ISSN : 2437-1076 · e-ISSN : 2437-0274

Du conte patrimonial au film d'animation pour enfants : reconfigurations sémiotiques, narratives et axiologiques du *Petit Chaperon rouge*

من الحكاية التراثية إلى فيلم الرسوم المتحركة الموجَّه للطفل : التحوّلات السيميائية والسردية والقيمية في حكاية « ليلى والذئب »

From Heritage Tale to Children's Animated Film : Semiotic, Narrative, and Axiological Reconfigurations of Little Red Riding Hood

Boutheyna Hammi

Institut supérieur des arts et métiers de Siliana

Université de Jendouba

Rue 13 Août 1956 6100 Siliana – Tunisie

Courriel bouthayna.hammi@ISAMSL.u-jendouba.tn

Orcid https://orcid.org/0009-0005-9197-0794

Date de réception	Publication numérique	Archivage ASJP
13/07/2025	20/01/2026	01/02/2026

Référence électronique

Boutheyna Hammi, « Du conte patrimonial au film d'animation pour enfants : reconfigurations sémiotiques, narratives et axiologiques du *Petit Chaperon rouge* », Aleph [En ligne], Vol 13 (1) | 2026, mis en ligne le 20 janvieer 2026. URL : https://aleph.edinum.org/16210

Référence papier (archivage (Asjp)

Boutheyna Hammi, « Du conte patrimonial au film d'animation pour enfants : reconfigurations sémiotiques, narratives et axiologiques du Petit Chaperon rouge », Aleph, Vol 13 (1) | 2026, 107-127.

© Auteur(s), 2026. Les auteurs conservent leurs droits.

Article diffusé en accès ouvert sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International — CC BY 4.0, sauf mention contraire portée sur la page de publication.

Résumé

Cette étude examine les transformations du *Petit Chaperon rouge* lorsqu'il passe du conte patrimonial au film d'animation pour enfants. À partir d'une comparaison qualitative entre les versions canoniques de Charles Perrault et des frères Grimm, le long métrage Hoodwinked ! (2005) et un sous-corpus d'adaptations arabes numériques, l'article analyse la reconfiguration de l'intrigue, la redistribution des rôles actantiels, la matérialisation audio-visuelle des symboles et la redéfinition de l'horizon axiologique du récit. L'hypothèse défendue est que l'animation ne relève pas d'un simple changement de support, mais d'une remédiation culturelle qui modifie à la fois les formes du danger, l'agentivité de l'enfant et les modes contemporains de la médiation pédagogique. L'analyse montre que la fillette y gagne fréquemment en initiative, que la figure du loup se déplace d'un régime de menace compacte vers des formes comiques, critiques ou ambiguës, et que les adaptations arabes numériques articulent plus visiblement le registre ludique à une explicitation morale. Le film d'animation apparaît ainsi comme un opérateur de réécriture sémiotique, idéologique et culturelle.

Mots-clés

Conte, film d'animation, adaptation, sémiotique, enfance, remédiation culturelle

الملخّص

تبحث هذه الدراسة في التحولات التي تطرأ على حكاية « ليلى والذئب » عند انتقالها من النص التراثي إلى الفيلم التحريكي الموجَّه للأطفال. وتنطلق من مقارنة نوعية بين النسختين المرجعيتين لشارل بيرو والأخوين غريم، والفيلم الطويل Hoodwinked ! (2005)، ومجموعة فرعية من التكييفات العربية الرقمية، لتحليل إعادة بناء الحبكة، وإعادة توزيع الأدوار العاملية، وتجسيد الرموز سمعيًا وبصريًا، وإعادة تشكيل الأفق القيمي للحكاية. وتنطلق الدراسة من فرضية مفادها أن التحويل إلى الرسوم المتحركة لا يمثّل مجرد تبديل في الوسيط، بل يندرج ضمن إعادة وساطة ثقافية تُعدّل صور الخطر وفاعلية الطفل ووظائف الحكاية التربوية المعاصرة. وتُظهر النتائج أن شخصية الطفلة تكتسب في كثير من النسخ مزيدًا من المبادرة، وأن صورة الذئب تنتقل من تهديد مباشر إلى تمثيلات هزلية أو

نقـدية أو ملتبـسة، وأن التكييفـات العـربية الرقـمية تربـط بصـورة أوضـح بين البعـد الترفيـهي والتصريـح الأخلاقي. وبذلـك يغـدو الفيلـم التحريـكي وسيطًـا لإعـادة كتـابة سيميـائية وإيديولـوجية وثقـافية.

الكلمات المفتاحية

الحـكاية، الفيلـم التحريـكي، التـكييف، السيميائيـات، الطفـولة، إعـادة الوسـاطة الثقـافية.

Abstract

This article examines the transformations of Little Red Riding Hood when it moves from a patrimonial tale to a children's animated film. Through a qualitative comparison of Charles Perrault's and the Brothers Grimm's canonical versions, the feature film *Hoodwinked !* (2005), and a small corpus of Arabic digital adaptations, the study analyzes plot reconfiguration, actantial redistribution, audio-visual embodiment of symbols, and the reshaping of the tale's axiological horizon. The argument is that animation is not a mere change of medium but a process of cultural remediation that alters forms of danger, children's agency, and contemporary modes of pedagogical mediation. The analysis shows that the girl often becomes more active, that the wolf shifts from concentrated threat to comic, critical, or ambiguous figuration, and that Arabic digital adaptations combine ludic appeal with stronger moral explicitness. Animated film, therefore, functions as a medium of semiotic, ideological, and cultural rewriting.

Keywords

Fairy tale, animated film, adaptation, semiotics, childhood, cultural remediation

Introduction

Le Petit Chaperon rouge appartient à cette catégorie de récits patrimoniaux dont la survie s'explique par une double propriété : la simplicité formelle de la trame et la densité symbolique des motifs qui l'organisent. L'enfant, le loup, la forêt, le chemin, la maison, la grand-mère, le panier et le vêtement rouge composent un ensemble de signes d'une remarquable stabilité, mais aussi d'une plasticité interprétative presque inépuisable. C'est précisément cette tension entre invariance et malléabilité qui a permis au conte de traverser les siècles, de migrer entre les langues et de se laisser reconfigurer par des médias très différents sans perdre son intelligibilité immédiate.

