



## De la fable au roman: Jeux transformationnels

—Monique Noël-Gaudreault et Flore Gervais

De tout temps, nombreux sont les textes littéraires qui ont fait l'objet de réécritures.<sup>1</sup> C'est le cas de la fable. Avec *La Fontaine*, ce genre littéraire est entré dans le rang des classiques, donc parmi les ouvrages désignés « a posteriori comme tels par un cercle de lecteurs autorisés, relayés par les institutions qualifiantes que sont l'école, l'Académie ou l'édition » (Dumora-Mabille 97). Ces livres exercent une influence particulière, aussi bien en s'imposant comme inoubliables en se dissimulant « dans les replis de la mémoire par assimilation à l'inconscient collectif ou individuel » (Calvino 104).

Plusieurs de ces « ouvrages » ont fait l'objet de réécritures et de réappropriations pour les enfants et les adolescents. Dans une entrevue, le regretté Raymond Plante, auteur québécois pour la jeunesse, reconnaît aimer se livrer à des réécritures explicites d'auteurs dits « classiques »:

Mark Twain, Carlo Collodi (père de *Pinocchio*), Charles Dickens, Italo Calvino (*Le baron perché*) et, bien sûr, Jean de La Fontaine (Noël-Gaudreault, « Comment Raymond »).<sup>2</sup> Des chercheurs en littérature jeunesse ont analysé le phénomène de la réécriture. Par exemple, Lucie Guillemette a cerné les ressemblances et les divergences existant entre l'album *Marie-Baba et les quarante rameurs* de Carole Tremblay et Dominique Jolin et le conte « Ali Baba et les quarante voleurs » tiré des *Mille et une nuits*. Déjà, en 2005, Noëlle Sorin avait dirigé un collectif intitulé *La mémoire comme palimpseste en littérature pour la jeunesse*. Rappelons qu'un palimpseste est un parchemin dont on a effacé la première écriture pour pouvoir écrire un nouveau texte. À l'intérieur du collectif mentionné ci-dessus, Monique Noël-Gaudreault a analysé les rapports entre un chapitre de Tom Sawyer de Mark Twain et *Les manigances de*



## Les sémioticiens s'entendent pour attribuer à la fable cinq caractéristiques



*Marilou Polaire de Raymond Plante.* On y retrouve « les rouages complexes du travail d'écriture de l'écrivain jeunesse: amplifier, reconstruire et insuffler une morale, le cas échéant » (Noël-Gaudreault, « Amplification » 104).

À l'intérieur du présent article, dans un premier temps, nous analyserons les éléments constitutifs de la fable « La Cigale et la Fourmi », qui ouvre le premier livre du recueil de La Fontaine dédié à Monseigneur le Dauphin, alors âgé de six ans.<sup>3</sup> Ceci sera suivi par un examen des procédés de réécriture structurelle utilisés par Raymond Plante dans son roman destiné aux enfants de six à neuf ans: *Le grand rôle de Marilou Polaire*.<sup>4</sup> Puis nous montrerons comment la dualité classique de la fable devient chez ce dernier une véritable polyphonie. Ensuite, nous décrivons la mise en scène de la fable qui, dans le roman, s'avère elle-même une mise en abyme. Enfin, nous nous questionnerons sur les enjeux de ce récit postmoderne que constitue cette réécriture plantienne pour la jeunesse.

### **La fable**

Les sémioticiens s'entendent pour attribuer minimalement à la fable cinq caractéristiques (Canvat et Vandendorpe 23; 25). Il s'agit d'un genre narratif dans lequel s'insèrent des séquences dialogales-conversationnelles, de la structure duelle qui exploite systématiquement les jeux d'opposition; de la mise en scène de personnages le plus souvent de nature animale, de la présence, explicite ou non, d'une morale; et de la dimension allégorique liée au procédé de personnification que l'auteur utilise quand, en parlant d'une chose, il parle d'une autre (Dupriez 30). Il suffit d'avoir été soumis, écolier, à la mémorisation d'une fable, pour reconnaître que ces cinq caractéristiques en font un genre d'une grande accessibilité auprès du jeune lectorat ainsi que d'un riche potentiel pédagogique.

Pour le sémioticien Vandendorpe, la fable présente fréquemment « le modèle du double renversement [. . . où les] destinées des personnages sont représentées sous la forme de deux trajectoires qui se croisent ou de positions valorisées qui s'échangent de l'un à l'autre ».

