

**Allons au pays des merveilles : la construction des univers merveilleux dans les récits de voyage imaginaire pour la jeunesse**

**Maryse Durocher**

Thèse soumise à la  
Faculté des études supérieures et postdoctorales  
dans le cadre des exigences  
du programme de maîtrise ou de doctorat en lettres françaises

Département de français  
Faculté des études supérieures et postdoctorales  
Université d'Ottawa

## REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à exprimer ma profonde reconnaissance à mon directeur de thèse, Monsieur Michel Fournier, pour son aide, ses encouragements et ses précieux conseils. Il a été extrêmement généreux de son temps et de ses ressources et je le remercie de m'avoir guidée au long de la rédaction de ma thèse. Je me considère chanceuse d'avoir pu travailler avec lui lors de ces deux années à la maîtrise. Merci beaucoup.

J'aimerais également remercier le Régime de bourse d'études supérieures de l'Ontario et la Faculté des études supérieures et postdoctorales de l'Université d'Ottawa pour leur appui financier. Je tiens aussi à exprimer ma gratitude au Département de français pour son soutien financier et les opportunités d'assistantats d'enseignement.

Enfin, j'aimerais remercier mes parents et ma famille pour leur amour, leurs conseils et leur appui lors de mes études universitaires. Merci d'être toujours à l'écoute et de m'encourager constamment.

Je remercie aussi mes nouveaux amis à la maîtrise et au doctorat qui ont su enrichir mon expérience à la maîtrise. Merci de votre présence et votre soutien et bonne chance dans vos recherches.

## RÉSUMÉ

Cette thèse étudie les récits de voyage dans l’imaginaire et les croisements entre divers contes et histoires, des éléments de plus en plus présents dans la littérature pour la jeunesse comme au cinéma. Quoiqu’il semble récent, ce type de récits existe, en fait, depuis longtemps. En nous intéressant à un corpus qui traverse différentes époques, nous cherchons à voir comment se construisent ces textes qui, comme dans *Alice au pays des merveilles* dont ils s’inspirent, transportent le personnage et le lecteur dans un monde merveilleux. Notre corpus se compose d’*Alice au pays des merveilles* (1865) et *De l’autre côté du miroir* (1871) de Lewis Carroll, de *Sur les ailes de l’Oiseau bleu : l’envolée féerique* et *Une Révolte au pays des fées* (1936) de Marie-Claire Dalevuy, de *La bibliothécaire* (1995) de Gudule et de l’album *Il était une fois au pays des contes* (2009) de Delphine Godard et Claire Degans. En observant les jeux de référence entre l’histoire principale et les fictions antérieures, nous examinons les liens entre les mondes fictionnels qui surgissent dans l’aventure et entre les différents textes évoqués (transfictionnalité et intertextualité). Nous nous intéressons également aux objectifs visés par ces textes qui proposent une initiation à la littérature et à la lecture littéraire.

## INTRODUCTION

Les récits de voyage dans l’imaginaire et le croisement entre divers contes et histoires sont des éléments de plus en plus présents dans la littérature pour la jeunesse comme au cinéma. Le célèbre film animé pour enfants *Shrek*<sup>1</sup>, réalisé par Andrew Adamson et Vicky Jenson, met d’ailleurs en scène un univers proprement féerique où se croisent différents personnages des contes de fées ou d’histoires merveilleuses, souvent associés à la littérature pour enfants. Dans ce monde, le bonhomme en pain d’épices est l’ami de Pinocchio qui lui, à son tour, connaît les trois petits cochons puis les trois souris aveugles. Divers univers de contes, de comptines et d’autres fictions sont fusionnés pour créer un monde où s’accumulent les références intertextuelles qui font sourire les spectateurs. Connaître ou reconnaître les personnages et leur origine fait partie de la magie du film puisque ces connaissances, ou ces outils, permettent aux spectateurs de mieux comprendre les associations, les références et les blagues qui surviennent tout au long de l’histoire.

Un autre film d’animation récent intitulé *La maison des contes*<sup>2</sup> explore les liens et les interactions entre différentes fictions. Dans celui-ci, Natanaël, âgé de sept ans, hérite de l’immense bibliothèque de sa tante remplie d’histoires et de contes merveilleux. Toutefois, ces livres ne sont pas comme les autres, tous possèdent des héros qui prennent vie et interagissent avec le jeune garçon. Sortie de son livre, l’Alice du pays des merveilles peut alors discuter avec Natanaël, la méprisable fée Carabosse et d’autres personnages fameux. *La maison des contes* mêle les héros et les vilains d’univers merveilleux distincts. Ce film comme la série de *Shrek*<sup>3</sup> confirment le nouvel intérêt pour les « mondes des contes de fées » qui deviennent de plus en

---

<sup>1</sup> Andrew Adamson et Vicky Jenson, *Shrek*, DreamWorks Animation, États-Unis, couleur, 2001, 90 minutes.

<sup>2</sup> Dominique Monféry, *La maison des contes*, Studiocanal, France/Italie, couleur, 2009, 80 minutes.

<sup>3</sup> Le premier film *Shrek* (2001) d’Andrew Adamson et Vicki Jenson a d’ailleurs donné lieu à plusieurs suites, dont *Shrek 2* (2004), *Shrek the Third* (2007) et *Shrek Forever After. The Final Chapter* (2010), de même qu’à une série « spin off », *Puss in Boots* (2011).

plus populaires au cinéma et dans la littérature. En effet, quantité de séries télévisées américaines (*Grimm*, *Once Upon a Time*), de romans graphiques (*Fables*, *Grimm Fairy Tales*) et d'ouvrages pour la jeunesse (*The Sisters Grimm*, *The Land of Stories*) s'intéressent au phénomène.

Cependant, même si ce type de récits semble novateur, il existe, en fait, depuis longtemps. Dans *Sur les ailes de l'Oiseau bleu : l'envolée féerique* (1936), par exemple, Marie-Claire Daveluy met en scène deux enfants canadiens qui voyagent au *pays des belles histoires* pour visiter les royaumes de Mme d'Aulnoy, de la comtesse de Ségur et d'autres conteurs. Le phénomène de croisement entre divers univers fictionnels n'est donc pas récent.

Dans le cadre de cette thèse de maîtrise, nous analyserons certains de ces récits afin de mieux comprendre comment fonctionnent ces excursions dans l'imaginaire. Nous nous intéresserons plus particulièrement aux voyages dans l'imaginaire enfantin, où le héros rencontre des personnages célèbres des contes de fées et de la littérature pour la jeunesse. Pour ce faire, notre corpus sera formé de quatre courts textes provenant de la littérature francophone pour la jeunesse : les romans *Sur les ailes de l'Oiseau bleu* et *Une Révolte au pays des fées* de Marie-Claire Daveluy (1936), *La bibliothécaire* (1995) de Gudule et l'album *Il était une fois au pays des contes* (2009) de Delphine Godard et Claire Degans. Il sera également formé d'*Alice au pays des merveilles* (1865) et *De l'autre côté du miroir* (1871) de Lewis Carroll, dont s'inspirent les autres œuvres, et qui ont connu une réception importante dans la littérature de langue française<sup>4</sup>.

Grâce à sa chute dans le terrier du Lapin blanc ou sa traversée de l'autre côté du miroir, Alice parvient d'ailleurs à explorer des mondes imaginaires qui reposent sur la représentation littéraire de la pensée onirique<sup>5</sup>. Dans le premier roman, *Alice au pays des merveilles*, l'héroïne découvre un monde farfelu où elle rencontre divers animaux, tels une chenille ou un griffon, qui

---

<sup>4</sup> Marie-Hélène Inglin-Routtiseau, *Lewis Carroll dans l'imaginaire français : la nouvelle Alice*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 167-168.

<sup>5</sup> Marie-Hélène Routtiseau, *Des romans pour la jeunesse ? Décryptage*, Paris, Belin, 2008, p. 63.

lui demandent de réciter des poèmes connus de l'époque : un exercice qui produit de curieuses parodies. La logique et le raisonnement d'Alice semblent la quitter à mesure qu'elle s'enfonce dans le rêve et dans ce monde merveilleux où un bébé qui pleure sans cesse se métamorphose en petit cochon. Sur son chemin, elle croise aussi des personnages provenant d'expressions populaires comme le Chat du comté de Chester et la Simili-Tortue (*Mock Turtle*).

Dans la suite, *De l'autre côté du miroir*, Alice franchit encore le seuil entre les mondes réel et imaginaire grâce au rêve. Elle s'amuse avec ses chattes puis pénètre soudainement de l'autre côté du miroir où tout est inversé. En ces lieux, elle rencontre la Reine rouge du jeu d'échecs qui la mène sur le terrain et lui donne quelques conseils pour passer d'un statut de pion à celui de reine dans le jeu. Alice se met alors en route et traverse les différentes cases, tout en rencontrant divers personnages, vieux et nouveaux, dans l'espoir d'être couronnée reine. Sur son chemin, elle croise le Bonnet blanc et le Blanc Bonnet (*Tweedledee* et *Tweedledum*), quelques pièces d'échecs, le Gros Coco (*Humpty Dumpty*) et aussi des personnages du pays des merveilles, tels le Lièvre de Mars et le Chapelier. Dans les deux romans, Lewis Carroll combine des héros de *nursery rhymes*, d'expressions populaires et de vieilles chansons avec ceux de sa propre création pour créer des univers curieux où les allusions, les intertextes et les croisements entre les œuvres sont multiples.

Dans les années 1930 au Canada, Marie-Claire Daveluy utilise une formule semblable pour fusionner les différents univers des contes et de la littérature enfantine en un même monde merveilleux, le *pays des belles histoires*. Dans *Sur les ailes de l'Oiseau bleu : l'envolée féerique*, un père narre une histoire à ses enfants dans laquelle un père de deux enfants canadiens, comme les siens, reçoit une visite de saint Nicolas. Ce dernier annonce que le père s'envolera le soir même avec sa fille Cloclo et son garçon Louison au *pays des belles histoires* pour que les enfants puissent acquérir le goût de la lecture. Accompagnés de leur guide l'Oiseau bleu, les trois

Canadiens voyagent vers l'autre monde et visitent les royaumes de Madame d'Aulnoy, de la comtesse de Ségur, du chanoine Schmid et des conteurs d'Allemagne ainsi que le royaume des *Mille et une nuits*. Lors de leur séjour, les jeunes enfants rencontrent divers princes et princesses de grande renommée, mais aussi des créatures munies de pouvoirs magiques et des enfants semblables à eux. Entre autres, Louison se fait l'ami du Petit Poucet et de Sophie Fichini et du Bon Petit Diable du royaume de la comtesse de Ségur avec qui il se met dans le pétrin lorsqu'ils deviennent tous les prisonniers de la vilaine Madame Mac Miche. De même, lorsque Cloclo et ses nouvelles amies – Emma et Ida du château de Fichtenberg – sont perdues, elles rencontrent un nain magique du royaume de Grimm qui (avec les six compagnons qui viennent à bout de tout) les aide à retrouver leurs parents. Indubitablement, les barrières entre les différentes histoires et les différents conteurs sont inexistantes puisque des personnages nés de contes distincts se connaissent et se côtoient. Vers la fin, Cloclo, Louison et Aladin travaillent même avec Petite Poucette, Alice du pays des merveilles, Gulliver et les Lilliputiens, le Chat botté et divers animaux de contes et de fables pour échapper au magicien des *Mille et une nuits*.

La continuation du roman, *Une révolte au pays des fées*, suit le développement de la guerre entre les bonnes fées, princes ou princesses et les sorcières, lutins et monstres du *pays des belles histoires*. L'aventure mène les héros au Canada où se trouvent les quartiers généraux des rebelles. En ces lieux, les sorcières et les créatures surnaturelles provenant d'histoires, de légendes ou de contes européens et nord-américains se rassemblent et capturent Louison, Cloclo, ainsi que Don Quichotte et Aube, la princesse du *Filleul du Roi Grolo* (un roman de Daveluy). Dans ce deuxième tome, le lecteur retrouve de vieux amis, comme Petite Poucette et Alice, mais il fait également la connaissance de nouveaux personnages dérivés d'ouvrages qui ne se limitent pas à la littérature pour la jeunesse. Avec ces deux romans, Daveluy cherche à initier les jeunes lecteurs au grand panorama de la littérature de même qu'au folklore.

Récemment, Gudule puis Delphine Godard et Claire Degans se sont également intéressées aux croisements entre les contes et diverses fictions afin d'initier le lecteur à la littérature. En effet, dans *La Bibliothécaire*, le protagoniste Guillaume parcourt la bibliothèque et plonge dans différentes histoires dans l'espoir de trouver le grimoire, le livre que doit posséder tout grand écrivain. Avec celui-ci, il espère pouvoir reconstituer Ida, la fille de ses rêves, qu'il peut faire apparaître par l'écriture. Avec son ami Doudou et leurs amies imaginaires (Ida et Adi), Guillaume s'aventure dans les pages d'*Alice au pays des merveilles*, de *Poil de Carotte*, des poèmes de Rimbaud, des *Misérables* et du *Petit Prince*. À travers son parcours, il découvre qu'il existe des « tunnels » entre les livres, c'est-à-dire des thèmes communs ou des associations d'idées qui reviennent d'une histoire à l'autre, qui permettent au lecteur d'établir des liens entre des ouvrages distincts. Lors d'une soirée à la bibliothèque, Guillaume pénètre dans des mondes imaginaires dissemblables qui, parfois, se mélangent.

De façon similaire, l'album jeunesse de Godard et Degans, *Il était une fois au pays des contes*, cherche à initier le héros et le lecteur à l'univers des contes de fées. Dans cet album, un jeune garçon qui rêve de devenir le héros d'une histoire voyage dans un monde merveilleux pour apprendre les composantes du conte et « visiter » des contes célèbres. Il rencontre des princesses, des rois-pères, des sorcières et des fées, puis il apprend au sujet des princes ensorcelés, des apparences trompeuses et des méchantes marâtres. Il croise aussi quelques ennemis, tels l'ogre du *Petit Poucet* et un loup semblable à celui du *Petit Chaperon rouge*. Son voyage lui montre les similitudes et les différences entre les contes. Il observe notamment les distinctions entre les châteaux du roi de l'océan de *La Petite Sirène* et celui en porcelaine dans *Le Rossignol de l'empereur*. Tout au long de l'histoire, le jeune héros apprend ce qu'est un conte et les nombreuses variations possibles. À son tour, le jeune lecteur est aussi invité à découvrir les contes en lisant les mini-exemplaires qui se trouvent à l'intérieur du livre. Il est alors possible

pour le lecteur d'aller tout de suite lire le conte dont il est question après avoir rencontré un personnage particulier. Par exemple, il peut lire *Le Prince du Roi Crapaud* après avoir croisé un crapaud ensorcelé.

Dans chacune de ces œuvres, les personnages réussissent à accéder à un univers merveilleux, différent du monde réel, mais lié à la littérature. Ces mondes imaginaires, souvent franchis par le biais du rêve ou de la lecture, se distinguent d'autres univers merveilleux, tels le pays d'Oz ou l'île imaginaire de Peter Pan, puisqu'ils mêlent maintes histoires et réunissent plusieurs personnages de différents univers fictionnels. Ces voyages imaginaires poussent à plusieurs réflexions et posent diverses questions comme : quel est le but ou le projet de ces textes? Comment ces récits initient-ils le lecteur à la littérature et aux contes? Comment se présente le merveilleux « recyclé » des contes? Comment la fiction reprend-t-elle les personnages? Comment les personnages célèbres nés de divers contes agissent-ils ensemble? Dans cette thèse, nous étudierons la construction des univers merveilleux dans lesquels sont transportés les protagonistes des œuvres. En observant les jeux de référence entre l'histoire principale et les contes, nous analyserons les liens entre les mondes fictionnels qui surgissent dans l'aventure et entre les divers textes évoqués. De même, nous porterons une grande attention au rapport au lecteur dans l'œuvre et aux objectifs de l'écriture. Nous chercherons à voir la façon dont cet album et ces romans pour la jeunesse initient le lecteur aux contes et à la littérature en général.

En fait, ce phénomène, qui transplante et combine des éléments de maintes fictions, ne survient pas seulement en littérature pour la jeunesse. Richard Saint-Gelais a développé la notion de « transfictionnalité » pour décrire ce phénomène littéraire. Chaque fois qu'un personnage d'une fiction précise s'infiltré dans un autre univers diégétique, il s'agit de ce même phénomène. Une transfiction est alors le produit d'un croisement entre deux ou plusieurs mondes fictionnels.

Par exemple, dans son roman *Time for Sherlock Holmes*, David Dvorkin met en scène le célèbre Sherlock Holmes de Conan Doyle, mais le transpose dans l'univers de *La Machine à explorer le temps* de H.G Wells<sup>6</sup>. Le roman place une intrigue novatrice dans un monde qui se veut le mélange de deux diégèses provenant d'œuvres et d'auteurs distincts.

Afin de mieux saisir les univers mis en scène dans les œuvres de notre corpus, nous nous appuyerons sur les théories de l'intertextualité et de la transfictionnalité, en particulier sur les travaux de Richard Saint-Gelais qui examinent le rapprochement et le croisement de divers univers fictionnels, pour observer la façon dont se construisent ces mondes qui mettent en relation plusieurs textes « sur la base d'une communauté fictionnelle<sup>7</sup> ». La transfictionnalité, un phénomène qui entraîne nécessairement une traversée de personnages ou de mondes fictionnels, se compose à la fois d'une rupture avec l'œuvre originale et d'un contact, ou plutôt une continuation, avec une seconde histoire et un deuxième univers fictionnel. C'est grâce à ce paradoxe (césure et continuité) que le « retour de personnages », les « univers partagés » ou « l'identité à travers les mondes possibles » peuvent s'imposer comme des phénomènes transfictionnels<sup>8</sup>. Allant au-delà de l'intertextualité qui, elle, tient compte des relations de texte à texte (citation, allusion, parodie ou pastiche)<sup>9</sup> et crée des systèmes référentiels entre les textes<sup>10</sup>, la transfictionnalité « agit sur un récit antérieur (ou plus exactement sur sa diégèse)<sup>11</sup> » permettant de prolonger une intrigue, de combiner des éléments de diverses fictions, de ressusciter un personnage ou de lui faire vivre une nouvelle aventure. Les travaux de Saint-Gelais sont donc très

---

<sup>6</sup> Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2011, p. 314-315.