Le passage du conte écrit au film d'animation ne doit toutefois pas être réduit à une simple opération illustrative. Lorsqu'un récit patrimonial entre dans l'univers audiovisuel, il change de régime sémiotique : ce qui était porté par la seule narration verbale est désormais redistribué entre l'image, le mouvement, la couleur, la voix, la musique, le bruitage, le rythme et le montage. Le changement ne porte donc pas uniquement sur la matérialité du support ; il affecte aussi la manière dont le récit est perçu, interprété, mémorisé et investi affectivement par le jeune public.

Dans cette perspective, le concept de transtextualité proposé par Genette permet de dépasser l'idée simpliste d'une fidélité mimétique. L'adaptation relève moins du transfert que de la transformation, puisqu'elle reconfigure l'hypotexte en fonction des possibilités et des contraintes du médium d'accueil. Comme l'énonce Genette, l'adaptation engage d'emblée une relation dynamique entre conservation et altération :

> L'adaptation est toujours une forme de transtextualité qui engage une relation complexe entre original et transformation. (Genette, 1982, p. 15)

Cette proposition théorique est particulièrement opératoire pour penser les métamorphoses du Petit Chaperon rouge dans le cinéma d'animation. Le récit y est en effet déplacé vers un environnement multimodal où la menace, l'humour, la ruse, l'innocence, la morale et l'émotion ne se distribuent plus selon les mêmes modalités que dans le texte patrimonial.

L'enjeu est d'autant plus important que l'enfance contemporaine entretient avec l'image animée un rapport massif et précoce. Le support audiovisuel n'ajoute pas seulement de l'attractivité au récit ; il constitue un cadre de socialisation perceptive et affective. À cet égard, l'observation formulée par Tisseron demeure décisive pour comprendre l'importance des adaptations animées dans la formation des imaginaires infantiles :

> L'enfant d'aujourd'hui construit une part importante de son rapport au monde par les images animées qu'il reçoit, lesquelles modèlent ses représentations et ses émotions. (Tisseron, 2003, p. 72)

L'analyse des réécritures animées du Petit Chaperon rouge ne concerne donc pas uniquement l'esthétique ou la narratologie ; elle engage aussi une réflexion sur les nouvelles médiations culturelles adressées à l'enfance, sur les formes contemporaines de la pédagogie narrative et sur les reconfigurations des normes sociales qui traversent ces productions.

L'objectif du présent article est de montrer que le passage du conte patrimonial au film d'animation entraîne une reconfiguration à la fois narrative, symbolique, idéologique et pédagogique. Pour le démontrer, l'étude compare les versions canoniques attribuées à Charles Perrault et aux frères Grimm, ainsi que le long métrage Hoodwinked ! (2005) et un sous-corpus d'adaptations arabes numériques. L'intérêt du corpus ne réside pas dans une prétention à l'exhaustivité, mais dans la possibilité qu'il offre d'observer plusieurs régimes de réécriture : patrimonial, postmoderne, pédagogique et interculturel.

L'hypothèse centrale est que l'animation ne relève pas d'une simple actualisation technique du conte, mais d'une remédiation culturelle qui redistribue les rôles actantiels, reformule les figures du danger, matérialise autrement les symboles et déplace la morale de l'obéissance vers d'autres régimes de sens, parfois centrés sur la vigilance, le discernement, l'autonomie relative ou la ludicisation du message éducatif.

1. Cadre théorique et méthodologique

1.1. Le conte patrimonial : structure, fonctions et densité symbolique

L'une des raisons de la fortune du Petit Chaperon rouge tient à la robustesse de son architecture narrative. Dans les versions traditionnelles, le récit repose sur une progression tendue, fondée sur un enchaînement clairement lisible : mission confiée à l'enfant, déplacement, rencontre avec un antagoniste, transgression d'une consigne, basculement dramatique, puis issue tragique ou réparatrice selon les versions. Une telle structure explique que le conte demeure immédiatement reconnaissable malgré ses très nombreuses réécritures.

L'analyse morphologique du récit merveilleux, telle qu'elle a été formulée par Propp (1928/1968), contribue à comprendre cette stabilité. L'interdiction initiale, la transgression, l'épreuve, le déguisement de l'antagoniste, la menace et la résolution appartiennent à une logique fonctionnelle qui permet au conte de conserver une ossature forte tout en accueillant d'importantes variations idéologiques. Le Petit Chaperon rouge constitue à cet égard un cas exemplaire : son schème est suffisamment stable pour être reconnu, mais suffisamment ouvert pour être réinterprété en fonction de sensibilités historiques très différentes.

Chez Perrault, la logique d'avertissement est particulièrement rigoureuse. Le conte conduit la jeune héroïne vers une catastrophe irréversible, ce qui renforce la fonction de mise en garde. Jack Zipes a bien montré que cette orientation ne

pouvait être dissociée d'une discipline du corps, du désir et de la vulnérabilité féminine :

> Perrault transforme le conte en une mise en garde morale destinée à discipliner le corps et le désir féminin. (Zipes, 1983, p. 52)

Cette lecture est fondamentale, car elle rappelle que le conte n'est jamais un simple récit pour enfants ; il constitue aussi un dispositif normatif, historiquement situé, dans lequel la jeune fille est exposée comme figure de l'innocence menacée, mais également comme sujet dont la conduite doit être surveillée.

La version des Grimm introduit une inflexion majeure. La catastrophe y demeure, mais elle est suivie d'une réparation par l'intervention d'un tiers sauveur. Le récit conserve une fonction d'avertissement, tout en ménageant la possibilité de la restauration de l'ordre. Cette différence n'est pas anodine : elle transforme déjà l'horizon moral du conte et prépare certaines réécritures ultérieures où le châtiment absolu cède la place à une logique d'apprentissage.