De plus, il reconnaît qu'il peut arriver que La Fontaine omette une partie de la situation initiale. Par exemple, dans « La Cigale et la Fourmi », le fabuliste ne dit rien de ce que faisait la Fourmi durant l'été, ce qui oblige le lecteur à reconstruire, par un jeu d'inférences régressives, la situation antithétique initiale: la Cigale devrait, normalement [. . .] être en position haute et faire sentir à la Fourmi qu'il était bien plus agréable de chanter et de s'amuser que de travailler (Vandendorpe 43).

Par ailleurs, comme la fable d'Ésope constitue l'hypotexte de la fable de La Fontaine, à son tour, « La Cigale et la Fourmi » s'avère l'hypotexte<sup>5</sup> de la pièce de théâtre que jouent Marilou et ses amis dans le mini-roman sériel de Plante.

### **De la fable au roman en passant par le théâtre**

« Le texte se construit comme théâtre et comme lecture », écrit Kristeva (170). Les personnages du roman de Plante reçoivent la triple consigne de lire, de mettre en scène et de jouer une fable tirée au sort. Le récit est donc celui d'une pièce qui se monte avec, grosso modo, les mêmes étapes que dans la vraie vie: l'attribution des rôles, les éventuelles remises en question du scénario, le perfectionnement de la comédienne principale, la répétition, et enfin, la « Première ».

L'attribution des rôles constitue un premier

obstacle dont la résolution occupe tout un chapitre, car les décisions unilatérales de Marilou, metteuse en scène autoproclamée, sont contestées par les personnages concernés. De fil en aiguille, grâce à une argumentation serrée, elle arrive à persuader Ti-Tom qu'il fera une vaillante Fourmi, mais l'affaire se corse avec Boris, qui reste insatisfait à l'idée de jouer M. de La Fontaine. Cette remise en question d'un scénario tout fait et donc contraignant débouchera, heureusement, au chapitre 5, sur un cauchemar providentiel où, s'identifiant à la Cigale, Marilou dansera dans la neige et frôlera la mort. C'est ce cauchemar, ressort dramatique affectionné par Raymond Plante, qui aidera Marilou à prendre la bonne décision, après avoir discuté de la pièce avec ses amis: celle d'ajouter le personnage du maringouin, et tant pis pour M. de La Fontaine!

Le second obstacle trouve sa solution dans le perfectionnement de la comédienne principale. En effet, celle qui veut à tout prix incarner la Cigale chante faux! Une chanteuse rock, Carmina Carboni, la mère des jumelles, amies de Marilou, viendra en aide à cette dernière, et profitera de l'occasion pour lui ouvrir les yeux sur les difficultés du métier. Par ailleurs, le mini-roman s'enrichit de l'ajout lyrique et récurrent de la sensation de froid. Celle-ci culmine dans le cauchemar de Marilou qui s'identifie complètement à la Cigale (ch. 5)



## À la dualité de la fable s'oppose la polyphonie de ce roman jeunesse



dont elle a choisi d'endosser le rôle et le costume. Enfin, la répétition théâtrale (ch. 6) offre à chaque personnage l'occasion de montrer son costume et, en particulier, à Marilou l'occasion d'exprimer le sentiment d'injustice qui la tourmente, de prendre conscience que chanter est un véritable travail, puis de décider de changer la fin de la fable pour finalement satisfaire les attentes légitimes de Boris, désireux de participer pleinement à l'action.

### **La représentation finale**

Dans son chapitre clé qui constitue un compte rendu de la représentation finale, Plante nous renseigne sur le décor, les objets, les costumes, la gestuelle et la mimique. En effet, le décor, simplifié parce qu'il s'agit d'un spectacle d'enfants, n'en demeure pas moins poétique. Il s'anime sous le pinceau des soeurs Carboni, le jaune symbolisant la belle saison, en antithèse avec le blanc, pour la « morte saison ». S'y déplacent des objets comme le soleil et quelques oiseaux autour des arbres « bricolés » par les deux soeurs. Grâce à un ingénieux processus, « les feuilles tourbillonnent ». Enfin, la neige apparaît,

