième !
- 39 Dans ce cartoon nous avons deux loups, deux manières de se comporter, deux chaperons, deux mondes différents. La ville et la campagne sont une fois encore en opposition. Le chaperon des villes est toujours la pin-up, celui de la campagne une fille plus âgée que l'enfant des autres dessins animés, maigrichonne, au visage assez grotesque et au corps trop souple pour être vraiment humain. Dans l'épisode, l'objectif des loups sera de s'adapter à un univers, d'apprendre à apparaître en société. L'animation est exemplaire en ce sens : le loup lubrique de la campagne, dès son arrivée en ville, marmonne, court dans tous les sens, son corps est un véritable élastique. Au contraire, celui des villes est un roc immobile et droit, comme sculpté dans la pierre, fin et soigné.
- 40 Les deux animaux assisteront à un spectacle en ville dans lequel le loup de la campagne ne saura se tenir, à la manière du loup du cartoon de 1942. Et, au final, dans un

retournement des plus amusants, le campagnard amoureux de la pin-up devra se contenter du chaperon paysan tandis que le citadin, tombé éperdument amoureux de la paysanne, ne saura davantage se contenir et il retournera en ville admirer un spectacle qu'il ne saura toucher. Finalement le premier ne vaut pas mieux que le second.

- 41 On retrouve dans ce film la même esthétique à base d'aberrations comme l'anamorphose, les déformations ou les déséquilibres. Les mimiques corporelles du désir sont similaires à celles de la version de 1942 et la « morale » est identique : sous une apparence trompeuse ce sont bien tous les mêmes ! Le désir est violent d'un côté comme de l'autre mais aucun ne peut le satisfaire. Seul changement important ici : la grand-mère disparaît. Le chaperon rural est déjà un être sexué dont les tentatives pour échapper au loup ne sont qu'une danse pré-nuptiale et la jeune femme est finalement ravie de voir le loup à la place de la dame âgée dans le lit en arrivant chez elle. Tout n'est que jeu sexuel pour se mettre en appétit.
- 42 Finalement, pour Tex Avery, adapter c'est d'abord interpréter et transposer ses fantasmes à l'écran. Il tente de détourner le message originel du conte tout en cherchant à aller jusqu'à l'os, la partie immergée et à peine perceptible, afin d'en retirer la substantifique moelle et de s'en amuser. Nombreux seront les autres cinéastes à faire de même et à s'inspirer du conte plutôt que l'adapter, essentiellement ces dernières années où de *Hard Candy* de David Slade (2005) à *Freeway* de Matthew Bright (1996) par exemple, la dimension sexuelle refait surface. Le chaperon se fait alors « Lolita », tuant ou croquant les hommes à volonté tandis que le comique tend le plus souvent à disparaître avec la prise de vues réelles pour adopter des positions plus sérieuses et réalistes. Finalement la fin du xx^e siècle, et Tex Avery en aura été l'un des précurseurs, aura vu la représentation imagée et cinématographique du petit chaperon rouge, conte enfantin par excellence, se muer en fantasme dans un univers d'adultes où le rire se partage avec la cruauté. Il est l'une des métaphores les plus sombres de notre époque actuelle.

NOTES

1. Charles Perrault, *Histoire du temps passé, avec des moralités*, Paris, Claude Barbin, 1697.
2. Charles Perrault, *Les Contes de Perrault*, Paris, Hetzel, 1867.
3. Charles Perrault, *Contes de Perrault. 2, Peau d'âne, La Belle au bois dormant, Le Petit chaperon rouge*, Paris, Hachette, 1926.
4. Magdeleine du Genestou, *Mickey et Minnie*, Paris, Hachette, 1932.
5. Charles Perrault, *Les Contes du temps passé*, Paris, L. Curmer, 1843.
6. Charles Perrault, *Les Contes de Perrault*, Tours, Alfred Mame et fils, 1929.
7. Charles Perrault, *Le Petit chaperon rouge*, Bruxelles, C. Van Oest et Cie, 1921.
8. Cet aspect se rapproche davantage de ce que fera Disney pour ses adaptations animées de contes et récits divers.
9. Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Pocket, 1999.
10. *Ibid.*
11. *Ibid.*

12. Anne-Marie Garat, « L'humain, l'animal » in <http://presence-litterature.cndp.fr>, Dossier : *L'Animal dans la littérature*. Consulté le 29 février 2012.

13. Bruno Bettelheim, *op. cit.*

INDEX

Mots-clés : adaptation, cinéma, sexualité, conte

AUTEUR

NICOLAS THYS