Au-delà de la structure, Le Petit Chaperon rouge mobilise un système symbolique d'une grande richesse. La forêt, la maison, la porte, le lit, le panier et la couleur rouge ne sont pas de simples accessoires narratifs. Ils condensent des valeurs, des affects et des imaginaires culturellement construits. Dans cette perspective, Bettelheim rappelle que le conte de fées permet à l'enfant de projeter ses conflits sous forme d'images fortement symbolisées et de travailler psychiquement ces tensions à partir d'une représentation simplifiée mais expressive du monde (Bettelheim, 1976).

Le symbolisme spatial est ici particulièrement décisif. La maison initiale figure l'ordre protecteur, la forêt incarne l'espace de l'écart, de l'incertitude et du risque, tandis que la maison de la grand-mère se présente comme le lieu du renversement, c'est-à-dire l'endroit où le refuge attendu devient soudain un espace de menace. Dans une formule devenue classique, Bachelard condense admirablement cette opposition :

> La maison est un abri de l'imaginaire, la forêt son envers inquiétant. (Bachelard, 1957, p. 134)

Le conte patrimonial peut ainsi être compris comme une dramaturgie de la traversée, où l'enfant quitte l'ordre, rencontre l'altérité, mésinterprète les signes du danger et découvre que la parole de l'autre peut être trompeuse. C'est précisément cette dramaturgie qui rend le récit si productif lorsqu'il est repris par l'animation, qui en remobilise les unités symboliques dans un nouveau cadre perceptif.

1.2. Du texte à l'image animée : multimodalité et reconfiguration du sens

L'un des apports majeurs du film d'animation réside dans sa capacité à redistribuer le sens entre plusieurs canaux sémiotiques simultanés. Là où le texte écrit repose sur une progression verbale et laisse une part importante d'indéterminat-

ion au lecteur, l'animation propose une expérience multimodale où l'image, le son, le rythme et le mouvement orientent fortement la réception.

Barbara Tversky a montré que la visualisation ne constitue pas un simple supplément décoratif, mais une forme de pensée qui rend immédiatement perceptibles des relations spatiales et temporelles complexes :

> La pensée visuelle permet d'intégrer des idées complexes à travers des relations spatiales et temporelles que les images animées rendent immédiatement perceptibles. (Tversky, 2011, p. 501)

Transposée au Petit Chaperon rouge, cette remarque aide à comprendre pourquoi l'animation modifie en profondeur la structure perceptive du conte. Le trajet dans la forêt, la proximité du loup, l'écart hors du chemin, la scène du dévoilement dans la maison de la grand-mère et la charge symbolique du rouge ne sont plus seulement racontés : ils sont rendus visibles, audibles et sensibles dans une économie d'attention beaucoup plus dirigée.

Le film d'animation ne se limite donc pas à donner une forme illustrée à une intrigue préexistante. Il la met en scène, la hiérarchise, la relance et la module sur le plan émotionnel. Le gros plan, le cadrage, l'accélération du montage, l'allègement ou la densification sonore, le jeu des couleurs, la stylisation des corps et l'expressivité faciale constituent autant de moyens par lesquels la matière patrimoniale du conte est reconfigurée.

Cette transformation est d'autant plus décisive que le son agit comme un opérateur majeur de la qualification affective. Chion rappelle à juste titre que le son ne suit pas simplement l'image ; il en infléchit la signification et guide l'attention du spectateur :

> Le son n'accompagne pas seulement l'image, il la travaille de l'intérieur, il guide l'attention et infléchit l'émotion. (Chion, 1990, p. 128)

Dans les adaptations animées du Petit Chaperon rouge, cette dimension est essentielle. Le loup peut être rendu inquiétant, burlesque, grotesque ou ambigu selon la qualité de sa voix, la texture de sa respiration, le rôle du silence, les irruptions musicales ou les effets sonores qui accompagnent ses apparitions. Ce que le texte laissait en partie imaginer est ici immédiatement qualifié par des choix de mise en scène.

La temporalité du récit subit elle aussi une transformation. L'animation autorise la fragmentation, le retour en arrière, la reprise d'un événement sous plusieurs points de vue, l'accélération ou la suspension dramatique. De ce point de vue, la notion de remédiation, au sens où Gaudreault et Marion décrivent la renaissance des médias par reprises et réinvestissements successifs, est particulièrement féconde : l'univers du conte n'est pas seulement repris ; il est retravaillé selon une logique qui tient au médium lui-même et à ses effets de perception (Gaudreault & Marion, 2000).

1.3. Corpus, variables et protocole comparatif

Le corpus retenu pour cette étude se compose de trois ensembles. Le premier réunit les versions patrimoniales de Perrault et des Grimm, indispensables pour dégager les invariants structurels et symboliques du conte. Le second est constitué du long métrage *Hoodwinked !* (2005), qui offre un exemple particulièrement significatif de réécriture postmoderne, fondée sur la parodie, le récit d'enquête et la polyphonie des points de vue. Le troisième ensemble rassemble un sous-corpus d'adaptations arabes numériques mobilisées dans la version source du manuscrit, principalement diffusées sur des plateformes en ligne et destinées à un jeune public.

L'analyse repose sur cinq variables principales. La première concerne l'architecture de l'intrigue : linéarité, fragmentation, polyphonie, présence ou absence de reprises et de retours en arrière. La deuxième porte sur la distribution des rôles actanciels : qui agit, qui subit, qui sauve, qui interprète, qui ment, qui détient l'information ? La troisième variable examine la configuration de l'espace et du temps : valeur du trajet, représentation de la forêt, densité du décor, rythme de la narration. La quatrième s'intéresse à la matérialisation audiovisuelle des symboles : couleur, seuil, lit, porte, panier, corporéité du loup, musique et silence. La cinquième, enfin, analyse l'orientation axiologique du récit : pédagogie de l'obéissance, valorisation de la vigilance, redéfinition du féminin, transformation de la menace et ajustement des normes à l'enfant contemporain.

Le protocole comparatif est essentiellement qualitatif. Il ne vise pas l'exhaustivité statistique, mais la mise au jour de logiques de transformation suffisamment récurrentes pour être significatives. Cette méthode suppose une lecture rapprochée des textes, une description précise des dispositifs visuels et sonores, ainsi qu'une interprétation critique des valeurs que ces dispositifs tendent à stabiliser. Elle n'infère pas directement de la réception réelle des enfants, mais elle analyse les formes susceptibles d'orienter cette réception.