mais la scène représentée devient si poignante que le décor se fait oublier. Évidemment, les trois costumes d'insectes jouent un rôle important: frustré, au début, de ne jouer que La Fontaine qui se distinguait par sa perruque, Boris est fort satisfait de sa promotion au rôle de troisième insecte! La gestuelle semble peu marquée: si Marilou chante sa chanson sud-américaine, aucune mention de balancement quelconque. Toutefois, on peut voir le capitaine du bateau soulever sa casquette et, un peu plus tard, entraîner en dansant sa nouvelle recrue vers son bateau de croisière. De son côté, Ti-Tom, fourmi rouge, parmi les plus voraces, ramasse un plein sac d'ordures, puis finit par s'enfermer dans sa cabane, seul lieu clos dans l'ensemble de l'espace scénique. Quant à la mimique, les deux mentions concernent la Fourmi Ti-Tom qui « sourit de toutes ses dents », en accord ou en contradiction avec son rôle de méchant(e) fourmi, et Marilou, cigale fiévreuse et grelottante, victime condamnée à danser sous la neige; elle acquiert une présence qui en fait la véritable vedette de la pièce (57). On pense à « La petite fille aux allumettes ».

### **De la dualité à la polyphonie**

À la dualité de la fable s'oppose la polyphonie de ce roman jeunesse: par cette métaphore d'origine musicale, nous entendons avec Bakhtine, une multitude de points de vue ou d'interactions discursives. Nous appliquerons cette métaphore bakhtinienne d'abord au texte lui-même puis à l'intention de l'auteur. Notons que cette polyphonie ne va pas de soi dès qu'on est en présence d'un texte romanesque pour la jeunesse. C'est pourquoi elle mérite d'être signalée. Elle touche aussi bien des signes théâtraux, polyphonie des registres de langue qui se concrétisent à travers les dialogues, polyphonie des discours à travers les genres convoqués par l'auteur, polyphonie des valeurs à travers les caractéristiques des personnages et enfin polyphonie des échanges à travers des fonctions dramatiques variées.

### **Une polyphonie de signes théâtraux**

Barthes a bien montré que le système théâtral est polyphonique ou pluriel par rapport au système de la langue qui est linéaire. Voici ses propos:

Qu'est-ce que le théâtre? Une espèce de machine cybernétique. Au repos, cette machine est cachée derrière un rideau. Mais dès qu'on la découvre, elle se met à envoyer à votre adresse un certain nombre de messages.

Ces messages ont ceci de particulier qu'ils sont simultanés et cependant de rythme différent; en tel point du spectacle, vous recevez en même temps six ou sept informations (venues du décor, du costume, de l'éclairage, de la place des acteurs, de leurs gestes, de leur mimique, de leur parole). Mais certaines informations tiennent (c'est le cas du décor) pendant que d'autres tournent (les paroles, les gestes); on a donc affaire à une véritable polyphonie informationnelle, et c'est cela, la théâtralité: une épaisseur de signes. . . . (Barthes 258)

Dans ce qui suit, nous allons montrer que cette épaisseur de signes se traduit par une polyphonie des registres de langue, une polyphonie des discours, une polyphonie des caractères et une polyphonie des échanges.

*Une polyphonie des registres de langue:* la parole représentée se caractérise par un mélange des registres de langue. Si les enfants respectent le texte écrit de La Fontaine pour le dialogue entre la Cigale et la fourmi, ils soignent encore leur langage dans la scène avec le maringouin, mais Marilou trahit son exubérance par un « youpi » sonore et se livre à un commentaire final versifié où perce son mépris pour l'insecte épargnant qu'elle accuse d'accumuler des « cochonneries »

(61).<sup>6</sup>

*Une polyphonie des discours:* si la fable, relativement concise, ne contient que du narratif, intégrant deux scènes conversationnelles entre les deux insectes-personnages, pour sa part, le mini-roman présente une certaine polyphonie (Bakhtine, « Esthétique et théorie »). La fable elle-même (citation intégrale puis extraits), un récit à la troisième personne entrecoupé de nombreux dialogues (plus de cent prises de paroles), des citations de chansons (« Tico Tico »<sup>7</sup> et « Bozo »<sup>8</sup>) ainsi qu'une comptine.<sup>9</sup> Pour compléter cette polyphonie de discours, le dernier chapitre se présente comme un compte rendu de la pièce de théâtre créée par les enfants.