<sup>7</sup> Richard Saint-Gelais, « La fiction à travers l'intertexte », Alexandre Gefen et René Audet (dir.), *Frontières de la fiction*, Québec/Bordeaux, Nota bene/Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Fabula », 2001, p. 45.

<sup>8</sup> Richard Saint-Gelais, « Contours de la transfictionnalité », Richard Saint-Gelais et René Audet (dir.), *La fiction, suites et variations*, Québec, Nota bene, 2007, p. 8.

<sup>9</sup> Richard Saint-Gelais, « La fiction à travers l'intertexte », Alexandre Gefen et René Audet (dir.), *Frontières de la fiction, op. cit.*, p. 45.

<sup>10</sup> Sophie Rabau, *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, coll. « Corpus », 2002, p. 15.

<sup>11</sup> Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux, op. cit.*, p. 16.

pertinents en ce qui concerne l'étude des univers merveilleux en littérature pour la jeunesse qui rassemblent souvent des figures classiques de la littérature et des personnages célèbres de contes de fées, connus de nom par de nombreux jeunes lecteurs.

Avant d'aller plus loin, il faut noter que très peu d'études ont été réalisées sur Daveluy, Gudule ou sur l'album de Godard et Degans. Dans notre corpus, seul Lewis Carroll a fait l'objet de plusieurs travaux. D'ailleurs, *Alice au pays des merveilles* est considéré, avec *Peter Pan* de J.M. Barrie<sup>12</sup> et *The Wonderful Wizard of Oz* de L. Frank Baum, comme un des textes fondateurs de la nouvelle littérature pour la jeunesse qui serait le trait d'union entre les contes plus traditionnels et la « modern fantasy »<sup>13</sup>. Les mondes merveilleux d'Alice ont intéressé plusieurs auteurs et fascinent toujours les chercheurs contemporains. Les travaux de Beverly Lyon Clark (1985), Ann Donovan (1987), Erica Lynn Ruppert (1997), Amy Christine Billone (2004), Marie-Hélène Inglin-Routisseau (2006) et Gail Bouslough (2007) nous seront particulièrement utiles parce qu'ils portent un intérêt particulier à la représentation des univers merveilleux dans *Alice au pays des merveilles* et *De l'autre côté du miroir* et, dans le cas de l'ouvrage d'Inglin-Routisseau, à l'impact qu'a eu le roman en France.

En plus de s'appuyer sur les travaux réalisés dans le domaine de la littérature pour la jeunesse (Escarpit, Lepage, Prince, Routisseau, Tauveron), notre analyse se basera également sur les recherches d'Alain Montandon et de Nicole Belmont qui s'intéressent à la construction de l'univers merveilleux. Selon Montandon, le merveilleux est d'abord un retour à l'enfance puisqu'il permet de nouvelles rencontres, de s'ouvrir à l'inconnu et d'inventer son univers. Le merveilleux invite les jeunes comme les adultes à appréhender le monde autrement, sous un

---

<sup>12</sup> Amy Christine Billone, « The Boy Who Lived : From Carroll's *Alice* and Barrie's *Peter Pan* to Rowling's *Harry Potter* », *Children Literature*, vol. 32, 2004, p. 178-179.

<sup>13</sup> Gail Bouslough, *Appropriating Wonderland : Nostalgia and Modernity in the Children's Fantasy of Lewis Carroll's Alice books and L. Frank Baum's The Wonderful Wizard of Oz*, Claremont, Claremont Graduate University, 2007, p. 4.

aspect magique, miraculeux, prodigieux<sup>14</sup>. Dans *Du récit merveilleux ou l'ailleurs de l'enfance*, Montandon explore les univers merveilleux propres au *Petit Prince*, à *Pinocchio*, au *Magicien d'Oz* et à *Peter Pan* pour voir la façon dont chacun se construit et dont ils diffèrent l'un de l'autre. Nicole Belmont fait aussi une étude de l'univers merveilleux dans *Poétique du conte*. Dans cet ouvrage, l'auteure se penche sur la formation des contes qui sont remplis « [d'] images intenses [...] comparables aux éléments oniriques les plus frappants, qui restent dans la mémoire, sans donner l'impression souvent éprouvée de fugacité du rêve<sup>15</sup> ». Ces analyses des contes et des récits merveilleux nous permettront de mieux observer la manière dont se construisent les textes de notre corpus qui transportent le héros et le lecteur dans un autre monde.

Dans une première partie, nous étudierons les romans *Alice au pays des merveilles* et *De l'autre côté du miroir* qui présentent les univers merveilleux sous le mode de « l'English dream vision<sup>16</sup> », remplis de *nursery rhymes*, de jeux logiques, de parodie et de satire. Ensuite, dans une deuxième partie, nous nous intéresserons aux deux romans de Daveluy parus en 1936, *Sur les ailes de l'Oiseau bleu : l'envolée féerique* et *Une Révolte au pays des fées*, afin de voir la façon dont se construisent le dialogue avec les textes antérieurs et le voyage merveilleux dans ces œuvres. Enfin, la troisième et dernière partie de cette thèse sera consacrée aux versions plus contemporaines de ces voyages. Dans ce chapitre, nous analyserons le roman pour la jeunesse de Gudule *La bibliothécaire* et l'album jeunesse *Il était une fois au pays des contes* de Delphine Godard et Claire Degans. Nous avons choisi d'examiner six œuvres afin de montrer la variété et les différentes possibilités des voyages imaginaires. Le premier chapitre explore les deux romans de Carroll, considérés comme étant les textes fondateurs de ce genre. Le second s'intéresse à deux œuvres qui reprennent le voyage dans un monde merveilleux au moment où se développe

---

<sup>14</sup> Alain Montandon, *Du récit merveilleux ou l'ailleurs de l'enfance*, Paris, Imago, 2001, p. 10-11.

<sup>15</sup> Nicole Belmont, *Poétique du conte*, Paris, Gallimard, 1999, p. 113.

<sup>16</sup> Marie-Hélène Inglin-Routisseau, *op cit.*, p. 57.

une littérature propre à la jeunesse au Canada. Puis, le dernier chapitre étudie deux versions contemporaines d'excursions imaginaires. Chaque texte se distingue des autres et propose une expédition merveilleuse qui fonctionne de façon unique. Les diverses œuvres sélectionnées nous permettront alors d'étudier les variantes du voyage imaginaire en littérature pour la jeunesse qui initie souvent les jeunes lecteurs aux contes et à la littérature. Pour ce faire, dans chaque chapitre, nous analyserons d'abord le monde merveilleux comme tel : sa création, l'entrée dans ce monde, sa représentation. Ensuite, nous examinerons la relation entre le monde merveilleux et la culture dont l'œuvre provient, car, comme nous le verrons, ces textes mettent souvent en relief une culture, une tradition et une littérature plus que les autres. Par la suite, nous analyserons les divers personnages qui interviennent dans l'univers merveilleux afin de voir comment ils sont représentés et comment ils apparaissent dans l'intrigue. Enfin, dans chaque chapitre, nous observerons le rapport au lecteur afin de comprendre la conception de la littérature qui se dégage des textes et les liens qui peuvent s'établir entre les héros et le lecteur.

## CHAPITRE 1

### *Alice au pays des merveilles et De l'autre côté du miroir*

Nous avons décidé d'amorcer notre analyse par l'œuvre de Carroll, un écrivain de langue anglaise, parce qu'il est considéré, par les auteurs qui lui succèdent, comme étant le fondateur des voyages imaginaires dans lesquels un enfant découvre un monde curieux où se croisent divers héros déjà constitués d'origines distinctes. L'étude des deux livres d'*Alice* nous permettra alors de dégager de premières caractéristiques du voyage imaginaire qui nous permettront ensuite de mieux analyser les œuvres qui reprennent et adaptent le voyage imaginaire développé par l'auteur britannique.

Les deux romans de Carroll, *Alice au pays des merveilles* et *De l'autre côté du miroir*, sont particuliers parce qu'ils entraînent le lecteur dans des mondes merveilleux farfelus où se trouvent plusieurs créatures originales de même que des personnages connus émanant de chansons, d'expressions populaires et de comptines anglaises (*nursery rhymes*). Pour mieux saisir ces univers fabuleux, nous nous intéresserons d'abord à la composition des deux mondes de Carroll, soit le pays des merveilles et le pays du miroir, afin de comprendre la façon dont émergent ces lieux issus du rêve et de quelle manière ils s'exposent à Alice et au lecteur.

#### *I. Le pays des merveilles et le pays du miroir*

Dans *Alice au pays des merveilles* et la suite, *De l'autre côté du miroir*, la jeune protagoniste accède à un monde merveilleux, différent du sien, grâce au rêve. Son entrée dans le sommeil s'effectue soit par la chute dans le terrier du Lapin blanc, soit par la traversée du miroir. En effet, dans le premier roman, après avoir aperçu un lapin blanc vêtu d'une veste et portant une montre, Alice se met à sa poursuite et le suit dans son terrier. À ce moment, elle tombe lentement : « puis le sol s'abaissa brusquement, si brusquement qu'Alice, avant d'avoir pu songer

à s'arrêter, s'aperçut qu'elle tombait dans un puits très profond<sup>17</sup> ». Comme dans le conte *La bonne et la mauvaise fille* aussi appelé *La veillée dans le puits*<sup>18</sup>, le puits agit comme la porte d'entrée d'un autre univers et signale l'arrivée dans un espace magique correspondant au conte. L'arrivée dans cet autre monde est alors considérée comme l'équivalent de la chute dans le sommeil<sup>19</sup>.

Alice s'abandonne au sommeil et elle découvre le pays des merveilles qui est différent de l'univers victorien. Le merveilleux apparaît comme une rupture avec son quotidien. Cette rupture est ce que Montandon considère comme « merveilleux » puisque, selon lui, le merveilleux se définit avant tout comme « la disparition d'une certaine référentialité<sup>20</sup> ». Le rêve d'Alice est un voyage qui la mène en terre étrangère, semblable à celui de Gulliver dans le roman de Swift (*Les Voyages de Gulliver*), dont les diverses expéditions en mer aboutissent à des rencontres avec les Lilliputiens et les habitants de Brobdingnag<sup>21</sup>.

Le deuxième rêve d'Alice la plonge également dans un univers inconnu où elle rencontre de nouvelles créatures. Jouant avec sa chatte, Alice commence à imaginer l'univers se trouvant de l'autre côté d'un miroir lorsqu'elle lui dit : « Kitty, ma chérie, faisons semblant... » (*APM*, p. 189) Puis, quelques pages plus loin, tout en s'amusant et en discutant de la maison de l'autre côté du miroir, « le verre comm[en]ce bel et bien à disparaître [...] [et,] [u]n instant plus tard, Alice [a] traversé le verre et [a] sauté légèrement dans la pièce du Miroir » (*APM*, p.192-193). Semblable à la chute dans le terrier, la traversée du miroir symbolise le passage du seuil qui

---

<sup>17</sup> Lewis Carroll, *Alice au pays des merveilles. De l'autre côté du miroir* [édition présentée et annotée par Jean Gattégno], Jacques Papy (trad.), Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1990, p. 42. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *APM*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

<sup>18</sup> Achille Millien, « La veillée dans le puits. Conte du Nivernais », *Revue des traditions populaires*, vol. I, 1886.

<sup>19</sup> Nicole Belmont, *op. cit.*, p. 127-128.

<sup>20</sup> Alain Montandon, *op. cit.*, p. 15.

<sup>21</sup> Marie-Hélène Inglin-Routtiseau, *op. cit.*, p. 50.

permet à Alice d'accéder au monde parallèle et de l'explorer<sup>22</sup>. Bien que le pays du miroir soit inspiré des jeux d'Alice, ce monde n'est pas entièrement fabriqué par l'héroïne. L'univers imaginaire est plutôt un endroit qu'elle déniche dans son rêve. Comme le souligne Montandon, « le merveilleux n'est pas conçu, ni pensé, il est découvert, [...] objet de révélation, objet de croyance et de foi<sup>23</sup> ». Les mondes imaginaires dans les deux romans de Carroll se dévoilent à Alice. Grâce au pouvoir de l'inconscient, elle découvre de nouveaux pays qui ressemblent parfois à sa réalité, mais qui sont aussi étranges, excentriques et tout à fait distincts.

Les aventures d'Alice dans les territoires imaginaires relèvent de la *fantasy* anglaise, un genre qui privilégie une action se déroulant soit dans deux mondes parallèles (réel et merveilleux), soit dans un monde réel où surgit un univers merveilleux<sup>24</sup>. Les romans de Carroll correspondent au dernier cas de figure puisque Alice quitte le milieu victorien qu'elle connaît pour explorer les deux pays imaginaires. Dans son étude sur les livres d'*Alice*, Gail Bouslough précise même que, selon les théories de Charles A. Temple, Miriam A. Martinez et Junko Yokota, il s'agit de la *low fantasy* puisque ce sous-genre, plus léger, englobe des événements non rationnels et humoristiques qui ne peuvent être expliqués. De plus, l'aventure d'Alice débute dans le monde réel, ce qui s'oppose à la *high fantasy* où, comme dans *Le Seigneur des Anneaux*, les mondes imaginaires sont beaucoup plus élaborés et séparés de la réalité<sup>25</sup>. En effet, les univers fantaisistes qu'Alice découvre apparaissent davantage comme étranges ou drôles. Le pays des merveilles semble d'ailleurs, pour reprendre l'expression d'Alice, « [d]e plus-t-en plus curieux » (*APM*, p. 51) et ce, puisqu'il est issu du rêve.

---

<sup>22</sup> Marie-Hélène Routisseau, *op. cit.*, p. 63.

<sup>23</sup> Alain Montandon, *op. cit.*, p. 11.

<sup>24</sup> Marie-Hélène Routisseau, *op. cit.*, p. 62.

<sup>25</sup> Gail Bouslough, *op. cit.*, p. 15-16.

L'emploi du rêve dans les deux romans est ce qui donne au récit une structure particulière. Plus précisément, les songes d'Alice tiennent de la *dream vision*, car, dans chaque rêve, elle plonge dans un univers unique. La *dream vision* se définit comme « un mode de la connaissance car le rêveur découvre une autre réalité, un envers recelant d'autres perspectives<sup>26</sup> ». La vision onirique peut donc aussi avoir une valeur initiatique, puisque le héros est exposé à de nouvelles opinions et visions qui sont différentes de ce à quoi il est habitué<sup>27</sup>.

Même si l'univers du rêve n'est pas tout à fait dissocié de la réalité d'Alice comme l'est souvent l'espace magique du conte traditionnel, il est certainement un monde de non-sens où les relations logiques sont perturbées et inversées<sup>28</sup>. Plus précisément, l'aspect loufoque du pays des merveilles et du pays du miroir ne provient pas de « [the] invention of unfamiliar things, but in the reordering of a familiar universe, so that things exist in strange relationships to one another<sup>29</sup> ». Ce type de renversement advient notamment lorsque le Gros Coco énonce qu'il préfère les cadeaux de non-anniversaire à ceux d'anniversaire (*APM*, p. 273-274). Par là, le rêve travaille à renverser, réinterpréter ou embrouiller l'ordre et les référents habituels.

De surcroît, Carroll réussit à recréer le sentiment flou du rêve. Un travail de condensation est à l'œuvre dans les romans qui fait en sorte que, souvent, les images et les personnages se métamorphosent et se fondent l'un dans l'autre<sup>30</sup>. Dans *Alice au pays des merveilles*, le bébé de la duchesse qu'Alice tient dans ses bras un instant se transforme graduellement en cochon (*APM*, p. 103-104). De même, dans le deuxième roman, Alice observe la métamorphose progressive de la Reine blanche en brebis au moment même où cette dernière lui adresse les paroles :

---

<sup>26</sup> Marie-Hélène Inglin-Routisseau, *op. cit.*, p. 51.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>28</sup> Nicole Belmont, *op. cit.*, p. 63-64.

<sup>29</sup> « l'invention de choses non familières, mais de la réorganisation d'un univers familier pour que les choses coexistent de façon étrange côte à côte [c'est nous qui traduisons] ». Edmund Little, *The Fantasts*, Amersham, Avebury, 1984, p. 43, cité par Gail Bouslough, *op. cit.*, p. 76-77.

<sup>30</sup> Gail Bouslough, *op. cit.*, p. 70.

« Beaucoup mieux, ma belle! ma bê-êlle! ma bê-ê-êlle! bê-ê-êh! » (*APM*, p. 258) En rendant les objets et les personnages malléables, Carroll reproduit la fluidité et l'instabilité du rêve ; ce qui lui permet aussi de jouer avec les transitions et de sauter instantanément à un lieu ou un personnage précis<sup>31</sup>. Le merveilleux issu du rêve se compose ainsi « d'images capables de condenser plusieurs signifiés ou même d'éléments apparemment contradictoires dont la co-existence dépasse le sens commun<sup>32</sup> ». Carroll transforme et transfigure des éléments, comme lors d'une mutation de personnage, et il combine des objets dissociables, comme lorsqu'il crée les insectes inhabituels du pays du miroir tels la « Mouche-à-chevaux-de-bois » (*APM*, p. 225) ou le « Tartinillon » (*APM*, p. 226)<sup>33</sup>.