2. Transformations narratives et figurales entre texte et animation

2.1. La fillette : de la vulnérabilité passive à l'agentivité relative

Dans les versions textuelles traditionnelles, le Petit Chaperon rouge est d'abord construit comme une figure de vulnérabilité. Chez Perrault, cette vulnérabilité est redoublée par la naïveté et l'incapacité à reconnaître les formes travesties du danger. La fillette ne maîtrise ni la ruse de l'autre ni les conséquences de son écart par rapport au chemin. Même dans la version des Grimm, où la catastrophe est réparée, elle demeure longtemps dépendante d'une intervention extérieure. Le

récit patrimonial la constitue donc moins comme sujet de l'action que comme point d'exposition de la leçon morale.

Les adaptations animées contemporaines infléchissent nettement ce schéma. Dans *Hoodwinked !*, Red est une adolescente énergique, mobile, réactive, pleinement engagée dans la dynamique de l'enquête. Elle n'est plus seulement celle à qui il arrive quelque chose ; elle devient l'une de celles qui agissent, interprètent, contestent et recomposent les faits. Ce basculement ne doit pas se réduire à une simple modernisation scénaristique. Il traduit un déplacement des représentations éducatives de l'enfance et, plus spécifiquement, du féminin.

À cet égard, les relectures critiques du conte ont montré que la réécriture contemporaine tend à doter les héroïnes d'une capacité d'action auparavant refusée ou minimisée. Dans une perspective féministe plus large, cette redistribution de l'initiative peut être lue comme une contestation des scripts narratifs qui assignaient les personnages féminins à la passivité, à la dépendance ou à une pure exposition au danger (Creed, 2005). L'intérêt de cette requalification ne tient pas seulement à son évidence apparente. Elle invite à lire le changement de comportement de Red comme un symptôme culturel : la morale du récit n'est plus organisée uniquement autour de l'obéissance ou de la sanction, mais autour de la compétence, du discernement et de la capacité à répondre à une situation de crise.

Les adaptations arabes numériques observent souvent un mouvement plus nuancé. La trame canonique y demeure plus visible, et la fonction morale est en général plus explicite. Toutefois, la fillette n'y est pas toujours représentée comme purement passive. On voit apparaître des formes d'agentivité modérée : davantage de curiosité, un dialogue plus assuré avec le loup, une réaction plus rapide au danger, parfois même une initiative verbale qui permet de ralentir ou de déjouer la menace. En ce sens, la remarque de Hammi sur l'oscillation entre transmission traditionnelle et modernisation du rôle enfantin est particulièrement éclairante :

> L'animation contemporaine en contexte arabe oscille entre la transmission des valeurs traditionnelles et l'ouverture à des représentations modernisées du rôle de l'enfant. (Hammi, 2025a, p. 49)

L'enjeu ne réside donc pas dans une opposition simple entre la passivité ancienne et l'héroïsme moderne. Ce qui change, plus fondamentalement, c'est le modèle anthropologique implicite du personnage enfantin : d'objet de protection et de discipline, il tend à devenir sujet en apprentissage, capable d'évaluer, de répondre et, dans certaines versions, de prendre l'initiative.

2.2. Le loup : d'une menace compacte à des formes ambiguës, comiques ou critiques

La figure du loup constitue l'autre pôle majeur de la transformation. Dans les versions patrimoniales, il condense la menace. Il est l'Autre trompeur, l'instance prédatrice, la puissance mimétique capable d'occuper la place de la grand-mère

et de pervertir la confiance. Sa fonction symbolique est à la fois simple et redoutablement efficace : il incarne l'altérité dangereuse, la parole séduisante, la violence cachée sous la civilité.

Dans *Hoodwinked !*, ce régime de signification est profondément déplacé. Le loup ne disparaît pas comme opérateur dramatique, mais il cesse d'être la figure univoque du mal. Il devient personnage décalé, parfois ridicule, parfois même auxiliaire de la compréhension générale, ce qui brouille le schème binaire du conte traditionnel. Le danger n'est plus simplement concentré dans une seule figure aisément identifiable ; il est redistribué dans un jeu de fausses pistes, de dissimulations et de renversements.

Cette évolution rejoint l'analyse de Pastoureau sur l'histoire culturelle du loup, qui montre que la modernité n'en fait plus exclusivement l'emblème frontal de la peur, mais aussi un personnage susceptible d'être burlesque, ambigu ou ironisé (Pastoureau, 2018, p. 104). Le passage du loup tragique au loup ambigu ou parodique modifie profondément la logique axiologique du récit. Dans le conte patrimonial, l'enfant doit reconnaître un danger constant. Dans certaines adaptations contemporaines, il doit au contraire apprendre que les apparences sont trompeuses et que le danger peut se déplacer ailleurs, parfois sous des formes moins immédiatement monstrueuses.

Les versions arabes numériques offrent, à cet égard, une configuration intermédiaire. Le loup y reste souvent plus nettement assigné au rôle de menace, notamment parce que la lisibilité pédagogique du récit dépend encore de la clarté des positions morales. Cependant, plusieurs versions tendent à humaniser légèrement le personnage, à le styliser ou à le rendre moins effrayant par le graphisme, la voix ou la mise en scène. Cette atténuation n'efface pas la fonction d'avertissement, mais la rend plus compatible avec un public enfantin et avec des formats visant également à divertir.

2.3. L'espace du conte : forêt, maison, chemin et seuil

Dans le récit patrimonial, l'espace est peu décrit, mais très chargé de sens symbolique. La maison maternelle représente la sécurité première ; la forêt figure l'épreuve et l'incertitude ; la maison de la grand-mère, enfin, concentre la scène du renversement dramatique. Ce schématisme spatial n'est pas un défaut de précision, mais une condition de lisibilité symbolique. Le conte n'a pas besoin de décrire longuement pour signifier fortement.

