

Ginette Anfousse et le jeu intertextuel

Danielle Thaler

Summary: *Using Riffaterre's interpretation of the concept of intertextuality, D. Thaler analyses how Ginette Anfousse in her diptych, Fabien I et II: un loup pour Rose/une nuit au pays des malices, has cleverly parodied two classics for children, Le Petit Prince and Alice in Wonderland. She also asks questions about young readers's perceptions of cultural and literary intertexts.*

Ginette Anfousse, écrivaine québécoise pour la jeunesse, publie aux éditions Leméac, en 1982, deux albums pour les jeunes, dont elle signe les textes et les dessins. Ce diptyque, qui a pour héros le même personnage, un adolescent nommé Fabien, affiche résolument ses intentions dès l'avertissement au lecteur (le même dans les deux albums: *Fabien I: un loup pour Rose* et *Fabien 2: une nuit au pays des malices*):

Le lecteur trouvera dans ce récit des ressemblances avec des personnages et des situations déjà connus.

Ce n'est pas un hasard, l'auteur l'aura voulu ainsi. L'intertextualité est donc au coeur du projet d'écriture. L'auteur invite son lecteur à être attentif aux citations, aux allusions qui parsèment son texte comme autant de traces et d'indices d'un ou de plusieurs autres textes.

Elle nous propose dans son premier album une imitation parfois bouffonne du *Petit Prince* de Saint-Exupéry, et, dans le second, une parodie des aventures d'*Alice aux pays des merveilles*. Elle se situe ainsi dans une tradition qui remonte aux origines de la littérature de jeunesse. On connaît la postérité littéraire du *Robinson Crusoé* de Daniel De Foe dont Johann Rudolf Wyss, Jules Verne et Michel Tournier se sont fait des épigones. Plus près de nous, Leon Garfield, un des écrivains anglais pour la jeunesse parmi les plus populaires, s'est spécialisé dans la réécriture des grandes oeuvres du patrimoine littéraire: son roman *Jack Holborn* prend pour modèle *L'Île au trésor* de Robert-Louis Stevenson; dans *L'Énigme de l'Amy Forster*, Scott O'Dell multiplie les allusions à *Moby Dick* dont son héros est un fervent lecteur. L'aventure littéraire dans laquelle se lance Ginette Anfousse n'est donc pas une entreprise isolée.

Le rapprochement entre littérature de jeunesse et intertextualité n'en reste pas moins pour autant paradoxalement curieux. En effet, la littérature de jeunesse se pense d'abord en termes de réception. L'oeuvre s'adresse à un public défini qui peut d'ailleurs varier d'une collection à l'autre puisqu'on se préoccupe fort

aujourd'hui des tranches d'âge. Les éditeurs se soucient prioritairement de la lisibilité de cette oeuvre et les tranches d'âge correspondent plus ou moins à des étapes de la construction de la personnalité de l'enfant mais aussi de sa formation de lecteur. Et, plutôt que de parler d'une spécificité de la littérature de jeunesse, il vaudrait mieux parler de la spécificité de son lecteur. Or, ce que nous savons de la lecture des enfants et des jeunes adolescents montre qu'ils sont bien peu armés pour procéder à une lecture intertextuelle. Nous résumerons ceci de façon succincte en juxtaposant les deux citations suivantes. La première est de Riffaterre qui qualifie l'intertextualité de "phénomène qui oriente la lecture du texte, qui en gouverne éventuellement l'interprétation, et *qui est le contraire de la lecture linéaire*".¹

La seconde est d'Annette Béguin, spécialiste de littérature de jeunesse: "La poursuite linéaire du sens est la première étape dans le plaisir de la lecture".²

Ainsi, le jeune lecteur serait incapable de repérer les indices et de déchiffrer les traces qui permettraient de recomposer la "mosaïque" des textes qui génèrent celui qu'il a sous les yeux.

Cela signifie-t-il que toute oeuvre écrite pour de jeunes lecteurs devrait renoncer à l'intertextualité, autant dire à la littérature elle-même? Étrange paradoxe qui souligne l'irréductible désaccord entre le projet d'un écrivain et les conditions de la réception de son oeuvre auprès du public auquel il la destine. Il ne semble guère y avoir de position plus inconfortable pour un écrivain que celle-là puisque l'oeuvre se voit ainsi niée dans ses fondements et son originalité.

On s'interrogera cependant sur l'accessibilité de l'intertexte dans les deux albums de Ginette Anfosse. On remarquera que les oeuvres imitées ou parodiées citées plus haut sont toutes ce qu'il est convenu d'appeler des grands classiques de la littérature de jeunesse. Il faut croire qu'elles seules, puisqu'elles sont supposées avoir été lues par le plus grand nombre et donc constituer un premier fonds de culture chez le jeune lecteur, méritent de générer d'autres textes.

Le Petit Prince a été publié pour la première fois à New York en 1943 avant d'être édité en France par Gallimard en 1945. Ceci en fait déjà un livre particulier. Il ne paraît pas dans une collection destinée aux enfants mais, en plus, il voit le jour dans un pays où il avait fort peu de chances de trouver les lecteurs que son auteur semble réclamer pour lui dans sa dédicace. On rappellera brièvement l'exposition de ce petit roman célèbre: le narrateur, à la suite d'une panne d'avion, se voit contraint d'atterrir dans le désert; c'est là qu'un matin, lui apparaît un petit garçon qui lui révélera venir d'une autre planète. La suite du récit consiste surtout en un dialogue où le narrateur écoute son petit prince lui raconter son voyage et sa découverte du monde.