Cet emploi récurrent de pensées que nous pouvons caractériser de « fantasmatiques » est ce qui donne aux œuvres une armature propre. Carroll juxtapose constamment des éléments opposés et disparates qui parfois énoncent les désirs conscients d'Alice, mais qui d'autres fois, à cause de leur étrangeté, signalent des désirs qui découlent davantage du rêve. Ces pensées fantasmatiques sont aussi ce qui met divers obstacles sur le parcours d'Alice et ce qui fait en sorte qu'elle doit toujours recommencer la confrontation avec divers interlocuteurs qui se montrent souvent agressifs, haineux, inflexibles et parfois même fous<sup>34</sup>. Alice doit d'ailleurs essayer plus d'une fois d'entamer une discussion avec le Lapin blanc qui d'abord se montre trop pressé pour lui parler et qui ensuite la prend pour sa bonne Marie-Anne (*APM*, p. 53 et 71-72). Malgré ces difficultés qui la forcent à se reprendre ou à se retrouver, Alice réussit toujours à continuer son chemin et enfin à réaliser ses désirs.

---

<sup>31</sup> Marie-Hélène Inglin-Routisseau, *op. cit.*, p. 101-102.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>33</sup> Dans la version originale, le « *rocking-horse fly* » et le « *bread-and-butter-fly* » (*APM*, p. 367).

<sup>34</sup> Marie-Hélène Inglin-Routisseau, *op. cit.*, p. 44-45.

Comme dans le conte où le héros est souvent récompensé par une bonne fée, « le rêve partage avec le merveilleux la caractéristique de rendre nos désirs réalisables<sup>35</sup> ». Vers la fin d'*Alice au pays des merveilles*, Alice accède au jardin dans lequel elle voulait mettre les pieds dès le début de son aventure. Puis, dans les derniers chapitres de *De l'autre côté du miroir*, elle devient reine du jeu d'échecs comme elle le souhaitait. Alice est donc récompensée dans ses propres rêves, même si souvent le fil de ceux-ci est difficile à suivre à cause de leur sens embrouillé<sup>36</sup>.

L'aventure dans le rêve, qu'Alice considère comme imaginaire à sa sortie, lui permet, de même qu'au lecteur, d'explorer les frontières de la fiction. Puisque les deux textes n'indiquent pas à quel moment Alice se met à sommeiller et à quel instant son rêve fictif commence, il y a métalepse dans les récits de Carroll. La métalepse signale une rupture dans l'univers du récit, ce qui pousse le lecteur et parfois les personnages à remettre en question les frontières fictionnelles. Par exemple, lorsqu'un auteur apparaît et intervient dans son propre roman, il s'agit d'une métalepse de l'auteur puisqu'il y a un glissement entre la diégèse « générale » du roman et la (méta)diégèse, à savoir celle qui apparaît comme fictionnelle non seulement pour le lecteur, mais aussi pour cet auteur-personnage qui, lui, provient d'un autre niveau de fiction<sup>37</sup>. Dans *Alice au pays des merveilles* et *De l'autre côté du miroir*, il y a une autre forme de métalepse qui a lieu, comme l'indique Gérard Genette, lorsque « le passage d'un "monde" à l'autre se trouve, de quelque manière, masqué ou subverti : textuellement masqué, comme dans le "Djoumane" de Mérimée, où rien ne permet au lecteur [...] de discerner à quel moment (en point du texte) le narrateur s'endort sur son cheval<sup>38</sup> ». En effet, Carroll, comme Mérimée, n'indique jamais

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>37</sup> Gérard Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004, p. 25-26.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 117.

« Alice rêve » pour préciser l'entrée dans le monde imaginaire. Ce n'est que dans l'épilogue des deux récits qu'Alice et le lecteur apprennent que l'aventure n'était qu'un rêve fabuleux.

Quoique Alice ne soit pas consciente qu'elle sommeille et que son aventure personnelle soit imaginée, elle attire néanmoins l'attention du lecteur sur l'aspect fictionnel des livres de Carroll qui ressemble à la féerie du conte. Dans *Alice au pays des merveilles*, la jeune protagoniste pense d'ailleurs : « Je me demande ce qui a bien pu m'arriver! Au temps où je lisais des contes de fées, je m'imaginai que ce genre de choses n'arrivait jamais, et voilà que je me trouve en plein dedans! On devrait écrire un livre sur moi » (*APM*, p. 74). Alice évoque le fait qu'elle est un personnage de conte de fées, même si son aventure diffère des contes qu'elle a lus ou des histoires contemporaines de l'époque victorienne<sup>39</sup>. De plus, elle rappelle indirectement au lecteur qu'il lit son histoire<sup>40</sup>. Dans *De l'autre côté du miroir*, Alice souligne aussi les différents niveaux de fiction qui existent dans le roman lorsqu'elle discute avec le Bonnet blanc et le Blanc Bonnet. Elle se demande si elle est un des éléments qui composent le rêve du Roi rouge (*APM*, p. 243-244). Cette idée la pousse à se demander si toute la narration et tous les personnages, incluant elle-même, ont été imaginés<sup>41</sup>. Tout comme l'énoncé touchant les contes de fées dans le premier roman, ce passage rappelle au lecteur les frontières qui existent ou qui peuvent exister entre la fiction et la réalité.

## *II. La tradition britannique*

Alors que la métalepse et la distorsion entre les niveaux de fiction ou les images agissent sur le lecteur en l'éloignant du texte, d'autres éléments le rapprochent du monde merveilleux.

---

<sup>39</sup> Gail Bouslough, *op. cit.*, p. 58.

<sup>40</sup> Beverly Lyon Clark, « Lewis Carroll's *Alice Books*: The Wonder of Wonderland », *Touchstones: Reflections of the Best in Children Literature*, vol. 1, 1985, p. 51.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 51.

Dans ses deux romans, Carroll mélange notamment divers poèmes et *nursery rhymes* de la tradition anglaise, ce qui ajoute un aspect national, plus familier, aux récits. L'auteur s'amuse à déconstruire des poèmes et des berceuses célèbres – tels des extraits des *Chansons divines et morales pour les enfants* d'Isaac Watts (1715) qui étaient appris dans les écoles en Angleterre<sup>42</sup> – et à réinterpréter des personnages illustres comme le Gros Coco, le héros d'une *nursery rhyme*. Dans *Alice au pays des merveilles*, Alice parodie deux poèmes de Watts (*APM*, p. 55 et 153-154) et un poème de Robert Southey (*APM*, p. 86) alors que d'autres personnages, comme la Duchesse et la Simili-Tortue, transforment une berceuse populaire (*APM*, p. 101) et quelques chansons, telle « Étoile du soir » (*APM*, p. 155). En ce lieu imaginaire, Alice et certains personnages sont incapables de réciter correctement ces poèmes et ces chansons. Curieusement, dans la suite, contrairement au premier roman, ce n'est pas Alice qui altère les chansons ou les poèmes, mais seulement les personnages du pays du miroir. La Reine rouge parodie une berceuse anglaise connue de l'époque (*APM*, p. 326) et la voix aiguë d'un inconnu chante *Bonnie Dundee* de Walter Scott en transformant la chanson originale (*APM*, p. 329-330). Les récits de Carroll sont donc parsemés de références à d'autres textes qui font partie de la culture littéraire et folklorique du pays.

De même, les personnages qu'Alice rencontre proviennent de la tradition anglaise, soit d'expressions communes ou de *nursery rhymes*. Au pays des merveilles, le personnage du Chat du comté de Chester dérive de l'expression « to grin like a Cheshire cat<sup>43</sup> » ; et le Chapelier et le Lièvre de mars, des expressions « mad as a hatter » et « mad as a March hare » (*APM*, p. 105 et 360)<sup>44</sup>. La Simili-Tortue, quant à elle, tient son nom d'une soupe populaire « mock turtle soup »

---

<sup>42</sup> Denise Escarpit, *La littérature de jeunesse. Itinéraire d'hier à aujourd'hui*, Paris, Magnard, 2008, p. 47.

<sup>43</sup> Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass*, Londres, Penguin, coll. « Classics », 1998, p. 309. « Sourire comme un chat du Cheshire », traduction de Jacques Papy, *APM*, p. 360.

<sup>44</sup> « Fou comme un chapelier » et « fou comme un lièvre en mars », traductions de Jacques Papy, *APM*, p. 360.

(*APM*, p. 134 et 362)<sup>45</sup>. Au pays du miroir, Alice croise *Tweedledee* et *Tweedledum* (*APM*, chapitre 4), *Humpty Dumpty* (*APM*, chapitre 6) et les personnages du Lion et de la Licorne (*APM*, chapitre 7) qui émanent tous de comptines anglaises, un genre littéraire enfantin qui était demeuré populaire tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle en Angleterre<sup>46</sup> et que se sont approprié les enfants des classes privilégiées lors de l'essor de l'industrialisation au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>47</sup>. En effet, comme le conte perfectionné de génération en génération par la transmission de bouche à oreille<sup>48</sup>, les *nursery rhymes* et les chansons anglaises sont un héritage de la tradition orale, bien ancrée dans la culture du peuple<sup>49</sup>.

En plus de récupérer des personnages de *nursery rhymes* traditionnelles, Carroll inclut plusieurs passages qui reprennent des stéréotypes nationaux. Le chapitre « Un thé extravagant » dans *Alice au pays des merveilles* se veut notamment caricatural de l'Angleterre, pour qui « c'est toujours l'heure du thé » (*APM*, p. 115), puisque le thé est le symbole de la tradition au pays. Encore aujourd'hui, le thé est une image et une affaire nationales en Angleterre et la scène du *Thé chez les fous* de Carroll, qui rit vraiment de cette vieille coutume, est paradoxalement devenue célèbre et emblématique de cette tradition<sup>50</sup>. L'esprit national de Carroll se fait aussi sentir par son intérêt pour les jeux typiquement victoriens. À ce sujet, Bouslough note que les Britanniques du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle « possessed a penchant for play and games as evidenced by an extensive toy and game industry which promoted parlo[u]r games such as backgammon and charades [and] lawn games like croquet and archery<sup>51</sup> », ce que Carroll met en scène dans ses romans en

---

<sup>45</sup> La traduction littérale signifie « Ersatz de soupe à la tortue », traduction de Jacques Papy, *APM*, p. 362.

<sup>46</sup> Gail Bouslough, *op. cit.*, p. 44.

<sup>47</sup> Denise Escarpit, *op. cit.*, p. 47.

<sup>48</sup> Nicole Belmont, *op. cit.*, p. 232.

<sup>49</sup> Iona et Peter Opie, *The Oxford Nursery Rhyme Book*, Oxford, Oxford University Press, 1984, p. v-vi.

<sup>50</sup> Marie-Hélène Inglin-Routisseau, *op. cit.*, p. 142.

<sup>51</sup> « avaient un penchant pour les jeux, mis en évidence par une large industrie de jouets et de jeux qui promouvaient les jeux de société tels que le backgammon et les charades ou des jeux de pelouse comme le croquet et le tir à l'arc [c'est nous qui traduisons] ». Gail Bouslough, *op. cit.*, p. 103.

permettant aux personnages d'*Alice au pays des merveilles* de s'exercer au croquet et en intégrant la formule du jeu d'échecs à l'aventure et à la structure même du deuxième livre.

Dans les deux romans, mais surtout dans *Alice au pays des merveilles*, Carroll s'amuse aussi à parodier divers systèmes proprement britanniques, tels que l'éducation ou le système judiciaire<sup>52</sup>. Par exemple, lorsque la Simili-Tortue discute de l'école et nomme les différentes parties de l'arithmétique, Carroll modifie ces dernières en faisant des calembours : « Ambition, Distraction, Laidification et Dérision » (*APM*, p. 144). Puis, dans le chapitre « La déposition d'Alice », il ridiculise le système judiciaire lorsque la Reine de cœur demande « [l]a sentence d'abord, la délibération ensuite » (*APM*, p. 174), renversant clairement l'ordre sensé des événements. En évoquant certains de ces systèmes nationaux, le roman trace un bon portrait de l'environnement victorien sévère dans lequel vivaient les enfants de l'époque<sup>53</sup>. Les intertextes choisis sont aussi représentatifs de la période en Angleterre. Le poème *Petite abeille*, que la chenille, à l'image d'un enseignant<sup>54</sup>, demande à Alice de réciter, était d'ailleurs un texte utilisé dans les écoles vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>55</sup>. La position qu'adopte Alice pour réciter le poème, soit les mains croisées sur les genoux (*APM*, p. 54), est même exactement celle que les élèves victoriens devaient prendre en classe lorsqu'ils s'exprimaient<sup>56</sup>.

Même en des lieux curieux et méconnaissables, Alice s'appuie sur son mode de vie victorien pour naviguer au pays des merveilles et au pays du miroir, tout comme Dorothée dans les romans de L. Frank Baum se fie à ses connaissances de la vie fermière du Kansas pour explorer le pays d'Oz. Tout au long de leurs voyages, les deux protagonistes essaient de demeurer

---

<sup>52</sup> Beverly Lyon Clark, *loc. cit.*, p. 49.

<sup>53</sup> Ann Donovan, « Alice and Dorothy: Reflections from Two Worlds », Joseph O'Beirne Milner (dir.), *Webs and Wardrobes: Humanist and Religious World Views in Children's Literature*, Lanham, University Press of America, 1987, p. 28.

<sup>54</sup> Gail Bouslough, *op. cit.*, p. 93.

<sup>55</sup> Denise Escarpit, *op. cit.*, p. 47.

<sup>56</sup> Gail Bouslough, *op. cit.*, p. 92.

polies, gentilles et honnêtes avec les différents personnages qu'elles rencontrent pour être fidèles à elles-mêmes et à leur apprentissage<sup>57</sup>. Le parcours d'Alice est alors semblable à celui d'une jeune personne, vivant dans une maisonnée stricte, qui fait face à des figures autoritaires de toutes sortes (le Lapin blanc, la chenille, la Reine de cœur, le Gros Coco, la Reine rouge, etc.) et qui, peu à peu, commence à s'affirmer et à devenir plus responsable. Dans le premier roman, Alice perd progressivement son irresponsabilité enfantine et, après avoir été réprimandée et houspillée par une série d'adultes oisifs, elle « grandit, devient indépendante, et le tribunal doit la juger pour avoir commis le crime d'être devenue trop grande, d'avoir mûri, et abandonné son état d'enfance<sup>58</sup> ». Puis, dans *De l'autre côté du miroir*, Alice apprend à persévérer et à mieux se connaître, ce qui lui mérite enfin le titre de reine.

En bref, Carroll compose des mondes merveilleux farfelus, constamment en mutation, qui brouillent les frontières de la fiction et mettent à distance le lecteur qui doit rester alerte pour suivre Alice et bien comprendre. Heureusement, Carroll ne perd jamais complètement son lecteur puisqu'il ajoute aussi des éléments (intertextes, personnages ou jeux) tirés de la tradition nationale qui, eux, redonnent une familiarité aux aventures et ramènent le lecteur vers le texte.

### *III. Les personnages transfictionnels*

Le pays des merveilles et le pays du miroir mêlent des personnages de la création de Carroll, telles les cartes de jeu ou les pièces d'échecs, avec des personnages qui existent déjà dans l'imaginaire collectif des lecteurs grâce à des expressions ou des *nursery rhymes* anglaises, comme le Chat du comté de Chester et le Gros Coco. Cet imaginaire social est semblable à la mémoire collective qui est définie comme la mémoire que partagent les membres d'un groupe

---

<sup>57</sup> Ann Donovan, *loc. cit.*, p. 27-28.

<sup>58</sup> Alain Montandon, *op cit.*, p. 23.

précis. Celle-ci est parsemée de figures, de traditions et d'événements dont ils ont gardé le souvenir<sup>59</sup>. Marqué par l'histoire, la littérature, l'image et l'influence de la société, l'imaginaire social est aussi, selon Pierre Popovic, « l'horizon imaginaire de référence qui [...] permet [aux membres de toute société] d'appréhender et d'évaluer la réalité sociale dans laquelle ils vivent<sup>60</sup> ».

En reprenant les personnages de plusieurs expressions populaires et *nursery rhymes*, les mondes créés par Carroll deviennent ce que Richard Saint-Gelais appelle des forums transfictionnels qui sont « [une] forme extrême de croisement qui rassemble en un même récit, non pas deux (ou quelques) fictions préexistantes, mais la totalité du champ fictionnel, ou à tout le moins un sous-ensemble significatif de celui-ci<sup>61</sup> ». Pour illustrer ce phénomène, Saint-Gelais donne en exemple l'œuvre *L'Affaire D* (1989) de Carlo Fruttero et Franco Lucentini qui regroupe divers détectives fameux, comme Poirot, Maigret, Wolfe et Holmes, provenant de romans variés, dans l'espoir de résoudre une grande enquête. De même, la série de bandes dessinées, *The League of Extraordinary Gentlemen* (1999 –) réunit divers héros d'œuvres romanesques dont le capitaine Nemo, l'homme invisible de Wells (Hawley Griffin), Mina Harker de *Dracula* et d'autres protagonistes littéraires. Allant au-delà de l'intertextualité, les forums transfictionnels sont des lieux dans lesquels diverses fictions coexistent sur la base d'une communauté et non un collage ou une simple alliance de récits<sup>62</sup>.

Carroll est plus proche de certains auteurs qui rassemblent des personnages provenant davantage de la tradition populaire que de la culture lettrée pour composer leur forum transfictionnel, comme Michel Tremblay qui amalgame une dizaine de personnages de contes

---

<sup>59</sup> Maurice Halbwachs, « La mémoire collective et le temps », *La mémoire collective*, Paris, Presses universitaires de France, 1950, p. 103, 113 et 118.