*Une polyphonie des caractères:* Raymond Plante ajoute des personnages tout en modifiant quelque peu le caractère des protagonistes; pour cela, il place à l'arrière trois adultes et met en scène cinq enfants que l'on retrouve dans la série des Marilou. Ainsi, l'enseignante, le père de l'héroïne et la mère des jumelles forment la première catégorie de personnages; Marilou, fillette fonceuse, généreuse, mais « un brin manipulatrice », les deux sœurs Carboni à l'esprit imaginaire, Ti-Tom « le costaud » et Boris « le pataud » forment la seconde. Le portrait des personnages est plus contrasté du côté du roman sériel: à la Fourmi industrielle, prévoyante

et égoïste s'oppose la Cigale qui semble vivre de l'air du temps. La tension entre le caractère pathétique de celle-ci et le cynisme de la Fourmi demeure le ressort essentiel de l'action théâtrale représentée.

*Une polyphonie des échanges:* à la structure duelle de la fable (récit + dialogues), se substituent dans le roman, des échanges polyphoniques (à l'exception des chapitres 3 et 5, dialogiques, qui mettent en scène Marilou et son père): entre l'enseignante et ses élèves (ch. 1), Marilou et les membres de son équipe (ch. 2), l'héroïne, les jumelles et leur mère, chanteuse (ch. 4), le groupe d'amis en pleine répétition et attentifs à la re-création de la fable (ch. 6) avec, pour finir, comme au théâtre, tous les acteurs, leurs parents et les spectateurs, sans oublier l'enseignante. Dans cette représentation d'un monde artistique contemporain, Raymond Plante introduit de manière anachronique, le personnage du Bonhomme La Fontaine, accusé ultérieurement d'être « injuste » (48). Quant à la Cigale et la Fourmi, leur antagonisme est activé deux fois dans le roman, au début et à la fin, le sort tragique de la Cigale occupant, entre temps, une bonne partie des pensées de Marilou, l'héroïne, meneuse du jeu théâtral.

### **La mise en abyme: une contestation**

Parti d'une fable, texte court de 22 vers de sept



En même temps que l'auteur feint de rapprocher le plus possible la fiction du vrai (le quotidien des enfants), il entraîne ses jeunes lecteurs dans une mise à distance, une réflexion métatextuelle sur la fable et sur le sens qu'il faut donner à celle-ci.



pieds chacun (sauf un, le deuxième, « tout l'été », qui en fait trois), l'auteur jeunesse l'amplifie en un mini-roman, en prose, espace polyphonique, qui compte 48 pages de texte pour 13 pages d'illustration. Jeune destinataire oblige . . .

Par ailleurs, le roman s'avère une mise en abyme (Dällenbach), où Raymond Plante écrit l'histoire de Marilou qui « écrit » la pièce de théâtre, ou plutôt la réécrit à partir de la fable.

En même temps que l'auteur feint de rapprocher le plus possible la fiction du vrai (le quotidien des enfants), il entraîne ses jeunes lecteurs dans une mise à distance, une réflexion métatextuelle sur la fable et sur le sens qu'il faut donner à celle-ci. Ainsi, on peut affirmer que l'illusion référentielle laisse progressivement place à une contestation du récit (Ricardou 31). En effet, la transposition de la fable en pièce de théâtre scolaire nécessite une relance de la lecture qui aboutit à une analyse du texte et qui conduit Marilou, à la tête des personnages-enfants, à un refus de la fin, jugée injuste pour la Cigale.

Notons que l'enseignante qualifiera d'« idée extraordinaire » (55) l'ajout découlant de ce refus. À ce sujet, la mise en abyme élaborée par le romancier est véritablement une mise en scène qui, comme toutes les mises en scène, n'est pas neutre.

### **Récit postmoderne**

Par certains aspects, *Le grand rôle de Marilou Polaire* apparaît comme un récit postmoderne qui recycle, adopte, détourne les matériaux classiques de la fable. Ce travail de transformation s'inscrit dans une perspective postmoderne au sens de Lyotard. En effet, il y a recyclage de matériaux issus d'une forme préexistante, la fable. Autrement dit, il y a adoption et détournement. Il en résulte un effet de distanciation qui autorise une certaine ironie (Boisvert 29). Peut-on parler de cynisme à propos du personnage de Marilou qui, pleine d'empathie pour la Cigale, ridiculise la Fourmi? Les propos de la fillette sont contrebalancés par l'intrusion du narrateur qui la qualifie



En effet, culture populaire et culture savante s'y côtoient; on peut donc parler d'un véritable syncrétisme esthétique.



d'« espiègle », c'est-à-dire de « personnage vif et malicieux, sans méchanceté ». Il n'en demeure pas moins que, telle quelle, la fin de la pièce peut être jugée discordante.