Entre le récit de Saint-Exupéry et celui de Ginette Anfosse, il existe une évidente homologie de structure. L'odyssée de Fabien suit d'assez près celle du petit prince. Mais deux différences majeures s'imposent. Ginette Anfosse réduit considérablement le rôle du narrateur qui doit dès lors se contenter des

marges du récit: le prologue et l'épilogue. Ensuite le voyage dans l'espace se transforme en exploration d'un monde plus familier aux jeunes Québécois. Il ne s'agit pas là d'une simple adaptation. Cette formule lui permet d'égratigner au passage un homme politique, de se moquer de certaines tendances artistiques. On remarquera que les dessins, développant une sorte de discours parallèle au texte, contribuent beaucoup à leur identification.

Fabien reçoit la visite inopinée d'un raton-laveur qui se plaint d'être tout blanc et lui demande de parcourir le monde à la recherche du "loup" qui lui conviendrait. Certes, à l'exemple du petit prince qui, sautant de planète en planète, découvre un monde d'adultes peu sérieux, souvent absurdes, parfois farfelus, composé d'un roi sans royaume, d'un vaniteux privé d'admirateur, d'un financier qui croit posséder les étoiles parce qu'il en fait le décompte tous les soirs, Fabien va au devant des hommes que leurs passions emprisonnent. Mais le monde est plus qu'absurde, il est mauvais. Pour le renard du *Petit Prince*, les hommes n'étaient que des chasseurs. Pour l'ours d'*Un loup pour Rose*, ils sont devenus de dangereux prédateurs, une espèce nuisible dont seuls les loups ont réussi à se tenir à l'écart. Aussi notre héros retourne-t-il s'enfermer sur sa montagne qu'il ne quittera plus, puisque dans le second volet de ses aventures, c'est l'aventure qui vient lui rendre visite. Dans le *Petit Prince*, l'exil était accidentel. Il devient volontaire dans le premier album d'Anfousse. C'est une fuite.

La clôture du récit mérite aussi que l'on s'attarde sur les divergences entre les deux récits. Celui de Saint-Exupéry s'achevait sur un doute, sur une incertitude que le narrateur ne levait jamais, le roman se refermant même sur une note larmoyante. Le petit prince avait-il rejoint sa planète? C'est une incertitude, cet inachèvement que ne semble pas supporter Ginette Anfousse. Saint-Exupéry demandait qu'on lui envoie des nouvelles de son petit prince si on le rencontrait. Eh bien, elle le prend au mot. Elle réécrit l'histoire mais, cette fois, plus de doute, le héros est bien rentré chez lui et sa "Rose" est vivante. Volonté de parachever une histoire en gommant ce qu'elle pouvait laisser d'insécurisant pour un jeune lecteur, volonté de mener l'aventure jusqu'à son terme heureux, ce qui implique non de supprimer toute allusion à la mort mais de déplacer cette mort.

En 1865, Lewis Carroll publiait chez Macmillan ce qui allait devenir un des grands classiques de la littérature pour la jeunesse: *Alice's Adventures in Wonderland*. La genèse de cette oeuvre est bien connue. Ce fut d'abord une histoire racontée avant d'être un texte, et un texte destiné à un lecteur privilégié, la petite Alice Liddell, avant de trouver un public plus large. Ce qui n'a en soi rien d'exceptionnel. *Le Télémaque* de Fénelon fut lui aussi écrit pour le plaisir et l'éducation d'un seul et unique lecteur: le duc de Bourgogne, petit-fils de Louis XIV. La comtesse de Ségur finit par rédiger, puis par publier, les histoires qu'elle avait pris l'habitude de raconter à ses petits-enfants. On retrouve donc avec Lewis Carroll une des tendances les plus heureuses de la littérature enfantine, bien éloignée de la production massive contemporaine où la politique

de l'édition tend trop souvent à étouffer l'auteur. L'oeuvre de Lewis Carroll n'est pas une oeuvre facile. Le merveilleux s'y développe à partir de jeux de langage en se fondant sur une solide logique. C'est cette oeuvre que le second album de Ginette Anfousse va parodier et subvertir. Mais la parodie est ici une forme de mimétisme car l'oeuvre de Lewis Carroll fonctionnait déjà sur le mode parodique. Ginette Anfousse joue avec le texte de Lewis Carroll à la manière de Lewis Carroll. Le récit est réinvesti, détourné, fragmenté, disloqué dans une profusion de jeux de mots et d'allusions.

Une nuit au pays des malices raconte la brutale intrusion dans l'univers de Fabien de quatre personnages venus des étoiles (allusion au récit de Saint-Exupéry): deux jumelles, Alice et Aline, un chapelier loufoque et un lièvre qui ne l'est pas moins, par ailleurs affublé du titre cocasse de "Sa majesté goudda". Se succèdent alors une série de situations absurdes et farfelues qui donnent à Ginette Anfousse autant d'occasions de rivaliser avec Lewis Carroll.

Le titre du second album *Une nuit aux pays des malices* évoque déjà irrésistiblement le pays des merveilles mais on ne pourra s'empêcher de lire le nom d'Alice dans "malices". Ce "m" superflu, supprimons-le, nous obtenons un nouveau titre: "Une nuit au pays des Alices" dont le pluriel annonce l'arrivée de jumelles "si parfaitement conformes" (p.5): Aline et Alice. Il y aurait donc deux Alice car il s'agit bien sûr du même personnage mais dédoublé, qui s'incarne en deux êtres qui portent des prénoms différents mais agissent et parlent d'une seule voix. Le narrateur les distingue rarement l'une de l'autre. On savait que le corps d'Alice pouvait grandir et rapetisser, le voilà qui se multiplie. Quel est le sens de ce dédoublement? Lewis Carroll a donné à Alice une double existence littéraire en faisant d'elle une héroïne de deux aventures distinctes dans deux récits indépendants. Il y a l'Alice du pays des merveilles et l'Alice de *De l'autre côté du miroir*. Ce sont donc ces deux personnages qui sont convoqués pour partager la même aventure dans un texte qui multipliera les emprunts et les allusions aux deux récits de Carroll. Leur rôle reste curieusement marginal. Elles sont éclipsées par les deux autres habitants du pays des malices, notamment par le chapelier, véritable maître de cérémonie par qui tout semble devoir passer. Il faut croire que le nom d'Alice se suffit à lui-même, qu'il est assez chargé pour n'avoir pas besoin de se nourrir dans le substrat d'un nouveau récit. L'Alice du pays des malices est un personnage pratiquement vide mais qui assume totalement sa condition "d'héroïne intertextuelle". C'est peut-être là une des règles du jeu: éviter d'épaissir le personnage si on veut que le nom fonctionne pleinement comme citation.