<sup>60</sup> Pierre Popovic, « Introduction », *Imaginaire social et folie littéraire. Le second Empire de Paulin Gagne*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2008, p. 20.

<sup>61</sup> Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, op. cit., p. 222.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 224.

dans sa pièce *Les Héros de mon enfance* (1976)<sup>63</sup>. À ce sujet, il faut noter que les auteurs qui créent des forums transfictionnels avec des héros émanant de contes, de *nursery rhymes*, de chansons populaires ou du folklore ont souvent plus de liberté quant à la représentation des personnages, car ces derniers sont moins liés à un créateur précis. Moins fixés par un texte, les personnages provenant de la tradition sont davantage l'héritage d'une culture et d'un imaginaire collectif.

Les romans de Carroll s'inscrivent dans ce courant parce que les *nursery rhymes* tiennent leur succès de la transmission orale et parce que les auteurs de ces comptines, lorsqu'il y en avait, s'effaçaient devant les conteurs, qui étaient plus importants<sup>64</sup>. Comme *Le Magicien d'Oz*, les livres d'*Alice* prennent aussi racine dans le genre du conte de fées et les deux auteurs (Carroll et Baum) « connec[t] with a body of folklore that reaches “back into a dateless time” and possesses cultural resonance and significance common throughout the Eurasian continents<sup>65</sup> ». *Alice au pays des merveilles* et *De l'autre côté du miroir* sont alors des forums transfictionnels d'un sous-champ de la littérature anglaise bien ancrée dans la tradition chantée du pays qui inclut des expressions communes, des chansons populaires et des comptines ou *nursery rhymes* jouant sur les rimes et les répétitions<sup>66</sup>. À vrai dire, une bonne part des personnages mis en scène dans ces livres ne nécessitent aucune introduction, puisque l'expression ou la *nursery rhyme* de laquelle ceux-ci dérivent est connue par une majorité de lecteurs. Ce phénomène deviendra, par la suite, commun dans les œuvres pour la jeunesse parce que, comme le précise Nathalie Prince, « la littérature, également par des jeux d'intertextualité, ne cesse pas de refaire surface et les

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 222-223.

<sup>64</sup> Denise Escarpit, *op. cit.*, p. 53.

<sup>65</sup> « entrent en dialogue avec une partie du folklore qui rejoint “un temps passé non daté” et qui possède un écho culturel et une signification commune à travers les continents eurasiens [c'est nous qui traduisons] ». Gail Bouslough, *op. cit.*, p. 25-26.

<sup>66</sup> Nathalie Prince, *La littérature de jeunesse. Pour une théorie littéraire*, Paris, A Colin, 2010, p. 155.

personnages sont réécrits, récupérés, mythifiés en une manière de vaste monde clos<sup>67</sup> ». En effet, comme nous l'avons vu, Carroll tire le Chat du comté de Chester de l'expression anglaise « to grin like a Cheshire cat<sup>68</sup> ». Pour cette raison, Carroll met beaucoup l'accent sur le sourire du chat dans le texte afin que le lecteur puisse reconnaître le dicton. Lorsque Alice demande à la duchesse pourquoi le chat sourit, elle répond : « C'est un chat du comté de Chester [...] voilà pourquoi. » (*APM*, p. 99) De cette façon, Carroll s'assure de non seulement mettre en scène le personnage, mais aussi son origine.

En outre, dans *De l'autre côté du miroir*, Carroll inclut d'autres héros bien familiers. Alice reconnaît d'ailleurs le Gros Coco avant qu'il se présente :

Lorsque Alice fut arrivée à quelques mètres de lui, elle vit qu'il avait des yeux, un nez, et une bouche ; et, lorsqu'elle fut tout près de lui, elle comprit que c'était LE GROS COCO [en majuscules dans le texte] en personne. « Il est impossible que ce soit quelqu'un d'autre ! pensa-t-elle. J'en suis aussi sûre que si son nom était écrit sur son visage ! » (*APM*, p. 267)

Alice connaît si bien le personnage, comme tous les petits Anglais<sup>69</sup>, qu'elle peut réciter le poème de mémoire (*APM*, p. 268). Elle connaît même le destin fatal de l'œuf célèbre. Pour cette raison, Alice lui demande poliment : « Pourquoi restez-vous assis tout seul sur ce mur ? [...] Ne croyez-vous pas que vous seriez plus en sécurité sur le sol ? » (*APM*, p. 269) Fameux, *Humpty Dumpty* est un personnage légendaire pour de nombreux lecteurs. Puisque sa comptine se compose seulement d'une strophe de quatre vers, l'histoire et le personnage ne font qu'un. Sa célébrité comme héros est toujours rattachée à la comptine, car dans son cas, l'un ne va pas sans l'autre.

De même, toujours dans le deuxième roman, Alice rencontre le Lion et la Licorne, les héros d'une chanson populaire présentée comme une comptine du début du XVIII<sup>e</sup> siècle (*APM*, p. 369), que Carroll décrit comme une « vieille chanson » (*APM*, p. 288). Même si le poème

---

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 63-64.

<sup>68</sup> Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass*, *op. cit.*, p. 309. Voir la note 43 pour la traduction de Jacques Papy.

<sup>69</sup> Marie-Hélène Inglin-Routisseau, *op. cit.*, p. 102.

semble moins populaire, Alice le connaît et le récite en entier (*APM*, p. 288), montrant par là que cette chanson fait encore partie de la culture et de l'héritage populaires. En fait, quoiqu'elle soit moins répandue, cette chanson est malgré tout classée parmi les « First Favourites » dans le *Oxford Nursery Rhyme Book*, avec le célèbre *Humpty Dumpty*<sup>70</sup>. À n'en pas douter, dans les deux livres, mais surtout dans *De l'autre côté du miroir*, Carroll promeut la reprise de héros, un élément récurrent en littérature pour la jeunesse, en ayant recours à des personnages « déjà épaissis, en quelque sorte, déjà constitués, déjà textualisés, participant à un imaginaire commun et traditionnel<sup>71</sup> ».

Dans les textes, les personnages tirés d'expressions ou de *nursery rhymes* ne sont également jamais repris seuls. Le dicton ou un extrait de leur comptine, si ce n'est la totalité, les accompagne. Par exemple, avant que Alice rencontre le Chapelier et le Lièvre de Mars, le Chat du comté de Chester lui annonce que ces derniers « sont fous tous les deux » (*APM*, p. 105), faisant directement référence aux deux expressions desquels ils émanent, soit « Mad as a hatter » et « Mad as a March hare » (*APM*, p. 360)<sup>72</sup>. De façon similaire, dans *De l'autre côté du miroir*, Alice rencontre souvent les personnages des *nursery rhymes* anglaises alors qu'ils « vivent » leur histoire. Elle croise le Gros Coco lorsqu'il est « assis, les jambes croisées, à la turque, sur le faîte d'un mur très haut » (*APM*, p. 267), puis le Lion au moment où il « livr[e] combat à la Licorne » (*APM*, p. 288) pour la couronne, ce qui correspond aux premières lignes de la chanson. Les seuls personnages que Alice rencontre avant les événements relatés dans la *nursery rhyme* sont le Bonnet blanc et Blanc Bonnet. Toutefois, cela ne l'empêche pas d'être présente pour la totalité des vers de leur comptine, de la crécelle brisée à l'arrivée du corbeau qui leur fait oublier leur querelle (*APM*, p. 246-249).

<sup>70</sup> Iona et Peter Opie, *op. cit.*, p. 21 et 26.

<sup>71</sup> Nathalie Prince, *op. cit.*, p. 92.

<sup>72</sup> Voir la note 44 pour les traductions de Jacques Papy.

Dans tous ces cas, les trames narratives sont limitées puisque les personnages des *nursery rhymes* doivent « vivre », voire respecter, leur comptine sans que la présence d’Alice transforme le dénouement de leur histoire. Il s’agit alors de ce Saint-Gelais appelle une « interpolation transfictionnelle » ou d’une « continuation elliptique » (selon Genette)<sup>73</sup> puisqu’il est question d’une histoire qui est contrainte aux deux extrémités. L’histoire d’Alice possède ainsi une mince marge de manœuvre, car elle s’insère à un moment précis dans l’œuvre originale, la *nursery rhyme*, entre un point A et un point B<sup>74</sup>. De fait, étant donné que Alice fait connaissance du Gros Coco au moment où il est assis sur un mur, un événement qui a lieu dans la comptine originale du héros, Carroll est limité par les possibilités d’intrigue s’il souhaite respecter l’ordre des actions. Commodément, la discussion d’Alice avec le Gros Coco n’altère pas la comptine, mais se glisse entre le premier et le deuxième vers du texte, au moment où le Gros Coco est assis sur le mur, mais avant sa chute.

En ce qui concerne l’épisode avec le Bonnet blanc et le Blanc Bonnet, il s’agit plutôt d’une « version transfictionnelle » puisque Alice observe les événements et intervient dans l’histoire décrite dans la *nursery rhyme*. Une version transfictionnelle est une autre histoire avec des variantes transfictionnelles qui s’insère à l’intérieur de la zone temporelle déjà couverte par un récit initial. En d’autres mots, une version transfictionnelle est un nouveau récit qui reprend une « même » histoire<sup>75</sup>. Il en est ainsi puisque Alice se mêle à l’action pour aider le Bonnet blanc et le Blanc Bonnet à se préparer à se battre et puisqu’elle passe quelques commentaires. Dès lors, le lecteur semble voir les événements du point de vue d’Alice. Même si la *nursery rhyme* suit son cours naturel et qu’elle n’est pas altérée de façon majeure, la présence d’Alice crée une interférence qui fait en sorte que « le nouveau récit rétroagi[t] d’une manière perceptible sur le

---

<sup>73</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982, p. 198.

<sup>74</sup> Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, op. cit., p. 84-85.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 93-94.

précédent<sup>76</sup> ». L'influence d'Alice et ses commentaires donnent alors l'impression au lecteur que la comptine est contée à nouveau, voire même « retraversée », sous un nouvel angle, donnant naissance à une autre version<sup>77</sup>.

En plus d'altérer la comptine originale, Alice croise aussi le Bonnet blanc et le Blanc Bonnet avant qu'ils entrent dans le territoire narré de la *nursery rhyme*, ce qui diffère des autres rencontres avec les héros de comptines. Les deux personnages content notamment l'histoire du *Morse et du Charpentier* à Alice et discutent des rêves du Roi rouge avant que la crécelle se brise (*APM*, p. 233-245). Par conséquent, il y a une transfiction analeptique (ou « continuation analeptique » dans la terminologie de Genette<sup>78</sup>), « un prequel », puisque Carroll joint une autre aventure à l'histoire des deux héros. Selon Saint-Gelais, les *prequels* sont des récits qui « se dirigent vers une intrigue qui diégétiquement les suit, mais qui, en principe, les précède dans l'ordre de la lecture<sup>79</sup> ». Assurément, c'est le cas ici puisque l'ajout de Carroll permet de préparer la scène pour la *nursery rhyme*, que plusieurs lecteurs ont déjà lue. Dans le chapitre « Bonnet blanc et Blanc Bonnet », l'auteur s'amuse donc avec deux types de transfictions, soit le *prequel*, récit en amont de l'intrigue principale, lorsque Alice rencontre les deux héros, puis la version transfictionnelle, récit qui altère l'original, lorsque la jeune protagoniste intervient légèrement dans la *nursery rhyme*.

Ainsi, plusieurs fois dans les romans, les intrigues sont circonscrites par diverses normes. Carroll essaie autant que possible de respecter la caractérisation et la description des personnages lorsqu'ils les empruntent de *nursery rhymes* ou d'expressions populaires. Il tente également d'être fidèle aux histoires des personnages en suivant l'ordre des actions ou des vers des

---

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 140-141.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>78</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, op. cit., p. 197.

<sup>79</sup> Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, op. cit., p. 79-80.

comptines et en limitant les interventions d’Alice. Dans *De l’autre côté du miroir*, il essaie même de suivre les règles du jeu d’échecs lorsqu’il intègre ce jeu de société à la structure du récit<sup>80</sup>. Constamment, Carroll doit donc se conformer à des normes. Puisque des portraits des personnages repris par l’auteur existent déjà dans l’imaginaire des lecteurs, comme ceux du Bonnet blanc et du Blanc Bonnet ou celui du Gros Coco, Carroll doit respecter ces images lorsqu’il les intègre à ses romans. C’est de cette manière que l’auteur peut construire un forum transfictionnel de la tradition anglaise qui inclut des *nursery rhymes*, des chansons populaires et des expressions communes du pays, en se réappropriant d’une façon originale, mais aussi fidèle à la tradition, des textes et des héros qu’une variété de lecteurs peuvent reconnaître.

#### *IV. Alice, le lecteur et la littérature*

Les voyages dans l’imaginaire se révèlent une initiation à la littérature pour le lecteur, facilitée par l’identification au personnage. Il est simple, naturel et commode pour le lecteur de s’identifier à Alice, car elle n’est pas une enfant spécialement douée ou exceptionnelle, mais un personnage qui ressemble davantage au lecteur réel<sup>81</sup>. Pour cette raison, les livres de Carroll, tout comme les romans de Baum plus tard, sont particuliers puisqu’ils mettent en scène une petite fille bien ordinaire qui réussit, malgré sa normalité, à surmonter plusieurs défis, ce qui l’aide à s’affirmer comme individu. Au cours de ses aventures, Alice s’épanouit et apprend à mieux se connaître. D’abord incertaine de ses habiletés, la jeune protagoniste gagne de l’assurance au fur et à mesure qu’elle s’enfonce dans le pays des merveilles et le pays du miroir. Pour mieux illustrer ce phénomène, regardons avant tout l’évolution d’Alice dans le premier roman pour ensuite comprendre l’effet que peut avoir celle-ci sur le lecteur.

---

<sup>80</sup> Gail Bouslough, *op. cit.*, p. 76.

<sup>81</sup> Ann Donovan, *loc. cit.*, p. 26.

Sans aucun doute, dans *Alice au pays des merveilles*, Alice grandit au cours de l'aventure. Peu à peu, elle atteint un nouveau niveau de maturité, apprend à se connaître et renforce son sens du « moi ». Au début du roman, Alice ne comprend pas ce qui lui arrive et pense peut-être être devenue quelqu'un d'autre. Conséquemment, elle se demande : « Qui diable puis-je bien être? » (*APM*, p. 54) Puis, quelques pages plus loin, Alice, encore hésitante, choisit de ne pas corriger le Lapin blanc lorsqu'il l'interpelle du nom de Marie-Anne (*APM*, p. 71-72). Même plus tard lorsqu'elle se présente à la chenille, elle n'est pas certaine de son nom. Lorsque cette dernière lui demande « qui es-tu », elle réplique : « Je... Je... ne sais pas très bien, madame, du moins pour l'instant... Je sais qui j'étais quand je me suis levée ce matin, mais je crois qu'on a dû me changer plusieurs fois depuis ce moment-là. » (*APM*, p. 84) À travers son parcours, Alice a changé plusieurs fois de taille et pour cette raison, elle doute de son identité. Lorsque le pigeon l'interroge sur ce qu'elle est, Alice hésite en répondant : « Je... je suis une petite fille. » (*APM*, p. 92)

Toujours confrontée à des personnages assez agressifs, Alice acquiert néanmoins plus d'assurance vers la fin du roman. Lorsque la Reine de cœur lui demande son nom, elle réagit immédiatement : « Je m'appelle Alice » (*APM*, p. 124). Puis, quelques lignes plus loin, au moment où cette dernière la questionne sur l'identité des jardiniers à ses côtés, Alice rétorque honnêtement, « [c]omment voulez-vous que je le sache? » (*APM*, p. 125), une réponse qui la surprend elle-même. Arrivée au dernier chapitre, Alice a enfin (re)découvert qui elle est et peut tenir tête aux autres personnages. Au tribunal, lorsque le Lapin blanc demande « Alice », cette dernière répond immédiatement « [p]résente! » (*APM*, p. 166-167) de façon assurée. De même, elle n'hésite plus à dénoncer l'absurdité et le non-sens du tribunal qui place la sentence avant la délibération. Elle dit même à la Reine qu'elle « ne [s]e tair[a] pas » et s'oppose aux figures

d'autorité en déclarant fortement : « Qui fait attention à vous? [...] Vous n'êtes qu'un jeu de cartes! » (*APM*, p. 175)

Au fil de l'aventure, le lecteur apprend à s'identifier à Alice, car comme lui, elle découvre le pays des merveilles et le pays du miroir pour la première fois. De plus, elle est jeune, ordinaire et souvent, elle n'arrive pas à se rappeler ses leçons ce qui pousse le lecteur à sympathiser avec elle et à se reconnaître en elle. Un lien entre Alice et le jeune lecteur se crée rapidement puisque l'héroïne n'est pas intimidante et n'apparaît pas comme supérieure au lecteur, mais plutôt comme son égal. De cette façon, l'auteur encourage aussi le lecteur réel à prendre part à l'aventure en réagissant aux absurdités et aux intertextes qui sont placés sur sa route lectorale. Peu à peu, en s'identifiant à Alice, le lecteur grandit et voit son pouvoir augmenter pour enfin devenir le « roi » du pays des merveilles et du pays du miroir, comme l'héroïne<sup>82</sup>.