Lorsque le conte passe à l'animation, cet espace devient visible, texturé, sonore, modulé par la lumière et la couleur. La forêt, en particulier, cesse d'être un simple lieu narratif abstrait : elle devient un environnement perceptif à part entière. Sa profondeur, ses teintes, son rythme, ses sons et ses accidents de parcours influent directement sur la qualité émotionnelle du récit.

Dans certaines adaptations, la forêt reste sombre et labyrinthique, préservant la valeur initiatique et menaçante du motif. Dans d'autres, elle se ludifie, se colore, s'ouvre à une fantaisie spectaculaire qui atténue le danger sans l'abolir. *Hoodwinked !* pousse ce mouvement plus loin encore en hybridant l'espace du conte avec des éléments de modernité technique et de pastiche médiatique. Le monde merveilleux y est traversé par des codes étrangers à la tradition, ce qui contribue à le dénaturaliser et à le rendre disponible pour une lecture ironique.

Le traitement de la maison et du seuil est tout aussi important. La maison de la grand-mère représente, dans toutes les versions, le lieu où l'attendu se retourne et s'inquiète. Mais l'animation peut intensifier ce renversement par des moyens visuels et sonores que le texte ne possède pas : contre-plongée sur la porte, temps d'arrêt, changement brutal de lumière, ralentissement du geste, jeu sur le silence avant l'entrée. Le seuil devient alors non seulement une unité narrative, mais aussi un événement perceptif.

Le chemin, enfin, mérite une attention particulière. Dans le conte, il vaut à la fois comme ligne spatiale et comme norme. S'en écarter, c'est transgresser la règle. Dans l'animation, ce chemin peut être matérialisé avec insistance et transformé en motif visuel récurrent. Il devient parfois l'emblème de la consigne adulte, parfois celui de la tension entre le parcours prescrit et le désir d'exploration. Sous cet angle, le trajet de la fillette met en scène bien plus qu'un simple déplacement géographique : il représente une épreuve de socialisation, c'est-à-dire l'apprentissage du rapport entre l'autonomie, la tentation et le danger.

2.4. Le temps narratif : de la linéarité à la polyphonie

La temporalité constitue un autre lieu de transformation majeur. Le conte patrimonial repose sur une progression relativement simple : une mission est confiée, la rencontre entraîne un déraillement, la menace se déploie, puis la sanction ou le sauvetage intervient. Cette linéarité n'empêche nullement la tension ; elle en est même le ressort. Le récit avance vers son point critique selon une logique d'anticipation très serrée.

Les adaptations animées peuvent conserver ce modèle tout en le fragmentant. *Hoodwinked !* illustre exemplairement ce déplacement. Le film recourt à une structure d'enquête dans laquelle le même événement est reperçu sous plusieurs angles. La scène centrale du cottage n'est plus seulement l'aboutissement d'une progression unique ; elle devient un nœud de récits concurrents, soumis à réinterprétation. La temporalité cesse ainsi d'être purement chronologique ; elle devient réflexive et polyphonique.

Genette avait souligné que la temporalité du récit filmique ne se confond jamais entièrement avec celle du récit littéraire, parce qu'elle dépend d'effets de rythme, de perception et de tension spécifiques au médium. La remarque vaut pleinement ici :

> La temporalité du récit filmique ne suit plus nécessairement celle du récit littéraire : elle est conditionnée par les effets de rythme, de tension et de perception. (Genette, 1983, p. 94)

Les adaptations arabes numériques restent souvent plus proches d'une temporalité linéaire, ce qui s'explique par la brièveté du format et la recherche d'une intelligibilité immédiate. On y observe toutefois un resserrement important des séquences, une accentuation des moments décisifs par le son ou par la répétition, ainsi qu'une accélération générale du rythme narratif. La simplification ne signifie donc pas immobilité ; elle traduit un autre usage du temps, orienté vers l'efficacité pédagogique et la captation de l'attention.

3. Transposition visuelle et sonore des symboles

3.1. La couleur rouge : du signe textuel au foyer perceptif

Dans le texte, la couleur rouge constitue un marqueur distinctif à forte charge symbolique. Elle singularise la fillette, mais elle reste ouverte à une pluralité d'interprétations : visibilité, interdiction, vitalité, désir, féminité, danger. L'animation transforme ce signe nominal en foyer perceptif immédiat. La couleur n'est plus seulement évoquée ; elle frappe le regard, organise les contrastes et oriente l'attention.

Roland Barthes a montré que la couleur dans l'image participe activement à la production du sens ; elle n'est jamais un élément purement décoratif :

> La couleur dans l'image n'est jamais innocente : elle oriente le sens, elle renforce un imaginaire. (Barthes, 1980, p. 59)

Cette observation s'applique pleinement au Petit Chaperon rouge. Dans certaines adaptations, le rouge est saturé, lumineux, fortement détaché du décor, de sorte qu'il fonctionne comme un point d'appel visuel et comme un signe d'exposition de l'enfant au regard. Dans d'autres, il est atténué ou rééquilibré par une palette plus douce, ce qui réduit la charge dramatique du motif et l'intègre davantage à un univers enfantin coloré.

Les adaptations arabes numériques peuvent, selon les cas, maintenir la centralité du rouge ou l'adoucir. Ce déplacement chromatique n'est pas anodin. Il peut correspondre à des choix esthétiques, à des préférences graphiques locales ou à une volonté de réduire certaines connotations symboliques jugées trop lourdes pour un usage pédagogique explicite.

3.2. Le sonore : tension, humour et orientation affective

Le passage du conte au film d'animation révèle avec netteté l'importance du sonore dans la qualification du danger et la construction de l'émotion. Le grognement du loup, le bruissement de la forêt, la montée de la musique au seuil de

la maison, les silences soudains, les intonations comiques ou inquiétantes, tout cela participe à l'économie affective du récit.

Dans le conte écrit, la peur est produite en grande partie par l'anticipation narrative et la projection imaginaire du lecteur. L'animation, elle, prend en charge cette peur en la scénographiant. Le son en est l'un des outils principaux, puisqu'il permet d'intensifier la menace tout en la désamorçant par le burlesque, le décalage ou l'excès.