Une autre lecture du titre est également possible, qui ne contredit pas la première, possible à condition de pratiquer un des procédés favoris de Lewis Carroll: le mot-valise. On ne résistera pas à l'envie de proposer le suivant: malle + Alice = Malice. Les jumelles ne se déplacent-elles pas dans une boîte, transportant leur pays des merveilles et leurs chapeaux à malice avec elles? Car, ultime perversion de l'auteur, Alice s'est définitivement installée de l'autre côté de miroir. Quoi de moins surprenant puisqu'elle n'a d'existence que dans les

paysages littéraires que Carroll a façonnés pour elle.

Ginette Anfousse, dans chacun des ses albums, va jusqu'à mimer l'oeuvre qu'elle réécrit. *Un loup pour Rose* adopte le ton plus sérieux du *Petit Prince* et exprime bien une philosophie, d'ailleurs fortement teintée d'amertume dans certains chapitres, qui était déjà celle de Saint-Exupéry, mais tempérée par des épisodes où la caricature, drôle et farfelue, du monde des adultes l'emporte. Dans *Une nuit au pays des malices*, en digne émule de Lewis Carroll, Ginette Anfousse développe ce côté absurde et farfelu et prend délibérément *Alice au pays des merveilles* et *De l'autre côté du miroir* pour cible. C'est à notre avis dans ce second album qu'elle est allée le plus loin dans la parodie.

Il convient alors de distinguer deux niveaux d'intertextualité car un projet de réécriture ne saurait se résumer à quelques allusions, même bien choisies et particulièrement évocatrices. Un tel projet ne peut se réduire à une collection de motifs. Le travail de préécriture se fait en profondeur et s'appuie sur les indices de surface, parfaitement identifiables. Ainsi, l'apparition d'un chapelier, d'un lièvre pressé, le nom d'Alice, la chute dans un puits évoquent inévitablement *Alice au pays des merveilles* mais ne sauraient suffire à faire d'*Une nuit au pays des malices* une parodie. Dans *Un loup pour Rose*, un raton-laveur qui insiste pour se faire appeler "Ma Rose", un pin "qu'il fallait tailler hiver comme été" (allusion plus discrète, aux pousses de baobabs que le petit prince s'astreint à arracher régulièrement), un globe en verre ... restent des clins d'oeils appuyés qui permettent de reconnaître l'oeuvre de Saint-Exupéry mais tous ces indices intertextuels demeurent de simples allusions et ne nous autorisent pas à voir dans ce premier album une oeuvre écrite sur le modèle du *Petit Prince*.

Toutes ces allusions qui saupoudrent les textes des deux albums de Ginette Anfousse ont d'abord pour fonction d'attirer l'attention du lecteur sur ce qui ne serait pas nécessairement évident. Elles représentent des sortes de signaux disséminés dans le récit qui balisent les pistes où l'on pousse le lecteur/la lecture à s'engouffrer.

Car, il est bien évident que le lecteur n'a pas le choix. On l'invite à déchiffrer les intentions de l'auteur. Il n'est pas libre de ses rapprochements. On le guide, ou plutôt on l'accule à une identification. C'est Riffaterre qui parlait d'intertextualité aléatoire et d'intertextualité obligatoire, définissant la seconde de la façon suivante:

Il s'agit d'une intertextualité que le lecteur ne peut pas ne pas percevoir parce que l'intertexte laisse dans le texte une trace indélébile, une constante qui joue le rôle d'un impératif de lecture et gouverne le déchiffrement du message dans ce qu'il a de littéraire.³

Riffaterre poursuit en soulignant que cette trace prend "toujours la forme d'une aberration". Nous avons dans le texte une anomalie particulièrement signifiante, et qui se dénonce comme telle, un passage bref qui n'a, à proprement parler rien à faire dans le récit, sorte de corps étranger qui, éveillant l'attention du lecteur par son incongruité, désigne l'intertexte:

Et, si je vous appelais Rose, vous qui êtes si blanche? marmonna Fabien, perdu dans ses pensées, songeant à une histoire qu'il avait lue quelque part ... Puis, emporté par sa réflexion, Fabien murmura: "... et nous ne sommes pas dans le désert, je ne suis pas en panne, et surtout, ne me demandez pas de vous dessiner un mouton!" (Chapitre 1, p.8)

L'illogisme de la première phrase (vous êtes blanche donc je vous appellerai Rose) est bientôt renforcé par l'expression d'une pensée totalement aberrante. Rien ne la justifie dans le contexte mais c'est bien parce que rien ne la justifie qu'elle se démarque. Or, cette pensée constitue une allusion directe et claire à la situation du narrateur du *Petit Prince*. Il ne s'agit plus d'un motif comme le puits par exemple, qui s'intègre facilement dans la narration et qu'un lecteur ignorant ou inattentif pourrait, après tout, fort bien sauter sans que sa compréhension de l'histoire n'en soit altérée, mais d'une citation ("S'il vous plaît ... dessine-moi un mouton", *Le Petit Prince*, p.6) d'apparence incongrue, par-dessus laquelle on ne peut guère passer, l'ignorance nous condamnant à l'incompréhension. Le passage, on le devine, peut demeurer énigmatique si la citation n'est pas repérée comme citation. Car, le message n'a de sens qu'à travers l'oeuvre qu'il (nous) désigne.