La découverte d'un monde merveilleux et étrange met de l'avant une dimension initiatique qui touche le lecteur comme l'héroïne. Tout comme Alice doit apprendre à naviguer seule au pays des merveilles et au pays du miroir, le jeune lecteur doit essayer de comprendre seul le récit : capter les jeux sur la langue, les renvois ainsi qu'identifier les personnages provenant de textes antérieurs. Le lecteur est obligé, comme Alice, de se remémorer certains poèmes ou certaines chansons et de faire une bonne lecture des œuvres afin de bien saisir l'action et de suivre les curieuses aventures de l'héroïne. Plus précisément, les livres tracent l'évolution du personnage d'Alice ainsi que son gain d'assurance et d'indépendance, surtout par rapport à la culture écrite. Alice lit et peut réciter des poèmes. Dans *Alice au pays des merveilles*, elle s'essaie souvent, mais elle a de la difficulté à se souvenir des textes qu'elle a lus ou entendus. À vrai dire, au pays des merveilles, elle semble incapable de bien réciter ses leçons. Lorsqu'elle tente de

---

<sup>82</sup> Alice devient reine du jeu d'échecs dans *De l'autre côté du miroir* et elle impose son autorité en questionnant les membres de la royauté dans *Alice au pays des merveilles*.

réciter *Vous êtes vieux, Père William* de Robert Southey, elle déforme l'original et présente plutôt une parodie du poème (*APM*, p. 86-88). La chenille observe même que le texte n'est pas bien cité : « C'est inexact du début à la fin » (*APM*, p. 89). En ce pays imaginaire, Alice n'arrive pas non plus à identifier par elle-même les personnages dérivés d'expressions communes, comme le Chat du comté de Chester ou le Lièvre de mars.

Cependant, dans le deuxième roman, Alice est plus savante. Au pays du miroir, elle se rappelle ses leçons et peut reconnaître les personnages de *nursery rhymes* qu'elle croise. Elle connaît l'histoire du Bonnet blanc et du Blanc Bonnet, si bien qu'elle peut toute la réciter et anticiper l'ordre des événements. Quand les deux héros se préparent à se battre, Alice pense même : « Je voudrais bien que l'énorme corbeau arrive! » (*APM*, p. 249) Cet extrait révèle les connaissances de la jeune fille et sa maîtrise du récit<sup>83</sup>. La jeune héroïne sait aussi le destin fatal du Gros Coco. Elle se souvient de la comptine, même mieux que ce dernier. Lorsqu'il annonce à Alice que le « *Roi [lui] a promis... de sa propre bouche... de... de...* », elle l'interrompt pour terminer sa phrase, ou plutôt ce vers de la comptine : « D'envoyer tous ses chevaux et tous ses soldats » (*APM*, p. 270). Lors du deuxième voyage, Alice est plus éveillée parce qu'elle réussit à se souvenir de ses lectures et à réfléchir davantage. Pour cette raison, elle possède plus de pouvoir puisqu'elle peut immédiatement reconnaître les personnages et comprendre les événements qui se déroulent. Ce pouvoir la dote aussi d'une autorité puisque son bagage intellectuel lui permet de converser habilement avec les différents personnages et même de leur tenir tête avec plus de confiance, comme lors de sa discussion avec le Gros Coco (*APM*, chapitre 6). Manifestement, la lecture et les connaissances se présentent comme un avantage, un pouvoir que possède Alice. Au fil des aventures, Alice, qui se demandait au début du premier

---

<sup>83</sup> Dans la *nursery rhyme* originale, c'est d'ailleurs l'arrivée du corbeau, qui apparaît à la deuxième strophe de la comptine, qui met fin à la querelle des héros. Ce dernier les effraie à tel point qu'ils oublient de se battre. Voir « Tweedledee and Tweedledum », dans Iona et Peter Opie, *op. cit.*, p. 40.

roman « à quoi peut bien servir un livre où il n’y a ni images ni conversations » (*APM*, p. 41), et, par extension, le lecteur peuvent ainsi se mettre à concevoir différemment la littérature et à appréhender le pouvoir que peut leur octroyer la lecture.

Le développement de la culture littéraire se présente comme un atout, non seulement pour Alice qui se trouve dans des situations particulières, mais aussi pour le lecteur. Posséder un bagage intellectuel et littéraire se révèle avantageux pour lui puisque cela lui permet de bien suivre le cheminement et le raisonnement d’Alice. Muni de certains acquis, il peut également, de son côté, repérer les personnages mis en scène avant qu’ils soient nommés. De plus, le développement d’une culture littéraire peut être utile pour le lecteur lorsqu’il doit déchiffrer des intertextes pour saisir les jeux et les clins d’œil. Au fil de sa lecture, le lecteur est confronté à une panoplie d’intertextes qui peuvent le renvoyer ou l’initier à d’autres œuvres. L’intertextualité et l’intermédialité sont d’ailleurs très communes en littérature pour la jeunesse, comme le remarque Prince<sup>84</sup>. Lorsque le lecteur de Carroll fait face à des références, des citations ou des parodies qui renvoient à d’autres textes, il est encouragé à établir des liens entre le roman et les intertextes afin de tirer le maximum d’amusement du passage. Bien sûr, cela va sans dire qu’un lecteur qui maîtrise les *nursery rhymes* et les expressions dont il est question dans les romans, qui a déjà lu les poèmes de Watts ou de Southey et qui connaît les versions originales des berceuses ou des chansons modifiées dans les deux romans possède un énorme avantage, car il peut mieux repérer les parodies, apprécier les personnages dérivés de comptines et aussi, par conséquent, sourire et s’amuser davantage. Pour bien comprendre l’ensemble des romans, le lecteur doit actualiser ce que Umberto Eco appelle sa propre « encyclopédie », c’est-à-dire le bagage de connaissances et de compétences (linguistiques, culturelles, littéraires) qu’il a accumulées, dans l’espoir que celle-ci soit proche de celle prévue par l’auteur lorsque ce dernier imaginait son lecteur modèle

---

<sup>84</sup> Nathalie Prince, *op. cit.*, p. 182.

pendant l'écriture<sup>85</sup>. Lorsqu'un lecteur présente une grande carence encyclopédique et que celle-ci se manifeste, il est alors désavantagé, car aucun de ses acquis ne peut éclairer l'obscurité<sup>86</sup>. Or, il faut un certain nombre de compétences encyclopédiques pour saisir tous les jeux et les renvois dans les récits de Carroll puisque ce dernier avait en tête un lecteur modèle spécifique lors de l'écriture, soit les enfants victoriens instruits de la classe privilégiée.

Néanmoins, si le lecteur n'est pas familier avec les références, il peut toujours suivre l'histoire. Parfois, surtout dans *De l'autre côté du miroir*, Alice récite même en entier les textes dont il est question à un moment du récit, telles les *nursery rhymes* du *Bonnet blanc et Blanc Bonnet*, du *Gros Coco* et du *Lion et de la Licorne*. Par ce moyen, Carroll réussit à récupérer rapidement son lecteur, si celui-ci est perdu, en soulignant la source et en le mettant sur le bon chemin. Connus ou non, n'empêche, les poèmes et comptines arrivent à égayer le lecteur à cause de la confusion d'Alice et de l'ajout du non-sens<sup>87</sup>. Les textes de Carroll, tout comme les *nursery rhymes*, possèdent également un langage simple puisqu'ils cherchent souvent à reproduire la façon de parler et de penser de l'enfant, ce qui facilite la tâche du lecteur et signale le dessein de l'auteur de s'adresser à un jeune destinataire<sup>88</sup>.

Les incompréhensions qui peuvent survenir à cause des intertextes peuvent aussi pousser le lecteur à aller lire les versions originales, l'initiant ainsi à d'autres gammes de littérature (*nursery rhymes*, berceuses, chansons folkloriques, poèmes). Dès lors, il pourra reconnaître les personnages et mieux détecter les parodies ou les jeux de mots. Par exemple, dans *Alice au pays des merveilles*, il est préférable pour le lecteur de connaître le chant « Étoile du soir » qui commence par « Belle étoile qui brille dans les cieux » pour percevoir la parodie « Belle soupe »

---

<sup>85</sup> Umberto Eco, *Lector in fabula*, Myriem Bouzaher (trad.), Paris, Grasset, coll. « Le Livre de poche, Biblio essais », 1985, p. 63, 67-68 et 70.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>87</sup> Erica Lynn Ruppert, « Folklore and the Persistence in Lewis Carroll's *Alice's Adventures in Wonderland* », *Children's Folklore Review*, vol. 20, n° 1, 1997, p. 53.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 46-47.

qu'en fait la Similie-Tortue (*APM*, p. 155 et 364). Le lecteur décèle l'intertextualité au moment où il éprouve de la difficulté à percer le sens du texte, surtout lorsqu'il ne réussit pas à lui associer un référent. Pour décrire cette expérience d'embûche, Michel Riffaterre a créé le concept d'agrammaticalité. Ce terme désigne « à la fois un trait du texte et une difficulté de lecture qui peut être dépassée par un éclairant détour par l'intertexte, cela en un mouvement de va-et-vient continuel<sup>89</sup> ». C'est ainsi que le lecteur peut surpasser ses incompréhensions dans les récits de Carroll. Il doit être alerte en lisant les récits pour non seulement comprendre l'histoire, mais aussi percevoir les glissements dans la narration et remarquer l'intertexte au passage. Peu à peu, la lecture devient une activité intertextuelle qui lui demande d'être actif, de réfléchir à ce qu'il lit et d'effectuer d'autres lectures pour tenter de résoudre une illisibilité. Une définition de la littérature comme phénomène intertextuel se dégage alors des romans de Carroll, ce qui pousse le lecteur à découvrir les relations qui existent entre les textes et entre les diégèses.

Les difficultés forcent le jeune lecteur à étendre ses connaissances ou à les mettre à l'épreuve, ce qui favorise ensuite la compréhension. De façon similaire, le lecteur peut parfois avoir de la difficulté avec la langue dans les récits de Carroll, ce qui peut l'inciter à développer ses compétences linguistiques. Non seulement une distance temporelle importante sépare le lecteur d'aujourd'hui des romans de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, mais Carroll emploie aussi plusieurs jeux de mots, introduit de nouveaux termes et s'amuse avec l'écriture. Le poème *Jabberwocky*, initialement présenté à l'envers dans *De l'autre côté du miroir*, affiche des mots de non-sens, tel « grilheure » ou « galomphant » (*APM*, p. 199), qui peuvent échapper au lecteur bien que ces derniers prennent racine dans des termes réels et qu'un sens pourrait être déduit. En fait, même Alice trouve que le poème, quoique joli, est « assez difficile à comprendre » et que « [ç]a [lui] remplit la tête de toutes sortes d'idées, mais... mais [elle] ne sai[t] pas exactement

---

<sup>89</sup> Sophie Rabau, *op. cit.*, p. 161.

quelles sont ces idées! » (*APM*, p. 201) Ce passage fait effet sur le lecteur, non seulement parce qu'il lui permet de s'identifier davantage au personnage qui représente bien sa mécompréhension, mais aussi parce que l'extrait souligne que le poème n'en est pas un facile à appréhender, peu importe quel enfant, voire quel lecteur, le lit<sup>90</sup>.

De surcroît, l'auteur britannique ajoute des défis supplémentaires, comme des devinettes et des calembours, et il prend plaisir à altérer ou à combiner des mots. Carroll crée, par exemple, la libellule-des-brûlots, un jeu sur la libellule-des-ruisseaux, pour le pays du miroir. Tout à fait loufoque, cet insecte détient un corps de plum-pudding, des feuilles de houx pour des ailes, puis un raisin sec brûlant dans l'eau de vie comme tête (*APM*, p. 225). Déconstruisant toujours la langue et le vocabulaire, Carroll confectionne aussi plusieurs mots-portemanteaux, comme « exactly<sup>91</sup> », et joue souvent sur les diverses acceptions d'un terme, comme « sole<sup>92</sup> », ou sur les homophonies entre des mots contrastants, tels « eels<sup>93</sup> » et « heels », afin de causer des quiproquos dans les versions anglaises originales. Certes, il va sans dire que, dans les deux œuvres, le jeune lecteur peut éprouver plusieurs difficultés, tantôt à saisir les jeux sur le sens, tantôt à appréhender et même à lire le texte. Pour ces raisons, en 1890, Carroll écrit une version adaptée d'*Alice au pays des merveilles* pour les très jeunes enfants, *L'Alice des petits* (*Nursery Alice*), dans laquelle des mots et des plaisanteries sont expliqués<sup>94</sup>. Cette mouture, construite davantage comme un conte de fées commençant même par « Il était une fois », guide le lecteur à travers l'aventure en lui posant diverses questions et en offrant des commentaires supplémentaires sur le texte et les images. Contrairement à l'œuvre originale qui cible les jeunes

---

<sup>90</sup> Gail Bouslough, *op. cit.*, p. 10-11.

<sup>91</sup> Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass*, *op. cit.*, p. 174.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>94</sup> Denise Escarpit, *op. cit.*, p. 98 et 393-394.

lecteurs capables de lire, *L’Alice des petits* est plutôt destinée à être lue *pour* l’enfant et moins *par* l’enfant<sup>95</sup>.

Même si le lecteur est initié à la littérature et qu’il doit toujours tâcher de se réapproprier les textes ou de raffiner ses connaissances pour bien comprendre, les livres d’*Alice* ne sont pas des œuvres didactiques. L’intention de l’auteur n’a jamais été d’éduquer les jeunes lecteurs ou de les initier aux poèmes et *nursery rhymes* anglais, seulement d’amuser et de divertir. En fait, Lewis Carroll écrit les aventures d’*Alice* pour une enfant bien réelle, la petite Alice Liddell âgée de dix ans. Les aventures sont imaginées pour elle, une jeune fille de la classe privilégiée vivant dans l’Angleterre victorienne, et son divertissement<sup>96</sup>. C’est d’ailleurs cette absence de ton moralisateur et de propos éducatifs qui séduit le public dès la publication d’*Alice au pays des merveilles*, puis après avec *De l’autre côté de miroir*. Les univers chaotiques de Carroll attiraient les lecteurs puisqu’ils s’opposaient à la réalité souvent terne de l’enfant<sup>97</sup>. Plus que tout, dans les deux romans, le lecteur enfantin n’est pas construit comme un écolier qu’il faut former, mais comme une personne déjà intelligente et subtile qui aime voir les adultes paraître absurdes, parfois même fous. À ce moment et parce qu’elle n’est pas un modèle didactique, *Alice* entre en littérature et devient la petite fille libre dans son comportement et son discours<sup>98</sup>.

Les romans de l’auteur britannique sont non seulement conçus pour les enfants, mais ils sont aussi structurés comme la pensée du jeune lecteur. Carroll assimile le mode de pensée souvent sporadique de l’enfant, qui procède par association d’idées et qui est similaire au fonctionnement du rêve que nous avons déjà analysé. Il l’intègre à la structure des œuvres, créant

---

<sup>95</sup> Gail Bouslough, *op. cit.*, p. 115.

<sup>96</sup> Beverly Lyon Clark, *loc. cit.*, p. 47.

<sup>97</sup> Ann Donovan, *loc. cit.*, p. 29.

<sup>98</sup> Nathalie Prince, *op. cit.*, p. 98.

ainsi des romans embrouillés très originaux<sup>99</sup>. Cette structure permet au lecteur de s'identifier davantage à Alice, une enfant qui pense comme lui et qui est confrontée aux mêmes bizarreries et aux mêmes difficultés.

Dès lors, les récits de Carroll, conçus pour le jeune lecteur, parviennent à élever l'enfant et à montrer sa force. Capable de naviguer seul dans des mondes curieux, l'enfant devient maître du livre et de l'univers à la fin des romans tout comme Alice devient reine du jeu d'échecs dans *De l'autre côté du miroir*. Après la lecture, le lecteur est gagnant, car il a réussi à lire et à comprendre le récit, puis à déchiffrer de nombreux intertextes afin d'y voir la parodie ou l'humour tout en suivant Alice le long de son parcours. Cependant, pour être victorieux, le lecteur doit s'impliquer dans la lecture pour bien saisir tout ce qui est mis sur sa route. Il doit travailler pour comprendre, tout comme le fait la protagoniste. Alice est une héroïne active puisqu'elle s'implique dans l'aventure et la création de son histoire. Même enfermée à l'intérieur de sa maison lors d'une après-midi glaciale et enneigée dans *De l'autre côté du miroir*, elle ne laisse pas ces intempéries arrêter son imagination. Alice est d'ailleurs celle qui amorce le voyage au pays du miroir par son fameux « [l]et's pretend<sup>100</sup> » qui agit comme le catalyseur de l'aventure. Puis, plus tard dans l'épilogue lorsqu'elle découvre la nature onirique de son voyage, Alice travaille à démasquer l'intrigue et les personnages en réfléchissant sur l'identité des différents acteurs<sup>101</sup>. Elle dit à sa chatte Kitty qu'elle est « obligée d'avouer [qu'elle] [s'est] changée en Reine [rouge] » (*APM*, p. 341). Ensuite, elle attribue le rôle de la Reine blanche à son autre chatte, Perce-neige, et demande à Dinah : « est-ce que tu es devenue le Gros Coco? » (*APM*,

---

<sup>99</sup> Marie-Hélène Inglin-Routisseau, *op. cit.*, p. 102.

<sup>100</sup> Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass*, *op. cit.*, p. 124. « Faisons semblant », traduction de Jacques Papy, *APM*, p. 189.

<sup>101</sup> Marie-Hélène Inglin-Routisseau, *op. cit.*, p. 57-58.

p. 341). Alice est donc bien consciente de son aventure imaginaire et cherche les influences pour chaque personnage.

En mettant en scène un enfant ordinaire qui lit, réfléchit, prend part à la conception de son histoire et qui est semblable au lecteur, *Alice au pays des merveilles* et *De l'autre côté du miroir* soulignent l'importance et le pouvoir du héros-enfant. Grâce au personnage d'Alice et aux autres héros enfantins, tels Peter Pan, Pinocchio, Dorothée ou même Jim Hawkins, qui représentent bien les jeunes lecteurs et grâce au lien étroit qui se construit entre le lecteur et ces personnages, l'enfant et l'adolescent trouvent leur place en littérature. Dès lors, par l'entremise de ceux-ci, les lecteurs deviennent les héros de l'histoire<sup>102</sup>.