Tisseron insiste précisément sur le fait que l'image animée ne touche pas seulement l'intellect ; elle engage émotionnellement l'enfant de manière immédiate :

> L'image animée confère à l'histoire une intensité sensorielle qui engage l'enfant sur le plan émotionnel… (Tisseron, 2003, p. 81).

Dans certaines versions, cette intensité est mobilisée pour maintenir une vigilance affective : tension musicale, rupture de rythme, accentuation sonore des gestes de transgression. Dans d'autres, elle sert à transformer le conte en une expérience plus légère, où le danger est absorbé par l'humour. Le son devient alors un instrument de requalification morale : il peut dramatiser, mais aussi parodier.

3.3. Gestes, objets et symboles de la transgression

Le conte du Petit Chaperon rouge repose sur quelques gestes simples, mais décisifs : quitter le chemin, s'arrêter, écouter, entrer, ouvrir, s'approcher, regarder. Le texte patrimonial les inscrit dans une séquence rapide, fortement orientée vers la conséquence morale. L'animation, en revanche, peut isoler chacun de ces gestes, le grossir, le ralentir ou le redoubler par le montage.

Cette capacité du médium audiovisuel à mettre en relief les micro-gestes de la transgression modifie la perception du récit. Ouvrir la porte, par exemple, n'est plus seulement une action fonctionnelle ; elle devient un événement de mise en scène. Le geste est souvent préparé, cadré, surligné par le son ou par une suspension du temps. De même, le panier, le lit et le seuil cessent d'être de simples repères narratifs pour devenir des objets de focalisation symbolique.

L'animation ne supprime donc pas la puissance symbolique du conte ; elle la redistribue dans un système où la signification est davantage confiée à l'orchestration perceptive qu'à la seule économie verbale. Le conte se maintient comme structure, mais change de mode d'existence.

4. Enjeux idéologiques, culturels et pédagogiques

4.1. Réécriture des normes et déplacement de la morale

La réécriture animée du Petit Chaperon rouge touche directement au régime des normes. Dans la version patrimoniale, la morale est le plus souvent liée à une pédagogie de l'obéissance et de la prudence. La faute consiste à ne pas respecter

une consigne, à accorder sa confiance à un inconnu ou à se laisser détourner du parcours prescrit. La leçon se structure donc autour de la limite et de sa sanction.

Les adaptations contemporaines déplacent partiellement cette logique. Dans plusieurs d'entre elles, la morale n'est plus seulement : « n'enfreins pas la règle », mais plutôt : « apprends à lire les signes du danger et à agir avec discernement ». Le récit cesse alors d'être exclusivement prohibitif ; il devient formatif au sens d'une compétence interprétative.

Cette transformation s'observe de manière particulièrement nette lorsque l'héroïne gagne en agentivité et que le loup perd sa centralité terrifiante. Le jeune spectateur n'est plus seulement invité à retenir un interdit ; il est conduit à comprendre un jeu d'apparences, de ruses et de contre-ruses. Le récit d'avertissement devient partiellement un récit d'interprétation.

Jack Zipes souligne, dans ses travaux sur les réécritures modernes du conte, que celles-ci tendent à déconstruire les archétypes traditionnels de genre et d'autorité :

> Les versions contemporaines participent à une déconstruction critique des archétypes de genre et d'autorité. (Zipes, 2001, p. 112)

La portée idéologique de ce déplacement est considérable. Le conte animé ne transmet pas seulement une histoire connue ; il sélectionne les valeurs qu'il veut reconduire, atténuer ou transformer. Le passage du danger absolu au danger ambigu, de la passivité à l'initiative, de la sanction à la compétence, relève bien d'une reconfiguration axiologique.

4.2. Représentations du féminin et redéfinition de l'enfance

Les reconfigurations du Petit Chaperon rouge concernent tout particulièrement les représentations du féminin. Dans le conte classique, la fillette est souvent construite comme une figure de crédulité, de faiblesse ou d'imprudence. Même lorsqu'elle ne porte pas seule la culpabilité, elle demeure le lieu où se dramatise la nécessité d'une discipline du comportement.

Les adaptations contemporaines ne renversent pas radicalement ce modèle, mais le travaillent. Lorsque Red devient sportive, intelligente, rusée ou enquêtrice, l'enfance féminine cesse d'être seulement l'objet d'une protection paternaliste ; elle devient le lieu d'une compétence. Le courage n'est plus réservé à l'adulte masculin sauveur, mais peut être féminisé et internalisé.

Dans les adaptations arabes, ce mouvement s'effectue souvent sous une forme plus mesurée. Le récit maintient volontiers l'importance de la prudence, du respect des adultes et de l'écoute des aînés, mais il n'exclut pas pour autant certaines formes de modernisation du personnage enfantin. Le Chaperon Rouge peut y être plus vif, plus dialogique, plus attentif à la situation. Ce compromis est précisément ce que Hammi met en lumière dans ses travaux sur l'animation comme miroir social des représentations contemporaines (Hammi, 2025a).

4.3. Le film d'animation comme médiation pédagogique

Le dessin animé destiné aux enfants est très fréquemment investi d'une mission pédagogique, explicite ou implicite. Son efficacité tient à la convergence de plusieurs registres : visualisation immédiate, répétition, charge affective, simplicité relative de la progression narrative, possibilité d'identification rapide des personnages.

Bruner a montré que la narration constitue pour l'enfant un outil cognitif structurant, puisqu'elle organise des schèmes de compréhension du monde et des conduites possibles :

> La narration est un outil cognitif structurant, qui organise les représentations du monde chez l'enfant. (Bruner, 1991, p. 10)

L'animation accentue cette fonction en combinant image, voix, musique et mouvement au sein d'une même séquence. Dans les adaptations arabes numériques, cette dimension pédagogique est souvent renforcée par la simplification des dialogues, la répétition des consignes et l'explicitation de la leçon finale. Le récit y est fréquemment conçu comme un support de socialisation : apprendre à se méfier d'un danger, à écouter les aînés, à reconnaître le mensonge ou à associer certaines conduites à des conséquences précises.