L'effet est d'ailleurs accentué par le refus d'identification que manifeste Fabien, refus qui fonctionne, bien sûr, comme un appel, le narrateur ayant bien pris soin de noter que son personnage songeait à une histoire lue. L'appel sera réitéré au chapitre suivant:

J'ai lu autrefois, dans une histoire merveilleuse, comment quelqu'un avait protégé sa rose avec un globe de verre ... je suis justement en train d'en dessiner les plans. (Chapitre 2, p.11)

Remarquons combien l'auteur s'amuse à ménager ses effets en ne nommant jamais le personnage du petit prince qui se dissimule derrière un "quelqu'un" anonyme, elle s'amuse aussi à faire pratiquement citer, ici comme dans la citation précédente, par le héros de son histoire, l'oeuvre qu'elle est en train de réécrire. Mais le plus remarquable reste la redistribution des rôles à laquelle elle se livre d'une citation à l'autre. Dans la première, Fabien se prend (ou refuse de se prendre, ce qui, en l'occurrence, revient au même) pour le narrateur du *Petit Prince* et non pour le petit prince lui-même, rôle qu'il s'octroie pourtant dans la seconde citation et que le récit nous pousse à lui offrir. Il nous souffle, par la même occasion, un premier rapprochement, réellement absurde, entre le petit prince et "Ma Rose" le raton-laveur à qui il confie, plus explicitement ensuite, et d'une façon plus acceptable pour le lecteur, le rôle de la rose. Reconnaissons tout de suite dans cette redistribution des rôles un des procédés essentiels du travail de réécriture.

La redistribution des rôles

On a déjà montré un peu plus haut comment Ginette Anfousse cassait certaines identifications en proposant d'un énoncé à l'autre des rôles différents pour le même personnage. Par "rôles", on désignera ici les personnages qui forment

“l’intertexte”; ainsi, il y a le rôle d’Alice, le rôle du lapin blanc, le rôle du roi de coeur, le rôle de la reine, le rôle du chapelier, etc..., (*Alice au pays des merveilles*).

Les rôles peuvent être interdépendants les uns des autres. Tout le jeu consiste à les redistribuer. Cette redistribution s’effectue tout d’abord d’oeuvre à oeuvre (des personnages d’*Une nuit au pays des malices* reprennent les rôles des personnages d’*Alice au pays des merveilles*) mais aussi au sein de l’histoire même racontée par le narrateur de Ginette Anfousse. Le procédé le plus pratiqué, du moins dans son second album, consiste à confier plusieurs rôles à un seul et même personnage (ainsi le lièvre pressé d’*Une nuit au pays des malices* sera-t-il tout à la fois le lapin blanc, le roi de coeur, la reine de coeur ... d’*Alice au pays des merveilles*). Il peut aussi arriver qu’un même personnage assume un seul et unique rôle au cours du récit, même s’il peut avoir un rôle dominant. C’est là que la situation dans laquelle sont placés les personnages retrouve toute son importance. Mais qu’est-ce qui fait que dans telle situation tel personnage assume tel rôle? Autrement dit: de quelle manière Ginette Anfousse procède-t-elle à ces identifications et à ces redistributions?

Il y a tout d’abord le nom. Certains noms suffisent comme référents intertextuels surtout lorsqu’ils apparaissent parmi d’autres noms aussi chargés. Peut-on citer ceux d’Alice et du chapelier sans songer aussitôt à Lewis Carroll? Mais l’Alice du pays des malices est-elle encore l’Alice du pays des merveilles? Son rôle dans le récit reste assez marginal. Elle ne se différencie guère de sa jumelle Aline, à tel point que les deux petites filles s’expriment souvent d’une même voix. Elle semble aussi étouffée par les deux autres habitants du pays des malices, le volumineux lièvre pressé et le gigantesque chapelier. On peut pratiquement affirmer que le nom d’Alice se suffit à lui-même, mais c’est probablement un cas limite.

Le nom peut subir des modifications, mais l’altération est une autre manière d’insister sur l’intertextualité, fût-ce de façon cocasse et irrévérencieuse. L’altération évoque par exemple un trait caractéristique du rôle. Ainsi le lièvre du pays des malices est-il qualifié de “pressé”, qualification qui nous renvoie aux préoccupations du Lapin Blanc de Lewis Carroll; il craignait d’être en retard et sortait sa montre de son gousset. Le trait est d’ailleurs très explicite puisque l’allusion est développée sous forme de périphrase: “Du dixième chapeau, celui que tu as encore oublié, fais apparaître le lièvre pressé, celui qui n’est jamais à l’heure, le lièvre en retard et qui remue le nez” (11, p. 7), donc trois expressions pour dire la même chose, sorte de surcharge textuelle qui assume sa fonction de trace intertextuelle.

Les personnages d’Alice au pays de merveilles se révèlent également par leurs tics langagiers. Une phrase, une expression, voire une manie (la duchesse a l’habitude de tirer une morale de tout) peut donc servir à identifier le rôle tenu par un personnage de Ginette Anfousse. On se souvient de l’expression favorite de la reine de coeur: “tranchez-lui la tête”. C’est là une phrase qui résume le rôle. La reprendre à son compte, c’est endosser le rôle. Quelle sera l’une des

premières répliques du lièvre pressé d'*Une nuit au pays des malices* lorsqu'il sera mis en présence de Fabien? "Après ... après nous lui trancherons la tête". Le lièvre pressé est donc aussi la reine de coeur dont l'obsession n'est pas loin d'être partagée par le chapelier de Ginette Anfousse qui brandit plusieurs fois le sabre afin de trancher la tête de Fabien, tête qu'il n'arrête pas de réclamer car il ferait volontiers office de bourreau.