Au terme de ce premier chapitre, nous constatons que le voyage dans un monde imaginaire est une initiation littéraire pour le héros, mais aussi pour le lecteur. Du modèle de voyage proposé par Carroll, nous pouvons dégager les caractéristiques suivantes qui serviront de base pour l'analyse des autres œuvres. Premièrement, l'univers merveilleux est un monde onirique qui ne possède aucune structure stable et qui masque d'emblée les frontières séparant les espaces « réel » et imaginaire. Deuxièmement, la tradition nationale occupe une place importante dans le monde merveilleux par le fait que les intertextes et les personnages dérivés de *nursery rhymes* ou d'expressions populaires contribuent à créer un imaginaire proprement britannique qui s'appuie sur les coutumes, la culture et la littérature du pays. Troisièmement, les récits de voyage d'Alice sont des textes et des transfictions complexes puisque plusieurs difficultés langagières ou intertextuelles poussent le lecteur à réfléchir sur sa lecture ou à avoir un rapport ludique avec la langue. La transfiction sous la forme de forum transfictionnel complexifie également les textes de Carroll puisqu'elle force le lecteur à identifier de nombreux personnages et à travailler l'interprétation des récits pour en faire une lecture « littéraire » en établissant des liens entre les

---

<sup>102</sup> Nathalie Prince, *op. cit.*, p. 98.

textes, les diégèses et ses propres connaissances<sup>103</sup>. Quatrièmement, le voyage et l'initiation littéraire du lecteur sont facilités par le personnage-enfant (Alice) qui réussit à incarner la subjectivité du jeune lecteur dans les récits. Son rapport aux mondes merveilleux, aux personnages transfictionnels et aux intertextes incite aussi le lecteur à cultiver son encyclopédie littéraire et à développer ses capacités lectorales et interprétatives pour résoudre les incompréhensions, reconnaître les personnages et enfin faire une lecture « éclairée » des textes.

---

<sup>103</sup> Max Roy, « La référence comme effet de lecture », Bertrand Gervais et Rachel Bouvet (dir.), *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007, p. 133. Voir aussi Bertrand Gervais, « Sans fin, les terres. *L'occupation des sols* au risque d'une définition des pratiques de lecture », Catherine Tauveron (dir.), *Comprendre et interpréter le littéraire à l'école et au-delà*, Paris, Institut national de recherche pédagogique, 2001, p. 39-40.

## CHAPITRE 2

### *Sur les ailes de l'Oiseau bleu : l'envolée féerique et Une Révolte au pays des fées*

Les romans de Carroll ont connu une grande popularité et ils ont donné lieu à d'autres voyages au pays des merveilles<sup>104</sup>. Marie-Claire Daveluy s'inspire des récits de cet auteur pour construire ses romans qui paraissent dans les années 1930<sup>105</sup>. Dans les livres d'*Alice*, Carroll joue beaucoup avec le rêve pour créer des univers merveilleux fluides et intégrer des personnages provenant de la tradition britannique. De son côté, Daveluy choisit de s'ouvrir à plusieurs littératures nationales et de mélanger des personnages émanant d'imaginaires distincts. Comme Alice, les jeunes protagonistes de Daveluy partent à l'aventure dans un monde imaginaire, mais accompagnés de leur père et d'un guide fidèle. Le voyage que propose Daveluy est alors plus structuré et il possède des buts plus clairs, à savoir initier de nouveaux lecteurs aux contes et à la littérature.

Quoique le dessein premier des textes de l'auteure ait toujours été de divertir<sup>106</sup>, ses romans ont une grande valeur initiatique et propédeutique comme le montre leur publication dans *L'Oiseau bleu*, une revue qui visait l'éducation des enfants, de même que leur volonté d'encadrer la lecture. Avant le départ des héros pour le *pays des belles histoires*, le père annonce d'ailleurs à son épouse qu'« [i]l est temps que [leurs] petits pénètrent dans le monde spirituel... [et que] [l]'initiation se fera ce soir, ici, dès qu'[ils se] réuniron[t]<sup>107</sup> ». Puis, il ajoute qu'« un peu de poésie, de pensée, de fantaisie intellectuelle constituent d'admirables ressources [...], vis-à-vis de cette nécessaire mais prosaïque course à l'argent » (*SAOB*, p. 17). Les buts didactiques et

<sup>104</sup> Voir la liste des « Adaptations et œuvres inspirées par les *Aventures d'Alice* » dans Marie-Hélène Inglin-Routisseau, *op. cit.*, p. 345-351.

<sup>105</sup> Michel Fournier, « Le "pays des contes" », *Poétique*, n° 173, juin 2013, p. 96.

<sup>106</sup> Françoise Lepage, *Histoire de la littérature pour la jeunesse (Québec et francophonies du Canada)*, Orléans (ON), Éditions David, 2000, p. 117.

<sup>107</sup> Marie-Claire Daveluy, *Sur les ailes de l'Oiseau bleu : l'envolée féerique*, Montréal, Albert Lévesque, 1936, p. 17. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *SAOB*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

récréatifs de l'auteure transparaissent dans les textes, surtout dans les avertissements et le discours du père. En plus d'affiner les esprits des jeunes, de construire de bons lecteurs et de leur donner le goût de la lecture, les œuvres souhaitent expliquer aux enfants qu'« il faut savoir beaucoup de choses pour se créer une situation dans le monde » (*SAOB*, p. 20). L'entreprise de Daveluy confirme ainsi la fonction initiatique et propédeutique que Marie-Hélène Routisseau attribue à la littérature pour la jeunesse, c'est-à-dire celle de former les jeunes à la lecture et de les introduire à des œuvres plus importantes<sup>108</sup>.

### *I. Le pays des belles histoires*

Contrairement aux livres d'*Alice* où l'entrée dans le monde merveilleux se fait par la chute dans le terrier du Lapin blanc ou la traversée du miroir représentant chacun le début d'un rêve, les personnages des romans de Daveluy ne plongent pas directement dans l'univers féerique. Le père, un professeur à l'Université de Montréal, souhaite imprégner ses enfants du goût de la lecture. Avec la permission de leur mère, il leur offre quelques œuvres classiques le Premier de l'an et il leur raconte un récit merveilleux en espérant qu'après, celui-ci les rendra avides « de revoir, en les lisant, les merveilles dont [ils] [...] [auront] parlé » (*SAOB*, p. 19). Le père, un personnage qui joue souvent le rôle de guide intellectuel et de conteur dans les feuilletons qui paraissent dans *L'Oiseau bleu* à l'époque<sup>109</sup>, désire initier les enfants à la lecture et à la littérature avec un conte mettant en scène divers personnages fictionnels, dont plusieurs figurent dans les livres offerts aux jeunes. Les premiers personnages dont le lecteur fait connaissance au début de *Sur les ailes de l'Oiseau bleu* accèdent ainsi au monde merveilleux par l'entremise d'une histoire que ce père commence à raconter à ses enfants :

<sup>108</sup> Marie-Hélène Routisseau, *op. cit.*, p. 28.

<sup>109</sup> Françoise Lepage, « Les débuts de la presse enfantine : L'Oiseau bleu (1921-1940) », Mémoire présenté à la faculté d'Études supérieures de l'Université de Montréal, Montréal, 1977, f. 77-78.

soyez sans crainte, mes lutins aimés, votre papa aura bien garde de vous ennuyer avec un récit savant, qui rassemblerait à une leçon d'écolier. Non, non, c'est un conte que je vais vous servir [...], un beau conte, je l'espère, où agiront, s'intéresseront, admireront, s'indigneront deux petits enfants, en tous points semblables à vous. Je commence... Un, deux, trois! (SAOB, p. 19)

Par la narration et l'identification aux personnages analogues, les deux enfants du récit-cadre atteignent le lieu imaginaire. Cette représentation du conteur qui met en évidence l'énonciation renoue avec les textes d'inspiration folklorique qui amorcent souvent leur récit par la mise en scène d'un conteur. Celle-ci a pour but d'illustrer et « d'attester la transmission orale, préalable à la stabilisation qu'apporte l'écriture à cette matière sans cesse mouvante et insaisissable<sup>110</sup> ». En précisant l'oralité du conte, Daveluy souhaite sans doute ajouter un aspect familial et traditionnel à son récit qui ferait de lui, non seulement une fiction merveilleuse, mais aussi un conte. Cependant, la figure du conteur et les autres personnages du récit-cadre disparaissent rapidement pour laisser place au récit enchâssé.

Dans ce conte principal qui accapare l'attention des enfants du récit-cadre et du lecteur, le merveilleux fait irruption dans le monde réel. À la différence d'Alice qui, elle, choisit de suivre le lapin et d'entrer dans son terrier ou décide de traverser le miroir, le père du conte de Daveluy est invité à venir visiter le monde merveilleux et y est mené avec ses enfants. Un soir, désolé de ne pouvoir donner à ses enfants le goût de la lecture, cet homme voit « [u]ne étonnante, une éblouissante, une bien intimidante vision : celle du grand évêque saint Nicolas, le patron des écoliers, l'ami de tous les petits enfants de l'univers » (SAOB, p. 21). Saint Nicolas console le père et lui propose de faire le voyage au *pays des belles histoires* avec ses deux enfants pour améliorer son sort. L'intervention du saint est une première irruption du merveilleux, ou plutôt du miraculeux, dans le monde réel qui annonce l'arrivée de leur guide l'Oiseau bleu, un autre personnage magique, et la plongée dans un univers distinct. À l'inverse d'*Alice au pays des merveilles* ou *De l'autre côté du miroir*, l'annonce du merveilleux survient avant le voyage vers

---

<sup>110</sup> Nicole Belmont, *op. cit.*, p. 56.

l'autre univers. Même si, dans le premier roman de Carroll, Alice aperçoit un lapin blanc portant une veste et une montre – un personnage enchanté – avant sa chute dans le terrier, elle n'est pas certaine de ce qu'elle voit et ne sait pas à ce moment que ce curieux personnage provient d'un univers merveilleux. Par contre, dans *Sur les ailes de l'Oiseau*, le merveilleux surgit vraiment dans le monde réel parce que les personnages sont bien conscients de cette manifestation. Comme dans le film *E.T.* où un extra-terrestre fait irruption dans le monde des humains, « le merveilleux est encore rupture [avec le quotidien], mais cette fois à l'intérieur de notre monde<sup>111</sup> ». N'oublions pas, toutefois, que ce merveilleux fait surface dans le conte qui est narré par le père (récit enchâssé). Cet aspect du texte facilite l'admissibilité du merveilleux pour le lecteur, puisque le récit présente l'apparition magique comme un élément d'une histoire, ce qui éloigne encore plus le lecteur du phénomène extraordinaire.

Après la première intervention miraculeuse ou merveilleuse provoquée par la visite de saint Nicolas, l'Oiseau bleu vient trouver les voyageurs, soit le père et ses deux enfants, et il les transporte au *pays des belles histoires*. Ce dernier survole le paysage canadien et s'élance dans un nuage doré qui « ser[t] de tunnel aux fées qui entr[ent] ou rev[iennent] des pays humains » (*SAOB*, p. 28). C'est en volant sur les ailes de l'oiseau enchanté que les personnages canadiens du récit enchâssé traversent la frontière qui sépare le monde humain du monde merveilleux et accèdent au *pays des belles histoires*. Selon Thierry Vincent, ce pays apparaît alors comme un univers « tout aussi valable que la Faërie, l'Autre Côté du miroir ou le pays d'Oz<sup>112</sup> » ; un espace tout aussi merveilleux et tout aussi féérique que d'autres espaces imaginaires bien connus.

Pour reprendre, l'entrée dans le merveilleux s'effectue à deux niveaux. D'abord, dans le récit-cadre, les personnages, comme le lecteur, prennent part à l'aventure par le biais du conte qui

---

<sup>111</sup> Alain Montandon, *op cit.*, p. 181.

<sup>112</sup> Thierry Vincent, « Fragments d'une épopée laissée en friche », *Lurelu*, vol. 18, n° 3, 1995, p. 12.

leur est narré et par l'identification aux héros proches d'eux en âge. Puis, à un second niveau, dans le récit enchâssé, les personnages réussissent à pénétrer l'univers unique du *pays des belles histoires* en étant invités par saint Nicolas et l'Oiseau bleu, qui jaillissent tous les deux dans le monde quotidien des héros. Ensuite, les personnages canadiens entreprennent le voyage sur les ailes de l'Oiseau bleu pour se rendre au lieu merveilleux, qui est détaché de l'espace des humains. Le voyage effectué dans les deux romans de Daveluy ressemble à celui relaté dans *Peter Pan* de J.M. Barrie dans lequel un intrus merveilleux fait une apparition nocturne dans le monde réel pour inviter les enfants à s'envoler avec lui vers un « autre monde »<sup>113</sup>.

Effectivement, l'action des romans de Daveluy a lieu dans un monde merveilleux parallèle au monde réel, le *pays des belles histoires*, où les limites de l'imaginaire, comme dans le conte, ne sont pas remises en question. Bien que les personnages féeriques aient le pouvoir de passer de l'univers des humains à celui des fées, l'espace magique propre aux contes et aux romans se trouve à l'écart. Les personnages canadiens acceptent cet endroit spécial tel quel dès leur entrée au *pays des belles histoires*. Ils comprennent qu'il ne faut pas tenter d'expliquer son existence, montrant par là que « [l]e merveilleux, à l'inverse [du fantastique], non seulement ne provoque pas d'hésitation ou d'interrogation, mais est immédiatement appréhendé pour ce qu'il est : un monde autonome, cohérent, entièrement séparé du réel<sup>114</sup> ». Le *pays des belles histoires* est aussi un lieu où toute idée imaginable semble réalisable : rencontres entre différents personnages émanant de romans distincts, magie, métamorphose, bataille entre les personnages féeriques. L'univers incarne bien le sens du terme « merveilleux » selon Montandon, c'est-à-dire « une vision étonnée, ébahie, fascinée, prise dans les rets de l'extraordinaire qui nous arrache à notre quotidienneté pour nous plonger dans un monde différent, où tout est possible, où

---

<sup>113</sup> Alain Montandon, *op. cit.*, p. 184-185. Voir aussi Marie-Hélène Routisseau, *op. cit.*, p. 40.

<sup>114</sup> Alain Montandon, *op. cit.*, p. 11-12.

l'impossible même change de place<sup>115</sup> ». L'univers merveilleux n'est plus un lieu loufoque et embrouillé comme chez Carroll qui, lui, masque la frontière entre le monde victorien et le pays des merveilles ou le pays du miroir jusqu'à l'épilogue, lorsque Alice se réveille. Chez Daveluy, les espaces sont nettement distingués dès le début de l'intrigue afin d'annoncer aux enfants et aux lecteurs les buts du voyage, à savoir l'initiation et la découverte littéraires.

En plus d'être un univers rempli de possibilités, le *pays des belles histoires* est un monde inspiré des livres offerts aux enfants dans le récit-cadre. Avant d'écouter le récit de son père et de découvrir un autre monde, la Cloclo du récit-cadre reçoit les contes de Perrault, de Mme d'Aulnoy, du chanoine Schmid et les œuvres de la comtesse de Ségur. Quant au Louison du récit-cadre, il fait l'acquisition des romans de Jules Verne en plus de ceux du Père Finn (*SAOB*, p. 18). L'œuvre de chacun de ces auteurs compose un royaume distinct au *pays des belles histoires* dans le conte du père. Les autres livres donnés en cadeau, comme les *Fées de la terre canadienne* de Maxine, sont également mis en scène dans le conte, mais davantage dans la continuation<sup>116</sup>, *Une révolte au pays des fées*, lorsque la guerre entre les créatures féeriques mène les héros sur le territoire magique canadien.

À vrai dire, dans *Sur les ailes de l'Oiseau bleu*, à l'exception du royaume des *Mille et une nuits* (quatrième étape) situé en Orient, les territoires explorés sont majoritairement ceux de conteurs et d'écrivains européens, comme Mme d'Aulnoy (première étape), la comtesse de Ségur (deuxième étape), le chanoine Schmid et les frères Grimm (troisième étape). Les personnages d'autres auteurs européens, comme le Petit Poucet de Perrault ou la Petite Poucette d'Andersen, interviennent également dans l'action même si les voyageurs canadiens ne se rendent jamais dans

---

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>116</sup> Contrairement à *De l'autre côté du miroir*, le deuxième roman de Daveluy n'est pas une suite (prolongation d'un récit considéré clos), mais plutôt une continuation (prolongement d'un récit incomplet) puisque les événements d'*Une Révolte au pays des fées* prolongent directement le conflit élaboré dans *Sur les ailes de l'Oiseau bleu*, le premier roman de l'auteure (Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, op. cit., p. 27. Voir aussi Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, op. cit., p. 182).

leurs royaumes. Il faut attendre la continuation, *Une Révolte au pays des fées*, pour réellement voir les personnages s'éloigner du continent européen. Dans celle-ci, une nouvelle partie du *pays des belles histoires* est exposée lors de la guerre entre les bonnes fées et les méchantes sorcières. Louison et Cloclo se rendent au Canada où, avec des héros émanant encore d'autres contes et romans, ils explorent le camp enchanté des chevaliers et le quartier des rebelles près du lac Saint-Jean. Les différents protagonistes voyagent également à d'autres endroits au Québec (l'île d'Orléans, le domaine d'Haberville, la chute Montmorency, la caverne Bontemps) où ils rencontrent divers personnages qui dérivent plutôt de légendes et de contes canadiens.