Les recherches de Hammi sur l'animation éducative permettent d'approfondir ce point. L'auteure souligne d'abord que le cinéma d'animation peut agir comme « miroir social » des représentations collectives, mais aussi comme levier pédagogique et comme support d'engagement cognitif. La formulation suivante éclaire bien la manière dont l'image animée articule plusieurs dimensions de l'apprentissage :

> Le cinéma d'animation agit comme un puissant levier pédagogique lorsqu'il intègre des éléments linguistiques, visuels et affectifs au sein d'une même structure narrative. (Hammi, 2025d, p. 211)

Dans le prolongement de cette perspective, une autre proposition de Hammi montre que les réécritures arabes de récits animés ne se contentent pas d'imiter des modèles globalisés ; elles les reconfigurent selon des logiques culturelles propres :

Les réécritures arabes du conte animé intègrent des codes culturels propres, tout en adoptant des modèles narratifs et esthétiques globalisés, ce qui témoigne d'une double dynamique : imitation et différenciation. (Hammi, 2025b, p. 378)

L'articulation entre pédagogie et culture est ici centrale. Le film d'animation transmet des valeurs, mais il le fait toujours à partir d'un environnement symbolique situé. Il ne s'agit donc pas simplement d'un médium efficace ; il s'agit d'un dispositif qui hiérarchise des normes, sélectionne des affects et recompose le patrimoine narratif selon des cadres éducatifs contemporains.

Cette dimension est encore confirmée lorsque Hammi insiste sur la manière dont l'esthétique animée reprogramme la réception du récit :

> L'esthétique de l'image animée permet de reprogrammer la réception du récit, en jouant sur les dynamiques de la perception et de l'émotion. (Hammi, 2025b, p. 372)

Ainsi comprise, l'animation pédagogique n'est pas un simple véhicule transparent d'un contenu moral préexistant. Elle produit elle-même les conditions de lisibilité, d'adhésion et d'appropriation du message.

4.4. Mondialisation du conte et hybridation culturelle

Le Petit Chaperon rouge illustre exemplairement la circulation transnationale des récits patrimoniaux. Le conte, qui appartient à un répertoire européen très ancien, circule aujourd'hui dans des industries culturelles mondialisées, des plateformes numériques, des espaces scolaires et des médiations familiales extrêmement diverses. Il devient ainsi un récit globalement reconnaissable, mais localement reconfiguré.

Appadurai a montré que les médias contemporains participent à la production d'imaginaires mondialisés, c'est-à-dire de formes narratives et symboliques qui circulent largement tout en étant réinterprétées par des contextes culturels différenciés :

> Les médias contemporains participent à la production d'imaginaires globaux. (Appadurai, 1996, p. 34)

Le sous-corpus arabe confirme pleinement cette intuition. Les adaptations numériques y reprennent une structure narrative identifiable, mais l'infléchissent par des choix de langue, de graphisme, de rythme, de moralisation et parfois de costume ou de scénographie qui répondent à d'autres horizons d'attente. La mondialisation du conte n'aboutit donc pas à une uniformisation complète ; elle produit des formes d'hybridation où des modèles esthétiques globalisés sont retravaillés en vue de finalités locales.

Les travaux de Hammi sur l'impact de l'animation éducative soulignent d'ailleurs que la force du médium tient précisément à sa capacité à combiner le contenu narratif, la dimension affective et l'apprentissage. Dans cette logique, l'animation mobilise des codes susceptibles de renforcer l'attention et la mémorisation :

> L'animation éducative contemporaine mobilise les codes visuels et narratifs pour stimuler l'attention, renforcer l'apprentissage et valoriser les normes culturelles. (Hammi, 2025c, p. 40)

De même, lorsqu'elle évoque les développements plus récents des technologies immersives et des interactions humain-machine, Hammi ouvre une perspective qui prolonge la réflexion sur les futurs du récit animé pour enfants :

> L'interaction émotionnelle entre l'enfant et l'image animée, soutenue par les innovations technologiques, ouvre la voie à une pédagogie personnalisée et immersive. (Hammi, 2025e, p. 517)

Cette ouverture prospective montre que l'analyse du Petit Chaperon rouge en animation ne vaut pas seulement pour un objet circonscrit ; elle permet de réfléchir plus largement au devenir des récits patrimoniaux dans des environnements médiatiques toujours plus interactifs et sensibles à la personnalisation des expériences narratives.

4.5. Divertissement, supplantation cognitive et économie de l'explicitation

Dans les adaptations explicitement destinées à l'apprentissage, la fonction ludique ne s'oppose pas à la fonction éducative ; elle en devient souvent la condition. Le jeune spectateur adhère au récit par l'agrément de la forme, mais ce plaisir est canalisé vers la mémorisation de normes, d'émotions ou de conduites valorisées. Salomon a montré que le média peut jouer un rôle de « supplantation » cognitive, c'est-à-dire soutenir certains traitements mentaux sans se substituer entièrement à l'activité du sujet (Salomon, 1979). Cette remarque est particulièrement éclairante pour le conte animé : le film rend visibles et sensibles des relations que le texte exigeait d'inférer plus nettement.

Les versions arabes numériques offrent souvent un cas limite de cette logique. Les dialogues y sont simplifiés, les conséquences sont explicitées, les rythmes sont resserrés, et les chansons sont parfois intégrées pour renforcer la valeur mémorielle du message. Ce choix n'est pas un défaut de complexité ; il constitue une modalité spécifique de la médiation culturelle. L'explicitation morale y est plus directe, mais elle s'appuie sur les ressources propres du dessin animé pour produire de l'adhésion et de la compréhension.

5. Discussion : ce que l'animation fait au conte

L'étude comparée permet de dégager un résultat central : l'adaptation animée du Petit Chaperon rouge ne se contente jamais d'ajouter des images à un texte. Elle reconfigure la hiérarchie interne du récit. Dans certains cas, elle déplace le centre de gravité de la menace ; dans d'autres, elle transforme le statut de la fillette ; ailleurs encore, elle accentue la lisibilité pédagogique au détriment de l'ambivalence symbolique. Le conte survit, mais il ne demeure pas lui-même.