Victime potentielle dans *Alice au pays des merveilles* (la reine lui ferait bien couper la tête), voilà le chapelier qui se mue en bourreau virtuel. Il semble là que Ginette Anfousse développe ce que le personnage pouvait déjà avoir de cruauté sadique chez Lewis Carroll. En effet, à la fin du fameux chapitre intitulé "un thé chez les fous", ne cherche-t-il pas à introduire, avec la complicité du lièvre de mars, le loir dans la théière? Les personnages imaginés par Anfousse empruntent donc des comportements, des attitudes aux personnages de Lewis Carroll. Nous serions tentée de prétendre que là c'est la situation qui fait le rôle. *Une nuit au pays des malices* regorge d'allusions à divers éléments de récit de Lewis Carroll, mais jamais un épisode n'est cité dans son intégralité ni dans sa continuité. Ginette Anfousse procède à une série de fragmentations (nous avons droit à une sélection de morceaux d'épisodes), de réductions, d'inversions (l'ordre des épisodes est par exemple bouleversé) et de transpositions (le même épisode n'est pas vécu sur le même mode ni parfois par le même personnage). Voici quelques-uns des épisodes d'*Alice au pays des merveilles* dont les lambeaux parsèment *Une nuit au pays des malices*: le procès du valet de coeur, le thé chez les fous, la chute d'Alice dans le puits, les changements de taille d'Alice ... Prenons l'exemple du procès. Il occupe chez Lewis Carroll les deux derniers chapitres. Chez Anfousse, les allusions à ce procès vont se répartir dans tout l'album à partir du chapitre II. On en trouve des traces dans les chapitres III, VII et VIII. Le lièvre pressé assume aussitôt le rôle du roi de coeur qui était déjà chez Lewis Carroll juge et partie, et le chapelier celui du greffier. A l'opposé, l'album *Un loup pour Rose* ne se livre à aucune dislocation de ce type. Comme nous l'avons déjà mentionné, Ginette Anfousse y suit d'assez près la construction de son modèle.

Degré et niveaux d'intertextualité

La part du lecteur reste prépondérante dans la perception des faits intertextuels. Tout dépend, en effet, de sa culture et de son attention. Mais il y a aussi dans les textes des faits intertextuels dont le pouvoir de sollicitation de la mémoire du lecteur est plus important que d'autres. On trouvera dans les albums de Ginette Anfousse des clins d'oeils plus appuyés. A côté des niveaux d'intertextualité différents, il existe aussi des degrés d'intertextualité.

Ainsi, un certain nombre de ces faits peuvent nous échapper totalement sans que cela n'affecte d'ailleurs notre compréhension de l'histoire, ce qui, dans le contexte de la littérature de jeunesse qui est celui où nous nous plaçons, reste fondamental. Puisque rien ne doit, *a priori*, venir entraver la lecture,

essentiellement linéaire, de n'importe quel jeune lecteur/lectrice. Ce sera le cas dans la majorité des indices disséminés dans le texte.

Prenons deux exemples qui montreront d'ailleurs combien le contexte participe à l'intertextualité; en bref, que ce qui relève de l'intertextualité dans un texte pourrait très bien n'en plus relever dans un autre, ou pas au même degré, ou pas de la même manière. Ce qui tendait à prouver que c'est moins un fait, un motif, une citation qui nous renvoie à telle oeuvre plutôt qu'à telle autre que sa participation à un faisceau de faits, de motifs ou de citations ...

Premier exemple: Rose

Le premier volet des aventures de Fabien est l'histoire d'un raton-laveur albinos entièrement blanc et qui se lamente d'être différent des autres. A Fabien de lui trouver un loup qui le fera davantage ressembler à ceux de sa race et lui rendra en quelque sorte sa véritable identité. Passons sur la polysémie du mot loup avec laquelle joue l'auteur et qui ferait plutôt basculer l'album du côté de chez Lewis Carroll. Ce raton-laveur, qui parle (car nous sommes dans un conte merveilleux), se voit baptisé du nom de Rose. Pourquoi "Rose" et non "Blanche" puisqu'il est un animal est tout blanc? Première discorde. C'est que cela n'a rien à voir avec sa couleur. Néanmoins, ce nom de "Rose" ne saurait constituer à lui seul un indice d'intertextualité. Après tout, un héros, même en littérature de jeunesse, a le droit de donner à l'animal qui partagera ses aventures, le nom qu'il lui plaît. Il en faut bien pour y voir une allusion à la rose dont le petit Prince se sent responsable dans le récit de Saint-Exupéry. Pour imposer cette association au lecteur dont l'attention aura été suffisamment éveillée, il faut une convergence d'indices qui, ici, mobiliseront les ressources de la typographie et de la grammaire. Il est déjà plus intéressant de noter que l'animal en question insiste pour se faire appeler "Ma Rose" (l'expression est en italique dans le texte) où le déterminant va bien au-delà du rôle d'un simple adjectif possessif car il ne s'agit pas de souligner une simple relation de propriété, fut-elle affective. C'est le déterminant et la typographie qui font ici l'indice. "Tu es responsable de ta Rose" confiera le renard apprivoisé au petit Prince. Il est piquant de voir que l'intertextualité. C'est là un jeu auquel se prête Ginette Anfoussse avec une délectation évidente. Ce raton-laveur aurait-il lu le récit de Saint-Exupéry? Pour ceux qui n'auraient d'ailleurs pas compris, l'animal avait pris soin d'ajouter: "C'est un nom qui me va assez bien ... la rose n'est-elle pas la reine des fleurs?... (p. 8) où le raton-laveur manifeste la même immodestie que la rose du petit Prince lors de son éclosion sur l'astéroïde B.612. Ma Rose, le raton-laveur blanc, se prend donc pour une fleur. Enfin, dernier motif, encore plus explicite, celui de la cloche en verre sous laquelle Fabien, avant de quitter sa montagne pour parcourir le monde, dissimule, "Sa Rose" tout comme le petit Prince la sienne.