De ce roman émerge un autre élément caractéristique du postmodernisme: ce mélange de genres littéraires, de langages, de tons. En effet, culture populaire et culture savante s'y côtoient; on peut donc parler d'un véritable syncrétisme esthétique. En témoignent la chanson (leitmotiv) sud-américaine utilisée naguère pour une publicité de peinture (Sico), les maracas, la guitare, le piano, la comptine, le « Bozo » de Félix Leclerc, les sacs à poubelles du téléroman « La petite vie », le magnétophone, la chanteuse rock . . .

### **Plaire, instruire et éduquer**

À leur époque, déjà, les *Fables* témoignaient d'un double dessein: « Vous êtes en un âge où l'amusement et les jeux sont permis aux princes; mais en même temps, vous devez donner quelques-unes de vos pensées à des réflexions sérieuses ». C'est ce qu'écrivait La Fontaine au jeune prince de six ans dans sa « Dédicace au

Dauphin ». Déjà se trouvait posé le problème de la double contrainte qui renvoie au double enjeu, apparemment contradictoire de l'écriture jeunesse: plaire et instruire. Nous y ajouterons celui d'éduquer.

*Le dessein de plaire*: force nous est de constater que Raymond Plante déploie un arsenal de moyens ludiques pour atteindre le premier but, c'est-à-dire séduire son lectorat. Mentionnons tout d'abord deux sortes de comique: d'une part, le comique de situation: Marilou conseille à Boris d'arroser d'un gros jet d'eau le directeur de l'école, Monsieur Poisson, bien mal nommé, car il n'aime pas l'eau (24); d'autre part, le comique de caractère, illustré par Ti-Tom, obsédé par ses muscles, qui choisit d'être une fourmi rouge parce qu'elles « dévorent un poulet en moins de temps qu'il n'en faut pour crier « cocorico! » (45). À ces deux formes de comique, ajoutons le comique de mots: les effets de rimes (le maringouin habillé en marin) et les « mots tordus »: « le Cigare et la Fourmi », « le Lièvre et la Tordue » (12). De plus, l'auteur recourt à des comparaisons cocasses; par exemple, il écrit que Boris danse comme un pingouin (23), que Marilou

chante comme un aspirateur défectueux (32). Celle-ci chante même si mal que son père pense qu'elle s'est pincé un doigt (26). En lui prêtant des réactions humaines, l'auteur va jusqu'à personnifier la guitare paternelle malmenée: « On dirait un soupir de soulagement » (27). Enfin, toujours dans le registre de l'exagération, le robot ménager lui-même entame spontanément une sorte de danse de Saint Guy pendant que Marilou « torture » à la fois sa chanson et l'oreille de son « Papou » (28).

*Le dessein d'instruire:* d'un point de vue didactique, Raymond Plante présente le personnage de Manon Lasource (évocation quelque peu poétique du nom de La Fontaine) comme une lectrice et enseignante modèle qui « ne rate jamais une occasion de raconter une histoire » (9), qui en lit à voix haute (10), qui « aime les enfants et les mots » (9). Il nous la montre successivement en train d'activer les connaissances antérieures, de susciter des conflits cognitifs, de placer les enfants en pédagogie de projet. Elle réussit à les motiver en leur faisant monter un spectacle; or, le spectacle est « la trame même de notre culture », selon Duvignaud. On pourrait aller jusqu'à dire que Raymond Plante offre ici un embryon de séquences didactiques qui fait appel au travail coopératif et à la discussion. Ce qui pose le problème du double destinataire du livre jeunesse: l'enfant et l'adulte . . . (Lepage).

Un autre message didactique, plus apparent, l'apologie de l'art et des artistes, dans la bouche de Marilou, et relayée par les soeurs Carboni, filles de la chanteuse rock qui donne une leçon de chant à l'héroïne: « Elle [Maman] fait des efforts ici pour avoir l'air de s'amuser sur scène » (51). « Les gens ne respectent pas toujours le travail des artistes » (35); « chanter, c'est travailler » (51).