Le *pays des belles histoires* serait donc l'univers du merveilleux par excellence où se déroulent les histoires des princes et des princesses de contes, mais aussi les aventures plus réalistes de Jules Verne ou les légendes folkloriques de conteurs canadiens. Daveluy emploie la métaphore du *pays des belles histoires* pour rassembler en un même lieu une panoplie de personnages fictionnels. Il faut noter que cette métaphore du pays imaginaire, qui tient compte de la poétique que partagent les textes et de leur réception, n'est pas un élément novateur chez Daveluy. Déjà, en regroupant plusieurs récits merveilleux, les recueils de contes travaillent cette métaphore par leur choix de titre (*Le Pays des fées*, *Le Pays des histoires* ou *Le Pays des contes*) qui encourage le lecteur à s'imaginer que les histoires de chaque personnage se passent dans un même lieu, à la fois fictionnel (puisque'il est l'univers propre décrit dans la fiction précise d'un personnage) et transfictionnel (puisque'il accueille les histoires de plusieurs héros)<sup>117</sup>. Les romans de Daveluy s'inscrivent dans ce courant qui fait de l'espace du conte et du livre « l'ailleurs » enchanté par excellence où ont lieu les histoires de multiples personnages.

Puisque le *pays des belles histoires* renferme les lectures et les personnages les plus célèbres de la littérature pour la jeunesse, le merveilleux des romans de Daveluy surgit vraiment

---

<sup>117</sup> Michel Fournier, *loc. cit.*, p. 97.

comme un « retour à l'enfance<sup>118</sup> ». Aux histoires merveilleuses s'ajoutent aussi les légendes canadiennes et les histoires superstitieuses. En transformant l'imaginaire national en univers transfictionnel, Daveluy brouille les frontières entre le folklore et le merveilleux et intègre le matériau folklorique des légendes et contes canadiens à la culture moderne de la fiction<sup>119</sup>. Au Canada, l'association du folklore aux histoires merveilleuses pour la jeunesse n'était pas rare. Elle s'explique par le chevauchement presque total de la littérature pour la jeunesse et de la littérature populaire qui s'opère entre 1870 et 1920. À ce moment, certaines publications pour adultes étaient si illustrées qu'elles étaient confondues avec des œuvres pour enfants<sup>120</sup>. En conséquence, dans l'esprit de plusieurs (adultes ou enfants), le folklore et le conte merveilleux ou enfantin sont déjà unis à cause de leurs similarités : la place accordée aux images dans les livres, le mode de publication, la présence de surnaturel ou de merveilleux dans les histoires.

En plus de juxtaposer des personnages provenant de l'imaginaire folklorique national et de contes merveilleux, Daveluy incorpore des héros pour la jeunesse qui ne proviennent pas d'histoires de genres merveilleux ou fantastique. Tel est notamment le cas de Sophie Fichini, personnage des *Malheurs de Sophie*, des *Petites Filles modèles* et des *Vacances* – trois œuvres ancrées dans la réalité —, qui intervient, elle aussi, dans l'action de *Sur les ailes de l'Oiseau bleu*. Daveluy ne se limite pas à un genre particulier, mais intègre une variété de personnages tirés de la littérature enfantine et même des figures classiques provenant de la littérature pour adulte.

D'ailleurs, dans *Une Révolte au pays des fées*, l'auteure introduit le célèbre héros de Cervantès. La présence de Don Quichotte dans l'ouvrage s'explique, bien sûr, par la popularité du roman auprès des adultes et des jeunes lecteurs, mais aussi par la parution de versions abrégées et adaptées pour la jeunesse qui se popularisent au XIX<sup>e</sup> siècle, comme le *Don*

---

<sup>118</sup> Alain Montandon, *op cit.*, p. 10.

<sup>119</sup> Michel Fournier, *loc. cit.*, p. 99.

<sup>120</sup> Françoise Lepage, *Histoire de la littérature pour la jeunesse (Québec et francophonies du Canada)*, *op. cit.*, p. 51.

*Quichotte de la jeunesse* que Daveluy inscrit dans la bibliographie à la fin du premier volume. La présence de Don Quichotte dans les récits de l’auteure, comme les références à d’autres titres pour adultes, ne détonne pas avec les personnages provenant réellement de romans jeunesse puisque ces livres, soit l’œuvre de Cervantès, d’Octave Feuillet, de Jonathan Swift ou même celles de Mark Twain, intéressent une variété de lecteurs, grands et petits<sup>121</sup>. La littérature pour la jeunesse est en partie composée d’œuvres que les jeunes lecteurs se sont appropriées, souvent celles qui provenaient des genres du roman d’aventures ou celles dans lesquelles un ou des enfants étaient mis en scène<sup>122</sup>. Parmi cette littérature « récupérée » par les enfants et les jeunes lecteurs, se trouvent, par exemple, les récits de *Robinson* et *Gulliver* qui sont maintenant si attachés à la jeunesse que nous oublions parfois que ces œuvres étaient premièrement destinées aux adultes avant d’avoir trouvé leur place dans les rayons pour enfants<sup>123</sup>. D’après les listes d’ouvrages distribués en prix dans les écoles au tournant du XX<sup>e</sup> siècle au Canada, nous notons que les lectures recommandées pour les jeunes lecteurs étaient majoritairement des classiques récupérés de la littérature pour adulte<sup>124</sup>. Daveluy amalgame donc plusieurs genres littéraires et réunit des littératures dissemblables pour confectionner son univers merveilleux et plaire au jeune lecteur.

En plus d’assimiler un nombre important de récits provenant de plusieurs genres littéraires (contes, folklore, romans d’aventures), les textes de Daveluy permettent aux héros et vilains d’histoires de reprendre vie et d’entrer en liaison avec d’autres personnages. Les frontières entre les différents contes et histoires s’effacent, ce qui autorise les personnages à interagir entre eux. Afin de prouver cet énoncé, il suffit de citer les paroles du Petit Poucet au début de *Sur les ailes*

---

<sup>121</sup> Isabelle Nières-Chevrel, « Faire une place à la littérature de jeunesse », *Revue d’histoire littéraire de la France*, vol. 102, 2002, p. 101.

<sup>122</sup> Denise Escarpit, *op. cit.*, p. 135.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>124</sup> Françoise Lepage, *Histoire de la littérature pour la jeunesse (Québec et francophonies du Canada)*, *op. cit.*, p. 50.

de l'*Oiseau bleu* qui confirment l'inexistence de bornes entre les différents contes et rend compte de la liberté qu'ont les personnages à circuler :

Louison, écoute, nous allons profiter de cet incident pour filer chez le *bon petit diable!* Sophie Fichini veut bien nous y conduire. Elle ne se divertit pas plus que nous avec ces *bons enfants* [...] Et puis, justement l'*Oiseau bleu* m'a quitté de l'œil. Il vient de voler au secours de Peter Pan [...] C'est le bon moment [c'est nous qui soulignons] (*SAOB*, p. 68).

À n'en pas douter, les frontières entre les contrées sont ouvertes, ce qui favorise la fraternisation et les déplacements. Il existe même des sentiers souterrains qui laissent les personnages se rendre directement d'un territoire à l'autre. Partant du château de Fichtenberg du royaume de Schmid, Cloclo, Ida et Emma suivent notamment un sentier qui aboutit à l'entrée du royaume des Frères Grimm (*SAOB*, p. 127).

Autant les personnages circulent entre les royaumes et créent de nouveaux liens avec d'autres héros après leur conte, autant demeurent-ils conscients de leur créateur et de leur « ancienne vie » dans leur conte, un élément absent chez Carroll. Chez Daveluy, les personnages dérivés d'histoires connaissent leur condition de personnage et reconnaissent qu'ils sont les produits d'un auteur. Ces informations sont même souvent précisées lorsqu'un personnage est nommé ou introduit dans l'intrigue. Le narrateur indique d'ailleurs que « *Petite Poucette* [vient] du lointain royaume d'Andersen, au Danemark » (*SAOB*, p. 50) ; puis il évoque « la *Sorcière du Domaine*, du roman de M. de Gaspé » (*SAOB*, p. 57). De même, le Petit Poucet avoue que Charles Perrault est « [s]on créateur » (*SAOB*, p.77). Cet aspect des romans de Daveluy contraste avec les œuvres de Carroll où l'origine des personnages est moins mise en relief par la narration ou les personnages eux-mêmes. Ces derniers, qui proviennent davantage de la tradition populaire et qui, conséquemment, ne possèdent pas de créateur précis ou de texte figé, ignorent leur histoire, leur célébrité et leur statut de personnage, alors que les héros de Daveluy, qui eux émanent de la culture lettrée – donc d'un texte et d'un auteur définis –, ont conscience de leur

histoire et de leur statut puisque ceux-ci les accompagnent dans le récit. Chez Carroll, le dévoilement de l'intertexte est plutôt le résultat de la réflexion d'Alice et du déchiffrement du lecteur. Dans les romans de l'auteure canadienne, la provenance – souvent l'œuvre et l'auteur – de la plupart des protagonistes ou antagonistes est énoncée dès leur entrée dans le texte. Ce désir de lier l'œuvre à son auteur s'inscrit dans le projet d'éducation de Daveluy. Celle-ci souhaitait initier les enfants canadiens-français à la littérature en leur fournissant des titres et des références pour qu'ils puissent lire et s'instruire. En fait, au début du XX<sup>e</sup> siècle, un nouvel intérêt pour la jeunesse se fait jour dans maints pays, ce qui incite plusieurs auteurs et maisons d'édition à développer une littérature qui s'adresse à ce public<sup>125</sup>. Par la construction d'un corpus pour les jeunes Canadiens français, Daveluy adhère à ce mouvement qui cherche à créer un espace pour l'enfant et à lui suggérer des lectures. D'abord en feuilletons dans la revue *L'Oiseau bleu* et ensuite en romans, elle présente aux jeunes de nouvelles œuvres (les siennes) dans lesquelles elle intègre d'autres fictions associées à la jeunesse.

Par conséquent, nous faisons face à ce que Richard Saint-Gelais appelle une « capture transfictionnelle », car des fictions (les histoires et contes originaux des personnages) sont absorbées par d'autres fictions (le roman *Sur les ailes de l'Oiseau bleu* et la continuation *Une Révolte au pays des fées*)<sup>126</sup>. Il en est ainsi parce que, comme dans le deuxième volume du *Quichotte* que Saint-Gelais donne en exemple où « les aventures du premier volume y apparaissent comme des épisodes livresques, relatés dans un ouvrage imprimé – et lu – dans le monde fictif<sup>127</sup> », les personnages sont tous conscients des péripéties auxquelles ils ont fait face et auxquelles d'autres ont fait face dans leur fiction respective. Le Petit Poucet porte les bottes de sept lieues qu'il a acquises de l'ogre dans son conte et Alice possède différentes boissons et

---

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 54-55 et 59.

<sup>126</sup> Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, op. cit., p. 232-233.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 233.

nourritures qui font rapetisser et grandir, dont se servent les héros dans *Une Révolte au pays des fées*<sup>128</sup>. De plus, plusieurs références aux exploits des personnages féeriques s'accumulent dans les œuvres pour rappeler les aventures de ces derniers. Les deux textes de Daveluy deviennent donc des suites allographes, car l'histoire de *Sur les ailes de l'Oiseau bleu* et d'*Une Révolte au pays des fées* est une prolongation de diverses intrigues considérées achevées (contes, romans, histoires d'inspiration folklorique) et car Daveluy propose des suites à des récits écrits par d'autres auteurs (Perrault, Ségur, Gaspé), hormis le roman *Le Filleul du Roi Grolo* dont elle est également l'auteure. Elle revivifie des héros pour ajouter d'autres exploits et aventures à leur nom, voire à leur « curriculum vitae »<sup>129</sup>.

Tout pris en compte, le lecteur et les personnages en arrivent à partager une même perspective puisque, autant le Petit Poucet (personnage du récit enchâssé) que les « vrais » Cloclo et Lousion (personnages du récit-cadre) et le lecteur (intervenant à l'extérieur du livre) considèrent l'histoire du Petit Poucet (ou celle d'autres personnages) comme une fiction née d'un auteur précis. Les personnages et la diégèse d'une variété d'œuvres sont ainsi capturés et réutilisés par une nouvelle fiction, celle de Daveluy, mais en étant toujours étiquetés comme des êtres et des éléments fictionnels.

## *II. Les royaumes des conteurs et la tradition canadienne*

En plus d'incorporer une quantité appréciable de fictions, l'univers merveilleux de Daveluy est un lieu constitué de différents royaumes et contrées. Selon Montandon, le merveilleux est souvent « un espace territorialisé, formé lui-même de la juxtaposition de différents espaces

---

<sup>128</sup> Marie-Claire Daveluy, *Une Révolte au pays des fées*, Montréal, Albert Lévesque, 1936, chapitres XXII et XXIII. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *RPF*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

<sup>129</sup> Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, op. cit., p. 75-76.

(espaces du royaume d'Oz, espaces de l'île de Peter Pan [...])<sup>130</sup> ». Moins fluide que le pays des merveilles ou le pays du miroir, le *pays des belles histoires* possède des divisions claires qui subdivisent l'espace merveilleux. Dans les univers carrolliens, les scènes se fondent souvent l'une dans l'autre ce qui force Alice à continuer sa route ou à accéder à une nouvelle case du jeu d'échecs. À l'inverse, les lieux du *pays des belles histoires* sont définis et ordonnés, ce qui permet aux personnages d'acquérir un sens de l'orientation et de gouverner eux-mêmes leur expédition.

Les divisions au sein du pays de Daveluy non seulement assurent la stabilité, mais permettent aussi au lecteur et aux protagonistes du récit-cadre de noter les origines des contes. Les œuvres soulignent la provenance en rattachant un personnage féerique à un auteur et à une nation. À vrai dire, les contes sont souvent associés à une région particulière. Lors de la montée du nationalisme surtout au XIX<sup>e</sup> siècle, les contes ont refait surface dans plusieurs pays comme littérature nationale et ils ont été célébrés comme l'expression du peuple<sup>131</sup>. Plusieurs contes sont imprégnés de la tradition et des mœurs d'un pays. Grâce au temps, à la transmission et aux apports de chaque conteur, ils ont su s'élaborer et se perfectionner dans une culture précise faisant de chaque conte un héritage national, voire un morceau d'histoire qui tient compte des us et coutumes du pays<sup>132</sup>. À la lecture des romans de Daveluy, les jeunes lecteurs apprennent ainsi l'origine des contes et comprennent comment les distinguer. L'attention portée aux auteurs des récits renforce aussi les identités nationales puisque plusieurs des conteurs nommés, soit Perrault,

---

<sup>130</sup> Alain Montandon, *op cit.*, p. 16.

<sup>131</sup> Denise Escarpit, *op. cit.*, p. 73.

<sup>132</sup> Nicole Belmont, *op. cit.*, p. 232.

Andersen, Carroll et les frères Grimm, sont devenus des emblèmes patriotiques dans leur pays, tandis que d'autres sont tombés dans l'oubli, comme le chanoine Schmid<sup>133</sup>.

À travers cette question des nationalités et des différentes littératures, *le pays des belles histoires* s'approprie des lieux et des espaces géographiques réels. C'est de cette manière que « Alice peut affirmer que “le royaume de Gulliver est voisin du [s]ien, en Angleterre” [SAOB, p. 176]<sup>134</sup> ». Daveluy ne reprend pas seulement la littérature d'un pays, comme l'avait fait Carroll en incorporant divers textes et chansons de l'imaginaire britannique à ses romans, mais elle réunit une multitude de littératures nationales et souligne bien leur origine. Entre autres, l'auteure intègre des productions issues de la France (Perrault, d'Aulnoy, Ségur, Verne), de l'Allemagne (frères Grimm, Chanoine Schmid), du Danemark (Andersen), de l'Angleterre (Barrie, Carroll, Burnett), de l'Irlande (Swift), de l'Espagne (Cervantès), de l'Orient (*Mille et une nuits*), en plus du Canada (Daveluy, Aubert de Gaspé, Maxine, les légendes canadiennes). L'univers du conte est nettement associé à des espaces et pays réels. De plus, comme l'espace féerique s'approprie l'imaginaire folklorique, telles les légendes canadiennes qui mettent souvent en évidence une région précise du pays, certains personnages et certaines histoires merveilleuses s'attachent à des lieux authentiques. Daveluy indique notamment que les bûcherons qui, dans son récit, proposent à Sancho Pança de faire un tour de chasse-galerie viennent « des bords de la Gatineau » (RPF, p. 84), un lieu réel qui dès lors est aussi représenté au *pays des belles histoires*. En mettant l'accent sur la littérature du pays et le folklore, Daveluy fait la promotion de la culture canadienne-française, de ses auteurs et de ses personnages, pour accroître la conscience et la fierté nationales. Elle présente la littérature de nombreuses nations pour ensuite créer une place

---

<sup>133</sup> Mathilde Lévêque, « Le Chanoine Schmid, un classique européen tombé dans l'oubli », *Colloque international ; Rencontres européennes en littérature de jeunesse*, Paris, BnF, 2010, p. 1.

<sup>134</sup> Michel Fournier, *loc. cit.*, p. 97-98.

pour la littérature pour la jeunesse canadienne-française et montrer les textes qui lui sont associés, ce qui rejoint le projet d'éducation nationale de *L'Oiseau bleu*.