A l'opposé, dans le second album de Ginette Anfousse, rien ne nous autorise à procéder aux mêmes associations: le nom du raton-laveur (l'animal n'apparaît jamais dans l'histoire même si son nom est cité plusieurs fois) n'évoque plus la fleur du petit Prince parce que le contexte ne le permet plus. Fait significatif d'ailleurs, Rose a perdu son adjectif possessif, cet appendice qui sollicitait la mémoire du lecteur. "Rose" est devenu ce qu'il n'aurait jamais cessé d'être si ne s'était pas tissé ce faisceau d'indices qui créait l'intertextualité, un nom parmi d'autres. Il lui aura suffi de glisser dans un autre récit pour perdre l'essentiel de son épaisseur. A vrai dire, il serait plus judicieux d'affirmer que le signe a changé de référent textuel. Le nom de "Rose", dans le second album, n'évoque plus désormais que le raton-laveur blanc du premier.

Deuxième exemple: le puits et la chute d'Alice

Le motif du puits est un exemple particulièrement intéressant parce qu'il va confirmer le fait qu'un motif dépend d'abord du traitement intertextuel qu'on lui fait subir (c'est-à-dire qu'en lui-même, de ce point de vue, il ne signifie pratiquement rien) et que, par conséquent les relations qu'il va tisser avec un autre texte sont uniques et transférables.

Le motif du puits apparaît pour la première fois dans le prologue de chacun des deux albums. Voici les deux extraits du premier:

A mi-chemin, des pancartes insolites s'affichaient: "Gare aux puits!" Je m'approchai de l'une d'elles, j'examinai les alentours et je découvris un trou de quelque dix mètres de profondeur dans lequel il n'y avait aucune trace d'eau. Je me dis qu'il aurait mieux valu inscrire sur les pancartes "Gare aux trous!" que "Gare aux puits!"

et quelques lignes plus loin:

Qu'il avait amarré son nuage mauve par une pure commodité, après de nombreuses tentatives pour trouver de l'eau fraîche, en creusant des dizaines de puits aussi stériles les uns que les autres.

Ce sont pratiquement mot pour mot les mêmes extraits dans le prologue du second album. Les deux prologues se ressemblent tellement qu'ils seraient, avec peu de modifications, transférables d'un album à l'autre. Dans ces deux passages, on relèvera l'affirmation curieuse qui fait d'un "trou" un "puits stérile", affirmation où l'on assiste à un renversement de la définition (qui est bien dans la manière de Lewis Carroll). Encore nous faut-il reconnaître que cette dernière observation ne s'est imposée qu'à la lecture du second album alors que nous savions déjà qu'*Une nuit au pays des malices* parodiait les aventures d'*Alice au pays des merveilles* et *De l'autre côté du miroir*. Cela signifierait que le contexte dans lequel une citation apparaît et la connaissance que nous avons déjà de l'oeuvre orientent singulièrement la lecture. Tout ceci tient évidemment au fait que nous avons affaire à deux manifestations d'intertextualité particulières où une oeuvre se donne à lire à travers une autre et une seule. Ce n'est pas un cas spécifique à la littérature de jeunesse. Notre lecture ne manque pas d'être sollicitée par d'autres allusions (ainsi on verrait bien dans le "cultiver son

potager” du prologue un clin d’oeil irrévérencieux au *Candide* de Voltaire) mais ces allusions sont pour ainsi dire étouffées par le réseau des faits intertextuels qui inlassablement nous ramènent à Saint-Exupéry ou à Carroll selon qu’il s’agisse du premier ou du second album.

On connaît l’épisode de la chute dans un puits qui inaugure les aventures d’*Alice au pays des merveilles*. L’épisode est d’ailleurs si célèbre qu’on envisage mal une parodie de l’oeuvre de Carroll qui n’y ferait pas référence. Cette célébrité facilite l’identification (elle est donc un des gages les plus sûrs d’intertextualité) mais autorise en même temps tous les détournements. Plus l’histoire est connue, plus on peut se permettre, sans nuire à sa reconnaissance, de la malmener. Et Ginette Anfousse ne s’en prive pas.

Dans l’édition Garnier-Flammarion, la chute d’Alice occupe deux pages tandis que la même épisode dans *Une nuit au pays des malices* tient en une dizaine de dimensions mêmes de l’album, s’accompagne d’une *fragmentation* de l’épisode. En effet, nous avons droit à deux chutes bien distinctes (celle de Fabien au chapitre III et celle de tous les protagonistes de l’histoire au chapitre VII) mais qui, toutes deux, renvoient à l’unique chute d’Alice, à des moments différents de cette même chute car, chez Anfousse, aucune des deux chutes n’est intégralement racontée. Cependant, l’auteur n’est pas allée jusqu’à intervertir les moments. La première chute reprend le début du texte de Carroll et “Comme dans un rêve, Fabien eu l’impression de tomber au ralenti ...” (III, p. 14) évoque inévitablement “la chute d’Alice était très lente ...” (Carroll, G.F., p. 96). Même parallélisme entre la seconde chute et les dernières lignes de l’épisode chez Carroll: “Celui-ci [le roi goudda] vint s’écraser grossièrement sur la paille moelleuse que les marmottes avaient amassée” (Anfousse, VII, p. 31) et “quand soudain, patatras! elle s’affala sur un tas de branchages et de feuilles mortes, et sa chute prit fin” (Carroll, G.F., p. 98). Cette fragmentation doublée d’une redistribution du texte de Carroll ôte toute durée à la chute d’Alice. Il faut croire qu’il s’agit d’une des vicissitudes de ce type de travail intertextuel qui impose un choix: la citation ne peut être que fragmentaire mais les fragments suffisent à désigner le texte cité. En somme le but est atteint.