*Le dessein d'éduquer:* le récit romanesque apparaît comme une série de dons et de contre-dons d'où découle une série de commentaires et de jugements moraux explicites. En effet, pour ce qui est des dons et contre-dons, Raymond Plante reçoit de La Fontaine (donateur malgré lui) une fable qu'il nous renvoie, métamorphosée en roman non traditionnel. Dans son rôle de passeur culturel et de double de l'auteur, l'enseignante transmet la fable à ses élèves qui la lui restituent métamorphosée elle aussi, mais sous la forme d'une pièce de théâtre. Le père de Marilou, donateur ou plutôt prêteur malgré lui de sa guitare, retrouve, grâce à sa fille, le goût d'en rejouer. Quant à la mère des jumelles, Carmina Carboni, chanteuse rock qui aurait pu devenir cantatrice, sa satisfaction comme spectatrice est d'avoir aidé Marilou à chanter mieux, à comprendre que chanter est un travail et à mieux incarner la Cigale lors du spectacle.

Enfin, dans la finale inventée par Marilou,



Cette métaphore bakhtinienne s'applique autant  
au texte lui-même qu'à la triple intention de l'auteur  
(didactique, ludique et éthique).



quand le maringouin arrive pour sauver la Cigale d'une mort certaine, il ne le fait pas comme un don de charité, mais comme un échange: travail contre (implicite) moyens de subsistance (donnant-donnant). En lieu et place de la moralité implicite de la fable de La Fontaine, Raymond Plante introduit, dans les deux derniers chapitres, une série de commentaires et jugements moraux dans la bouche du personnage enfant qui rejette une fin déprimante et cruelle. Finalement, metteuse en scène soucieuse de rétablir l'équilibre initialement rompu par l'égoïsme de la Fourmi, Marilou modifie le rôle de Boris: au lieu de jouer le fabuliste-narrateur, Boris incarne donc le nouveau personnage du maringouin. Ce véritable *deus ex machina* (Vandendorpe 108), qui roule des épaules, sauvera l'infortunée Cigale du froid et de la mort en l'invitant à chanter sur son bateau dans les mers du Sud. Quant au personnage de La Fontaine, lui-même désigné à l'origine comme narrateur, il s'estompe pour se réduire à un enregistrement sur fond musical que les enfants oublient d'intégrer à la représentation.

Par ailleurs, Plante résout à sa manière le conflit de valeurs mis en scène dans la fable (Vandendorpe 57). Les critiques avaient dégagé de celle-ci une apologie du travail, de la prévoyance et de l'effort. Pour d'autres, il s'agissait d'un portrait du monde comme une jungle où règne le chacun pour soi. D'autres encore y avaient vu une dramatisation de l'opposition freudienne entre le principe de plaisir et le principe de réalité. La pièce de théâtre montée par les enfants semble indiquer une nette préférence pour le principe de plaisir. Toutefois, comme c'est par pur hasard que la Cigale est sauvée à la fin, et non par un effet de sa volonté, on peut s'interroger sur le message que l'auteur envoie à son jeune public. Il est vrai que ce dernier, en entrevue, se défend bien de formuler une morale quelconque!

### **Conclusion**

Après avoir présenté les spécificités de la fable et du théâtre, nous avons examiné les transformations de celles-ci, à l'intérieur du roman intitulé *Le grand rôle de Marilou Polaire*, qui porte

sur la théâtralisation de la fable. Loin des règles d'unité classiques du XVIIe siècle, Raymond Plante active une véritable « polyphonie ». Cette métaphore bakhtinienne s'applique autant au texte lui-même qu'à la triple intention de l'auteur (didactique, ludique et éthique).

Pour réécrire « La Cigale et la Fourmi », Raymond Plante utilise le procédé littéraire de la mise en abyme qui est contestation. Cette attitude de remise en question recoupe certaines caractéristiques du récit postmoderne. En effet, *Le grand rôle de Marilou Polaire* récupère en les détournant les matériaux classiques de la fable. Cette subversion n'est pas dépourvue d'ironie ni même de cynisme dans le cas du personnage de Marilou. Ce recyclage et cette distanciation

font en sorte que, dans ce roman, s'enchevêtrent culture populaire et culture savante en un véritable syncrétisme esthétique.

Quant aux enjeux de cette réécriture, ils rejoignent, pour l'essentiel, ceux de La Fontaine qui étaient de plaire, d'instruire et d'éduquer. À l'échelle des enfants lecteurs, *Le grand rôle de Marilou Polaire* met en scène la parole, l'écriture et la lecture, et vise à faire découvrir la comédie humaine, avec ses injustices et son caractère grinçant à l'occasion.

Il reste à souhaiter que la conscience du jeune lecteur s'élargisse grâce à une lecture « luxuriante, complexe, imaginative » (Poslaniec 16) et, idéalement, appuyée par un adulte, « passeur culturel » (Zakhartchouk).