Cette reconfiguration s'opère à trois niveaux. Le premier est narratif : l'animation peut linéariser, simplifier, fragmenter ou polyphoniser l'intrigue. Le second est sémiotique : la couleur, le son, le rythme et l'expressivité visuelle redistribuent la signification des motifs. Le troisième est axiologique : la morale de l'obéissance, caractéristique de certaines versions patrimoniales, est partiellement concurrencée par des valeurs de vigilance, de compétence, de discernement ou d'initiative.

Il en résulte une transformation du rapport entre le patrimoine et l'actualité. Le conte n'est plus seulement conservé ; il est relu à partir de préoccupations contemporaines : reconfiguration des stéréotypes de genre, adaptation aux sensibilités enfantines, importance de la médiation audiovisuelle, circulation mondiale des formes narratives et pluralité des contextes culturels de réception.

Cette analyse appelle néanmoins deux précautions. D'une part, le corpus étudié demeure limité ; les tendances dégagées ici ne sauraient être absolutisées. D'autre part, la réception enfantine n'est abordée qu'indirectement, à partir des formes du discours audiovisuel et des finalités pédagogiques lisibles dans les œuvres. Une enquête empirique auprès des enfants, des familles et des enseignants permettrait d'évaluer plus précisément les effets de ces reconfigurations sur les interprétations et les apprentissages effectifs.

Conclusion

L'examen comparatif du Petit Chaperon rouge, du texte et de ses réécritures animées, montre que l'adaptation relève d'une transformation profonde du récit, et non d'une simple transposition de surface. En passant du texte patrimonial au film d'animation, le conte change de régime sémiotique : l'intrigue se recompose, les personnages se densifient, la forêt et la maison acquièrent une matérialité nouvelle, le rouge devient foyer perceptif, le son oriente l'émotion, et la morale elle-même est redistribuée.

Cette mutation engage simultanément des enjeux culturels, idéologiques et pédagogiques. La jeune héroïne gagne fréquemment en agentivité, le loup perd parfois sa centralité terrifiante au profit de formes plus ambiguës ou parodiques, et la leçon du conte se déplace d'une stricte pédagogie de l'obéissance vers des formes plus nuancées de vigilance, de compétence interprétative ou d'autonomie relative. Les adaptations arabes numériques montrent toutefois que cette transformation n'implique pas l'abandon du schème moral traditionnel ; elle peut au contraire l'expliciter davantage, tout en l'inscrivant dans des dispositifs ludiques et visuels adaptés à l'enfant contemporain.

Le film d'animation apparaît dès lors comme un laboratoire privilégié de la réécriture culturelle. Il ne conserve pas seulement un patrimoine narratif : il le rehiérarchise, le recontextualise et le réoriente selon de nouvelles sensibilités historiques. Étudier le devenir audiovisuel du Petit Chaperon rouge, c'est ainsi observer à la fois la persistance d'une mémoire narrative et la manière dont chaque époque réinvente, pour ses propres enfants, les formes du danger, de l'apprentissage et de l'imaginaire.

Bibliographie

Appadurai, A. (1996). *Modernity at large : Cultural dimensions of globalization*. University of Minnesota Press.

Bachelard, G. (1957). *La poétique de l'espace*. Presses Universitaires de France.

Barthes, R. (1980). *L'obvie et l'obtus*. Seuil.

Bettelheim, B. (1976). *Psychanalyse des contes de fées*. Robert Laffont.

Bruner, J. (1991). The narrative construction of reality. *Critical Inquiry*, 18(1), 1-21.

Chion, M. (1990). *L'audio-vision*. Nathan.

Creed, B. (2005). *Phallic panic : Film, horror and the primal uncanny*. Melbourne University Press.

Gaudreault, A., & Marion, P. (2000). Un média naît toujours deux fois. *Sociétés & Représentations*, 9, 21-36.

Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Seuil.

Genette, G. (1983). *Nouveau discours du récit*. Seuil.

Grimm, J., & Grimm, W. (1812/2009). Le Petit Chaperon rouge. In *Contes pour les enfants et la maison*. José Corti.

Hammi, B. (2025a). L'animation en tant que miroir social : méthodes d'analyse des représentations sociales et culturelles dans le cinéma d'animation. Revue des sciences humaines et sociales, 16(2), 40-59.

Hammi, B. (2025 b). L'esthétique du design de l'image dans le cinéma d'animation : illustration et conception visuelle. Revue Afaque Cinemaia, 12(1), 367-387.

Hammi, B. (2025 c). L'impact de l'animation éducative sur le développement cognitif des jeunes élèves : approche multimodale et engagement dans l'apprentissage. Revue Linguistique Appliquée, 9(1), 37-52.

Hammi, B. (2025 d). Le cinéma d'animation comme levier pédagogique : l'impact de la traduction sur l'apprentissage de l'anglais en milieu scolaire tunisien. ALTRALANG Journal, 7(1), 207-227.

Hammi, B. (2025e). Neurosciences et animation : vers une interaction humain-machine immersive et émotionnelle à l'ère des innovations technologiques. Revue Multilinguales, 13(1), 483-522.

Pastoureau, M. (2018). Le loup : une histoire culturelle. Seuil.

Perrault, C. (1697/2006). Histoires ou contes du temps passé. Gallimard.

Propp, V. (1928/1968). Morphology of the folktale (2nd ed.). University of Texas Press.

Salomon, G. (1979). Interaction of media, cognition, and learning. Journal of Educational Psychology, 71(1), 1-27.

Tisseron, S. (2003). L'enfant et les écrans. Bayard.

Tversky, B. (2011). Visualizing thought. Topics in Cognitive Science, 3(3), 499-535. https://doi.org/10.1111/j.1756-8765.2010.01113.x

Zipes, J. (1983). Fairy tales and the art of subversion. Heinemann.

Zipes, J. (2001). Sticks and stones : The troublesome success of children's literature from Slovenly Peter to Harry Potter. Routledge.

Corpus étudié

Edwards, C., Edwards, T., & Leech, T. (Directors). (2005). *Hoodwinked !* [Film]. The Weinstein Company.

Versions numériques arabes du Petit Chaperon rouge mobilisées dans le corpus de l'auteur : adaptations diffusées sur des plateformes vidéo à visée éducative et patrimoniale.