La redistribution des fragments d’un épisode ne peut s’accomplir sans s’attaquer à la structure de l’oeuvre. Il y va tout à la fois de la place et de la signification des épisodes ainsi constitués. Fabien n’éprouve aucune des angoisses d’Alice dont la chute s’apparente à une nouvelle naissance, c’est-à-dire naissance à un nouveau monde. Rien de tel chez Anfousse. Le puits reste un univers dont la familiarité apaise même Fabien. Il se sent chez lui, à l’abri. Les autres s’en rendent si bien compte qu’ils le font remonter. Il faut comprendre cette remontée comme une chute, mais inversée (lointain écho des Antipodistes d’Alice, “ces gens qui marchent la tête en bas”, p. 97) puisque Fabien retombe sous la coupe des êtres venus de Vénus et qui règnent au pays des malices.

Cette première chute est aussi l’occasion pour Anfousse de combiner les thèmes des deux récits de Carroll: le puits (allusion à *Alice au pays des*

merveilles) s'ouvre en effet sous une case noire d'un damier qui évoque le jeu d'échec dont chaque case sera d'ailleurs un paysage (*De l'autre côté du miroir*). Ginette Anfousse a l'art de nous faire tomber d'une oeuvre dans une autre!

Il est enfin un dernier procédé qui mérite toute notre attention parce qu'il est délicat à repérer: c'est la *transposition*. Il nous semble impossible d'évoquer la chute d'Alice de Carroll sans dire un mot de l'arrivée des jumelles d'Anfousse, Aline et Alice, dans le monde de Fabien. C'est une véritable parodie de chute puisque les jumelles qui tombent des étoiles, voyagent à bord d'une boîte parachutée d'un avion. Le nom d'Alice nous sert ici de fil conducteur. On retrouve de cette façon notre chute inaugurale, celle par qui commence l'aventure au pays des merveilles/malices.

On voit ainsi comment Ginette Anfousse réécrit un épisode connu en jouant tout à la fois avec les citations et les thèmes. Les procédés dégagés (réduction, fragmentation, redistribution, inversion, transposition) représentent les principaux moyens utilisés dans la réécriture des deux contes.

Le projet de Ginette Anfousse de réécriture du *Petit Prince* et des aventures d'Alice ne se résume pas donc pas à une collection d'allusions et de citations plus ou moins repérables. L'auteur opère un véritable travail de réécriture qui va jusqu'à mimer l'oeuvre à réécrire. Ce mimétisme peut la conduire à disloquer totalement celle-ci, mais cette dislocation s'impose comme une des expressions les plus profondes d'intertextualité lorsqu'elle s'accomplit dans l'esprit même de l'oeuvre parodiée.

L'analyse qui vient d'être proposée reste, bien entendu, limitée. Les traces de l'intertexte dans les deux albums sont plus nombreuses. Nous n'en avons sollicité que quelques-unes. Mais celles-ci suffisent pour aborder le problème que nous nous sommes posé: la lecture des jeunes est-elle totalement hermétique à l'intertextualité?

Une lecture intertextuelle implique que soient remplies au moins les deux conditions suivantes: elle exige du lecteur une certaine culture (qui varie, bien sûr, d'un individu à l'autre) et la pratique d'une démarche critique qui repose sur une capacité à prendre du recul par rapport au texte.

On peut penser que n'importe quel lecteur (qui a dépassé le stade du déchiffrement pour consacrer l'essentiel de son activité de lecture à la construction du sens, ce qui demande déjà une certaine maturité de la lecture que les enfants à qui l'on destine généralement les albums n'ont pas toujours atteinte) est en mesure de procéder à des associations provoquées par des souvenirs de lecture. Comme le souligne Riffaterre, tout dépend du lecteur et si l'intertextualité se réduisait à cela, il n'y aurait guère lieu de s'en préoccuper (si ce n'est dans le cadre d'une théorie de la réception).

L'enfant-lecteur et l'adolescent-lecteur sont d'abord attirés par l'histoire et les personnages qui leur permettent de "vivre des aventures par procuration".⁴ Ce mode de lecture repose essentiellement sur l'identification. Notons que les deux albums de Ginette Anfousse, à l'exception de quelques rares passages

incongrus, les deux histoires peuvent se lire sans le secours de Saint-Exupéry ni celui de Lewis Carroll. Une lecture linéaire reste parfaitement suffisante; il ne lui manquera que d'accéder à cette épaisseur de sens sans laquelle il n'y a pas de littérature possible.

Roland Barthes proposait de distinguer deux niveaux de lecture: la lecture de plaisir et la lecture de jouissance. La première va droit à l'essentiel du récit, elle ne s'arrête pas et saute notamment les passages descriptifs, emportée dans un élan qui doit la mener au terme de l'aventure; la seconde, au contraire, colle au texte, ne lui laisse aucun répit, cherche à lui faire rendre tout ce qu'il peut rendre en s'appliquant à faire jouer les multiples niveaux de signification. Barthes reconnaissait que peu de lecteurs parvenaient à cette jouissance. On ne s'étonnera pas de signaler que les jeunes lecteurs en sont donc bien incapables et, comme la prise en compte de l'intertexte relève davantage de la deuxième lecture que de la première, voilà Ginette Anfousse condamnée à n'être jamais lue comme elle aurait souhaité l'être, du moins par le public auquel elle semble destiner ses deux albums.