## Notes

<sup>1</sup> Les sémioticiens nomment « intertextualité généralisée » le « réseau de connexions » dont sont tissés ces réécritures littéraires (Kristeva 175). Ils reconnaissent donc l'intertextualité comme « une relation de co-présence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire [ . . . ] la présence effective d'un texte dans un autre » (Genette 14). Celle-ci recouvre souvent aussi un

caractère ludique: « Percevoir le texte comme le transformé d'un intertexte, c'est le percevoir comme le summum des jeux de langage . . . » (Riffaterre 61). Par ailleurs, le concept d'*intertextualité* est souvent associé à celui d'*hypertextualité*. Ce dernier désigne « toute relation unissant un texte B (hypertexte) à un texte antérieur (hypotexte) sur lequel il se greffe d'une

manière qui n'est pas celle du commentaire » (Genette 14).

<sup>2</sup> Si l'on questionne Google pour Jean de La Fontaine, on obtient le chiffre faramineux de 1 400 000 références et, pour « La Cigale et la Fourmi », 40 400 références! On peut donc affirmer également qu'un classique est un auteur ou une oeuvre étudiée, citée, commentée, voire pastichée abondamment. Enfin, l'interrogation de Google à l'aide des mots clés « La Cigale et la Fourmi » et « réécritures » permet de mettre au jour jusqu'à 176 références! Voilà autant d'arguments pour classer cette fable parmi les classiques.

<sup>3</sup> Nul n'ignore que les *Fables* (versifiées) de la Fontaine sont elles-mêmes des réécritures effectuées à partir de celles, en prose, d'Ésope (publiées pour la première fois en 325 av. J.-C.). Séparées en douze livres, les *Fables* ont paru en trois recueils (en 1668, 1678 et 1694). La dédicace au Dauphin précède le *Livre premier des Fables*.

<sup>4</sup> À l'occasion d'une entrevue avec Claire le Brun, ce prolifique auteur jeunesse désignait l'enfance comme « l'apprentissage de la vie en général » (108) et révélait qu'il avait eu un père « cigale » et une mère « fourmi » (125)!

<sup>5</sup> Dès les premières lignes du mini-roman, avant le chapitre 1, l'auteur lui-même s'adresse à ses jeunes lecteurs: « Cette aventure de Marilou a été écrite pour saluer Monsieur Jean de La Fontaine. Il est l'auteur de la fable dont on parle dans ce récit ». Puis, Raymond Plante cite le texte de la fable *in extenso*

(7). Ainsi, l'hypotexte est-il retranscrit dans l'adresse au lecteur.

<sup>6</sup> Le côté carnivore de la Cigale, contesté par l'entomologiste Fabre (Nadal) a disparu, tandis que la Fourmi se nourrit du contenu de « sacs-poubelles ». Se pourrait-il que cette caractéristique en fasse un objet de répulsion pour les jeunes lecteurs du XXI<sup>e</sup> siècle?

<sup>7</sup> La chanson « Tico Tico », composée par Zequinha Abreu en 1943, a été rendue célèbre par le film *Bathing Beauty* (1944) avec Esther Williams et Red Skelton, et reprise dans le film *Copacabana* des « immortels Marx Brothers » en 1947. Plus tard, en France, la chanson a été interprétée, entre autres, par Dalida et, au Québec, par Alys Roby et son double cinématographique, Pascale Bussière, dans *Ma vie en cinémascope*, réalisé par Denise Filiatrault (2004). Les paroles de la chanson se retrouvent sur le site du chanteur Bernard Ménez (voir « Bernard Ménez—Tico Tico (live) »).

<sup>8</sup> Bozo, personnage d'une chanson que Félix Leclerc chantait en s'accompagnant de la guitare (1957), comme le fait le père de Marilou, est une sorte de rêveur déconnecté des contingences de la réalité, exactement comme la Cigale de la fable qui est toute à son chant.

<sup>9</sup> La comptine « Il pleut, il mouille, c'est la fête à la grenouille . . . » est un classique parmi les comptines: notre recherche, avec l'aide de Google, nous a permis de répertorier plus de 13 000 citations qui témoignent de nombreuses réécritures.