On nuancera néanmoins, car si l'on voulait totalement tenir compte de la complexité du problème, il faudrait évoquer des degrés de lecture intertextuelle et classer tous les faits observés à partir de critères objectifs fondés sur une recherche qui prendrait en compte les différents étapes de l'évolution de la lecture chez l'enfant et l'adolescent. En gros, certaines allusions particulièrement appuyées pourront être décryptées mais l'intertexte demeurera inaccessible. D'ailleurs, l'oeuvre de Lewis Carroll est un bon exemple d'intertextualité accessible lorsqu'elle parodie les "nursery rhymes". Mais "à la vérité, il faut être né en Angleterre et imbibé de culture anglaise pour goûter cette logique".⁵ Il fallait donc que ces "nursery rhymes" soient bien connues des enfants pour qu'ils puissent se mouvoir avec aisance dans cette oeuvre. C'est pourquoi, selon Jean-Jacques Mayoux⁶ qui partage là le point de vue de François Caradec, celle-ci ne pouvait que demeurer étrangère à un lecteur français du XXème.

Ginette Anfousse nous permet de rappeler ce qui demeure à nos yeux le paradoxe fondamental de toute oeuvre écrite pour la jeunesse: pour accéder vraiment à la littérature, il lui faut échapper à sa propre condition. C'est en renonçant, d'une manière ou d'une autre, à son public que la littérature de jeunesse peut retrouver sa dimension purement littéraire. En d'autres termes, toute oeuvre qui ne se pense qu'en termes de réception est perdue pour la littérature, ce qui semble être malheureusement le cas de la grosse majorité des livres pour la jeunesse. Nombreux sont d'ailleurs les écrivains et les critiques "pour la jeunesse" qui refusent à la littérature de jeunesse toute spécificité pour proclamer qu'il y a la littérature et puis c'est tout. Là, comme dans l'édition des livres pour adultes, il y a une production massive d'ouvrages préfabriqués et une production plus restreinte, d'oeuvres, disons, "littéraires". Michel Tournier prétend, avec un malin plaisir selon nous, que l'oeuvre idéale, c'est celle qui, débarrassée de ses scories (mythe de la pureté originelle?), peut être lue par les enfants. On rappellera que Michel Tournier s'est soucié d'écrire *d'abord* son

Vendredi ou les limbes du Pacifique pour les adultes avant d'en proposer une version expurgée pour les enfants. Michel Tournier a-t-il d'ailleurs jamais écrit pour les enfants?⁷

Les grandes oeuvres du patrimoine littéraire de jeunesse, à de rares exceptions près (la Comtesse de Ségur, par exemple), n'ont pas été spécifiquement écrites pour les jeunes ou sont sorties du "ghetto de la littérature enfantine."⁸ Caradec nous rappelle que Jonathan Swift détestait les enfants et qu'il n'a jamais eu la moindre intention de leur offrir *Les Voyages de Gulliver*.⁹ Cette satire de la politique anglaise, qui leur échappe probablement totalement, n'a pas nui à la récupération de l'oeuvre par les enfants mais cette récupération s'est faite au prix d'un détournement qui assimile l'oeuvre à un conte merveilleux. L'intérêt du *Petit Prince* de Saint-Exupéry tient à ce que, par-dessus les enfants, il s'adresse aussi aux adolescents et aux adultes. Combien d'enfants ont accès à cette philosophie que respire l'oeuvre? Qu'y lisent les jeunes lecteurs? L'histoire merveilleuse d'un habitant des étoiles auquel ils peuvent s'identifier. Pouvons-nous le paradoxe jusqu'au bout: la réussite de Saint-Exupéry dans ce petit roman vient peut-être de ce qu'il a manqué son public.

A qui Ginette Anfousse destine-t-elle vraiment son avertissement au lecteur? "Le lecteur trouvera dans ce récit des ressemblances avec des personnages et des situations déjà connus. Ce n'est pas un hasard, l'auteur l'a voulu ainsi." On ne peut s'empêcher d'y voir un appel à un autre lecteur que l'enfant, un lecteur capable de procéder à cette lecture de "jouissance" dont parlait Roland Barthes. En somme, cet avertissement, c'est déjà pour l'oeuvre une façon d'échapper à sa condition d'oeuvre pour la jeunesse à laquelle la restreindrait le choix même de la formule de l'album.

NOTES

- 1 Michael Riffaterre, "L'Intertexte inconnu", *Littérature*, no 41, février 1981, pp. 5-6. Nous soulignons.
- 2 Béguin, Annette, *Lire, écrire*, Paris, l'école, 1982.
- 3 Michael Riffaterre, "La trace de l'intertexte", *La Pensée*, no 215, octobre 1980, p. 5.
- 4 Annette Béguin, *op. cit.*, p. 27.
- 5 Caradec, François, *Histoire de la littérature enfantine en France*, Paris, Éditions Albin Michel, 1977.
- 6 Jean-Jacques Mayoux, in: *Tout Alice*, Paris, Garnier-Flammarion, 1979, p. 17.
- 7 "Je n'écris pas de livres pour enfants, mais il m'arrive de tellement m'appliquer et d'avoir tant de talent que ce que j'écris puisse être lu aussi par les enfants. Quand ma plume est moins heureuse, ce qu'elle trace est tout juste bon pour les adultes". Michel Tournier, *Pierrot ou les Secrets de la nuit*, Paris: Gallimard/Enfantimages, 1979, post-face.
- 8 Goimard, *le Monde*, 26 avril 1974, à propos de Jules Verne.
- 9 Caradec, *op. cit.*, p. 89.

Danielle Thaler enseigne la littérature à l'Université de Victoria. Elle est l'auteure d'une bibliographie importante de la critique dans le domaine de la littérature pour la jeunesse.