## Ouvrages cités

- Bakhtine, Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski*. Coll. « Points Essais ». 1970. Paris: Seuil, 1998.
- . *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1978.
- . *Esthétique de la création verbale*. Paris: Gallimard, 1984.
- Barthes, Roland. *Essais critiques*. Paris: Seuil, 1964.
- « Bernard Menez—Tico Tico (live) ». *Bide&Musique*. 16 mai 2006 <<http://www.bide-et-musique.com/song/song/57.html>>.
- Boisvert, Yves. *Le postmodernisme*. Boucherville, QC: Boréal, 1995.
- Calvino, Italo. *La machine littérature*. Paris: Seuil, 1984.
- Canvat, Karl, et Christian Vandendorpe. *La Fable: Vade-mecum du professeur de français*. Paris: Didier Hatier, 1992.
- Dällenbach, Lucien. *Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil, 1977.
- Dumora-Mabille, Florence. « Classicisme ». *Le Dictionnaire du littéraire*. Sous la direction de Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala. Paris: PU de France, 2002. 94–96.
- Dupriez, Bernard. *Gradus : Dictionnaire des procédés littéraires*. Paris: 10/18, 1984.
- Duvignaud, Jacques. *Spectacle et société*. Paris: Denoël, 1970.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- Guillemette, Lucie. « D'Ali Baba à Marie-Baba: la quête des sujets féminins ». *Littérature de jeunesse et espaces identitaires*. Sous la direction de Flore Gervais et Monique Noël-Gaudreault. Osnabrück, DE: Épos français, U Osnabrück, 2007. 29–39.
- Kristeva, Julia. *Seméiotiké: Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969.
- La Fontaine, Jean. *Fables*. Paris: Mame, 1950.
- Le Brun, Claire. *Raymond Plante*. Coll. « Voix didactiques—Auteurs ». Orléans, ON: David, 2004.
- Lepage, Françoise. *Histoire de la littérature pour la jeunesse: Québec et francophonie du Canada*. Orléans, ON: David, 2001.
- Lyotard, Jean-François. *La condition postmoderne*. Paris: Minuit, 1979.
- Nadal, André. *La fable « La Cigale et la Fourmi » et l'entomologiste Fabre*. Nîmes: André Nadal, 1981.
- Noël-Gaudreault, Monique. « Comment Raymond Plante a écrit certains de ses livres ». *Québec français* 116 (2000): 109–10.
- . « Amplification narrative et reconstruction esthétique: Les Manigances de Marilou Polaire ». *La mémoire comme palimpseste en littérature pour la jeunesse*. Sorin 95–105.
- Plante, Raymond. *Le grand rôle de Marilou Polaire*. Coll. « Premier roman ». Montréal: La Courte Échelle, 1997.
- Poslaniec, Christian. *De la lecture à la littérature*. Paris: Sorbier, 1992.
- Ricardou, Jean. *Le Nouveau Roman*. Paris: Seuil, 1973.
- Riffaterre, Michael. *Sémiotique de la poésie*. Paris: Seuil, 1983.
- Sorin, Noëlle, dir. *La mémoire comme palimpseste en littérature pour la jeunesse*. Québec: Nota Bene, 2005.
- Vandendorpe, Christian. *Apprendre à lire des fables*. Longueuil, QC: Le Préambule, 1989.
- Zakhartchouk, Jean-Michel. *L'enseignant, un passeur culturel*. Paris: ESF, 1999.

Monique Noël-Gaudreault enseigne la didactique du français à l'Université de Montréal. Elle s'intéresse à la littérature pour la jeunesse et à la culture. Rédactrice en chef de la revue *Québec français* et directrice de la *Revue des sciences de l'éducation*, elle a organisé des colloques en littérature de jeunesse et publié de nombreux articles sur le sujet dont les plus récents sont sous presse: *La légende de Rose Latulipe: Transformation pour la jeunesse* (avec Denise Adant) et *Héros adolescents et mentors* (avec Geneviève-Gaël-Vanasse).

Flore Gervais est professeure titulaire à la Faculté des sciences de l'éducation de l'Université de Montréal. Depuis de nombreuses années, elle y enseigne et poursuit des recherches pour la formation des enseignants, entre autres, en littérature de jeunesse. Elle a publié plusieurs ouvrages sur la diffusion et l'utilisation de la littérature de jeunesse en milieu scolaire dont *École et habitudes de lecture*, chez Chenelière/McGraw-Hill. Elle travaille actuellement à la préparation d'un ouvrage pour la formation des maîtres en didactique de la littérature de jeunesse.