En absorbant de vrais lieux et en s'organisant selon le monde des humains, la topographie imaginaire du *pays des belles histoires* devient un calque de la géographie réelle puisque l'univers merveilleux se superpose à l'univers réel<sup>135</sup>. À l'inverse de Carroll qui se contente de créer et de transformer des lieux loufoques, Daveluy, surtout dans le deuxième roman, fait allusion à plusieurs lieux véritables qui sont associés à des légendes, tels la chute Montmorency (la Dame blanche), l'île d'Orléans (les sorciers et sorcières), la Rivière-des-Prairies (le Sauvage mouillé) ou le Saguenay (les trois frères géants) (*RPF*, p. 31, 93 et 117). Cette intégration de lieux régionaux est intéressante surtout lorsque nous constatons que la revue *L'Oiseau bleu*, publication dans laquelle paraissent d'abord les deux romans de l'auteure, promouvait l'enseignement de l'histoire, mais aussi de la géographie, en pourvoyant les pages de la revue de statistiques ou de récits de voyage dans lesquels l'aventure et la géographie s'entremêlaient. La géographie était une préoccupation importante des dirigeants de *L'Oiseau bleu* qui croyaient fortement qu'avant d'aimer leur pays, les jeunes lecteurs devaient le connaître<sup>136</sup>. Les textes de Daveluy rejoignent bien les buts de la revue puisqu'ils présentent les légendes canadiennes. Par un même récit, l'auteure inculque aux jeunes lecteurs des savoirs sur divers pays et sur la tradition folklorique, puis fait la promotion de la culture canadienne. Elle annonce d'ailleurs aux lecteurs canadiens-français, dans l'avertissement du deuxième roman, que « [l]es tableaux de tumulte [...] ont pour cadre, le Canada[,] [que] [q]uelques-unes de [leurs] légendes sont intimement liées à l'action, et [qu'ils] retrouver[ont] des personnages dont les noms [leur] sont familiers » (*RPF*, [p. 7]). En plus de recycler les légendes canadiennes, Daveluy essaie aussi

---

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>136</sup> Françoise Lepage, *Histoire de la littérature pour la jeunesse (Québec et francophonies du Canada)*, op. cit., p. 115.

d'inscrire ses romans dans la tradition et la culture nationales en reprenant l'imaginaire folklorique typique du pays. Elle souhaite créer une littérature pour la jeunesse canadienne-française pour instruire les enfants du pays *sur* leur pays.

De même, l'auteure insère des motifs canadiens pour affermir l'identité nationale. Lorsqu'une neige abondante bloque le chemin aux protagonistes dans *Sur les ailes de l'Oiseau bleu*, Louison et Cloclo suggèrent de fabriquer des raquettes canadiennes pour marcher sur la neige et se rendre à l'île des Rochers. Le régiment se fie aux enfants et à leurs connaissances culturelles pour poursuivre la mission (*SAOB*, p. 145-146). Cet ajout, en plus de répondre aux buts de la revue qui souhaitait augmenter le sentiment d'appartenance nationale en informant les jeunes des traditions populaires<sup>137</sup>, réussit à peindre une image du Canadien français dans l'imaginaire et à renforcer le patriotisme. Tout comme la scène du *Thé chez les fous* dans *Alice au pays des merveilles* parvient à accentuer l'importance et la symbolique du thé en Angleterre – même si le but de Carroll était de s'en moquer –, cet épisode qui s'appuie sur le motif canadien des raquettes et de la neige fait ressortir l'identité et la fierté nationales. L'extrait célèbre les traditions canadiennes puisque ce sont justement celles-ci qui permettent aux personnages de poursuivre leur route et de sauver leur honneur (*SAOB*, p. 146).

Dans le même ordre d'idées, au fil de l'aventure, Daveluy souligne l'importance de la littérature nationale pour apprendre au lecteur à en être fier. Vers la fin d'*Une Révolte au pays des fées*, au moment où les différents royaumes du *pays des belles histoires* prennent part au défilé de la victoire (*RPF*, p. 163-165), le narrateur marque particulièrement le passage des personnages dérivés d'histoires canadiennes, tels les Fées de la terre canadienne, le Petit Page de Frontenac, Perrine et Charlot ou Jacques et Jeannine, en indiquant que leur présence provoque les chants triomphaux de l'assemblée qui crie « Vive le Canada! Vivent les Canadiens! » (*RPF*,

---

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 115.

p. 164) L'auteure valorise la littérature canadienne, plus que les autres littératures, et incite les jeunes à la découvrir. Sur ce point, les romans de Daveluy se montrent similaires à ceux de Carroll puisqu'ils mettent en scène la tradition et la littérature nationale, ce qui rehausse l'importance de ces dernières. Les deux auteurs créent aussi des univers abracadabrants qui, par moments, paraissent familiers au lecteur et aux personnages, car les ajouts provenant de la culture nationale leur permettent de reconnaître des lieux ou des figures classiques de leur littérature. Cette familiarité chez Daveluy survient surtout dans *Une Révolte au pays des fées* lorsque l'intrigue est ancrée dans l'imaginaire canadien-français. L'identification à cet imaginaire explique également le plus grand succès du deuxième tome réédité plus souvent que le premier dans les années 1940 et 1950<sup>138</sup>.

Le lieu merveilleux que Daveluy dépeint dans ses romans présente un panorama des littératures nationales qui intéressent la jeunesse, en gardant une place spéciale pour la culture canadienne. Cependant, à l'inverse de Carroll, Daveluy ne laisse pas son lecteur errer seul dans le texte. Elle rappelle constamment l'origine d'un personnage et choisit une scène moins fugace pour ancrer l'action et les personnages. Simple, l'intrigue, qui a souvent été décrite comme négligeable ou peu captivante<sup>139</sup>, soulève moins de questions que les aventures d'Alice puisqu'elle devient secondaire dans les récits. Ce qui captive le lecteur dans les romans de Daveluy n'est pas l'aventure, mais les personnages et l'accent placé sur les littératures. Les personnages importés d'autres diégèses deviennent les ambassadeurs fictifs de pays réels (la France, l'Allemagne, le Canada) et les emblèmes de leur littérature et de leurs traditions. Alors que les romans de Carroll mettaient l'accent sur l'absurde, le rêve et le jeu, les œuvres de Daveluy amusent différemment le lecteur en l'invitant à repérer les personnages et à étudier les

---

<sup>138</sup> Michel Fournier, *loc. cit.*, p. 94.

<sup>139</sup> Françoise Lepage, *Histoire de la littérature pour la jeunesse (Québec et francophonies du Canada)*, *op. cit.*, p. 126.

diverses combinaisons qui mêlent des imaginaires distincts. L'auteure laisse de côté l'aspect plus ludique et créatif du monde merveilleux onirique et met en place un univers imaginaire qui possède une structure stable et qui s'inspire de la géographie réelle, ce qui lui permet de valoriser davantage les personnages, les cultures nationales, les sources et l'éducation littéraire.

### *III. Les personnages transfictionnels*

De la même manière que Carroll, Daveluy construit un forum transfictionnel où divers personnages et histoires s'amalgament. Cependant, le forum transfictionnel que fait voir l'auteure canadienne est beaucoup plus inclusif. Elle insère un nombre important de contes et de récits pour la jeunesse provenant de diverses littératures nationales, puis incorpore, comme nous l'avons déjà vu, des fables, des légendes fantastiques et des textes découlant davantage de la culture lettrée pour adultes, tandis que Carroll s'en tient plutôt à un sous-genre populaire de la littérature britannique. Pour illustrer les croisements à l'œuvre, il suffit de regarder le regroupement de personnages variés qui survient vers la fin du premier roman lorsque Cloclo et Louison séjournent au royaume des *Mille et une nuits* : Alice et le Lapin blanc de Carroll, les Lilliputiens de Swift, la Fourmi de La Fontaine, l'âne Cadichon de Ségur, le Chat botté de Perrault et la petite Chèvre de M. Séguin de Daudet se réunissent tous dans le dessein d'aider les deux enfants canadiens et Aladin à échapper à l'emprise du Magicien africain (*SAOB*, p. 177-178).

Le forum transfictionnel que Daveluy dépeint est semblable à celui qu'imagine Conan Doyle dans la préface de *The Case Book of Sherlock Holmes*, le dernier recueil qu'il consacre au détective :

L'heure est venue pour [Holmes] de disparaître, d'aller où va toute chair, réelle et fictive. On aime à penser qu'il y a, pour les enfants de l'imagination, une sorte de limbes fantastiques, un lieu étrange, impossible, où les « beaux » de Fielding continuent de faire les galants auprès des « belles » de Richardson, où les héros de

Walter Scott se pavant comme naguère, où les délicieux cockneys de Dickens ne cessent pas de soulever le rire, où les élégants mondains de Thackeray persévèrent dans leurs égarements.<sup>140</sup>

Le lieu décrit par Conan Doyle ressemble au forum transfictionnel de Daveluy, car l'auteur écossais précise que les personnages y habiteraient après avoir vécu leurs propres aventures romanesques dans leurs œuvres respectives. À l'idée de « Valhalla romanesque<sup>141</sup> » comme l'appelle Saint-Gelais, Conan Doyle ajoute aussi celle de réunion des personnages et des diégèses, un aspect que l'écrivaine canadienne intègre également à ses récits<sup>142</sup>.

Toutefois, l'univers merveilleux imaginé par Daveluy n'inclut pas tout personnage de fiction. Bien que l'univers merveilleux apparaisse comme un grand carrefour littéraire ouvert, des frontières existent entre les royaumes officiellement admis au *pays des belles histoires* (ceux de Perrault, d'Aulnoy, Ségur) et les contrées d'autres auteurs pour enfants (celles de Jules Verne, Mark Twain, du Père Finn). Cette division n'est pas de grande importance dans le premier tome puisqu'elle n'empêche pas les personnages de visiter les divers espaces imaginaires, mais elle conduit l'action dans le deuxième. En effet, la distinction entre les auteurs de récits favorisant la féerie et les écrivains d'histoires promulguant davantage l'aventure ou les sciences est la source de la guerre mise en scène dans *Une Révolte au pays des fées* qui s'organise entre les bonnes fées et les méchantes sorcières. Au commencement de *Sur les ailes de l'Oiseau bleu*, le forum transfictionnel de Daveluy n'intègre donc pas tous les personnages au même titre. Cependant, à la fin du deuxième roman, les gagnants de la guerre décident que désormais, pour avoir sa place officielle au *pays des belles histoires*, les personnages, peu importe leur origine, n'ont qu'à répondre à un critère important pour être admis, à savoir intéresser et plaire aux jeunes lecteurs. Plusieurs nouveaux royaumes sont ainsi acceptés et les limites du pays merveilleux sont élargies

---

<sup>140</sup> Arthur Conan Doyle, Préface aux *Archives sur Sherlock Holmes*, Louis Labat (trad.), cité par Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, op. cit., p. 221.

<sup>141</sup> Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, op. cit., p. 221.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 222.

(*RPF*, p. 164-165). Dès lors, le *pays des belles histoires* devient un forum transfictionnel, non seulement de la littérature féerique enfantine, mais de toute littérature qui plaît à la jeunesse.

Ces personnages qui peuplent le *pays des belles histoires* proviennent davantage de la culture lettrée que de la tradition populaire et anonyme. Daveluy présente les personnages de contes comme la création d'auteurs précis, soit de Perrault, des frères Grimm, etc. Elle délaisse l'aspect populaire des œuvres qui fait d'eux un « bien commun » ou le produit de la tradition et choisit de les lier à un écrivain. En plus d'indiquer l'œuvre et l'auteur desquels émanent les personnages, Daveluy renvoie son lecteur à l'index des personnages merveilleux ou à la bibliographie pour qu'il ait plus d'information sur les ouvrages (*SAOB*, p. 187-203). Reprenant les catégories développées par Tiphaine Samoyault, nous pouvons qualifier ces références de « précises » et les regrouper sous la catégorie « intégration-installation » de l'intertextualité, c'est-à-dire du groupe de textes qui « absorbent plus ou moins le texte antérieur au bénéfice d'une installation de la bibliothèque dans le texte actuel<sup>143</sup> », puisqu'elles informent directement le lecteur de la source, de la même façon que la citation marque un emprunt. Immédiatement, par la mention et le renvoi à la bibliographie, Daveluy lie un personnage ou un conte à la culture écrite<sup>144</sup>. Ces liens, qui sont plutôt inexistantes dans les livres d'*Alice* puisque Carroll ne transmet pas toutes les informations sur les intertextes<sup>145</sup>, mettent en valeur la portée éducationnelle des œuvres de l'auteure.

Seules certaines légendes canadiennes semblent moins associées à un créateur et davantage le produit du peuple et de la tradition. D'ailleurs après avoir inscrit les noms de Maxine, Aubert de Gaspé et quelques autres dans la bibliographie sommaire qui accompagne *Une Révolte au*

---

<sup>143</sup> Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001, p. 43.

<sup>144</sup> Michel Fournier, *loc. cit.*, p. 98.

<sup>145</sup> Il faut toutefois noter que plusieurs versions modernes des livres d'*Alice* ajoutent en note des informations supplémentaires sur les intertextes et les personnages transfictionnels afin de situer les lecteurs et les aider à repérer les personnages, les jeux de mots ou les parodies.

*pays des fées*, Daveluy ajoute seulement « les légendes canadiennes ». Elle ne mentionne pas les noms d'autres auteurs, comme celui d'Honoré Beaugrand qui est pourtant associé à une version célèbre de *La chasse-galerie* (une légende reprise dans *RPF*, p. 83-87) ou même celui d'E. Z. Massicotte qui regroupe des versions célèbres de plusieurs contes dans son recueil<sup>146</sup>. À ces moments, Daveluy se rapproche de Carroll dont les ajouts transfictionnels ou intertextuels (*Humpty Dumpty*, la reproduction d'une berceuse) renvoient souvent, comme nous l'avons vu, à des *nursery rhymes* et des chansons traditionnelles qui ne sont point perçues comme le produit d'un auteur, mais comme une création anonyme et populaire. Les références de Daveluy dans *Une Révolte au pays des fées* sont parfois moins précises que dans *Sur les ailes de l'Oiseau bleu*, ce qui donne plus de liberté à certains personnages de légendes et de contes folkloriques puisqu'ils ne sont pas soumis à un texte ou à un créateur. Ainsi, autant l'auteure prend appui sur les versions écrites d'histoires, autant fait-elle aussi allusion, comme Carroll, à l'aspect anonyme de certains contes, davantage perçus comme un héritage collectif provenant de la tradition.

La plupart du temps, Daveluy guide le lecteur en indiquant de quelle œuvre et de quelle plume jaillit un personnage. Toutefois, maints héros ou vilains n'ont guère besoin d'introduction puisqu'ils ont fini par s'émanciper de leur œuvre d'origine et de leur créateur pour devenir leur propre référent culturel. Ces derniers ont obtenu une reconnaissance à l'extérieur de leur texte d'origine grâce à la société qui leur a accordé un statut quasi réel. Maintenant des héros populaires, ces personnages possèdent une autre existence dans le monde culturel, différente de celle décrite dans leur œuvre. Ils deviennent semi-indépendants ; capables d'exercer une influence, d'incarner une valeur et de symboliser un message par eux-mêmes. Ils ont réussi à échapper à la description et au contexte livresque d'origine et ils vivent désormais « à titre de

---

<sup>146</sup> E.Z. Massicotte, *Conteurs canadiens-français du XIX<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Beauchemin, 1908 [1902].

réfèrent culturel établi<sup>147</sup> ». Haussés à un nouveau statut social, ces personnages célèbres, que ce soit James Bond, Superman, Dracula ou Frankenstein, sont souvent mêmes bien connus par des gens qui n'ont jamais soulevé la couverture du roman ou du comics originel, de Ian Fleming, Joe Shuster et Jerry Siegel, Bram Stoker ou de Mary Shelley, ni même mis la main sur ce dernier<sup>148</sup>. Dans les romans de Daveluy, l'Alice de Lewis Carroll et le Peter Pan de J. M. Barrie apparaissent comme des personnages connus, qui se sont libérés des pages de leur œuvre pour prendre leur envol dans l'imaginaire (SAOB, p. 61). Cependant, dans *Sur les ailes de l'Oiseau bleu*, c'est le Petit Poucet qui émerge comme le personnage le plus émancipé de façon transfictionnelle. Ce héros rusé est présenté comme un personnage « d'illustre mémoire » (SAOB, p. 50). Plus loin, lorsqu'il doute de sa notoriété, Louison lui assure même qu'il n'est un pas un héros comme les autres : « Petit Poucet, ce n'est pas la même chose, je t'assure. Toi, quel enfant ne te connaît pas, ne t'aime pas. » (SAOB, p. 60). Sans aucun doute, ce personnage né d'un conte de fées, le genre littéraire le plus maîtrisé des enfants et auquel ils sont le plus exposés<sup>149</sup>, a plus de chance d'être connu des jeunes lecteurs, car il fait partie de cette catégorie de contes qui marquent l'imaginaire. Tout comme le fameux Gros Coco qui se classe parmi les « First Favourites » dans l'anthologie de *nursery rhymes* d'Oxford<sup>150</sup> et qui est immédiatement identifiable par Alice et le lecteur, l'histoire du *Petit Poucet* semble appartenir à un groupe de contes « classiques » connus par une grande majorité de lecteurs.

Grâce aux diverses versions livresques (adaptations, abrégés, histoires illustrées) qui existaient à l'époque, plusieurs contes, dont le *Petit Poucet*, étaient particulièrement distinguables

---

<sup>147</sup> Tony Bennett et Janet Woollacott, *Bond and Beyond: The Political Career of a Popular Hero*, New York, Methuen, 1987, p. 13-14, cités par Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, op. cit., p. 377.

<sup>148</sup> Tony Bennett et Janet Woollacott, op. cit., p. 14 et 18-19. Voir aussi Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, op. cit., p. 377.

<sup>149</sup> Denise Escarpit, op. cit., p. 362.

<sup>150</sup> Iona et Peter Opie, op. cit., p. 25.

– un phénomène qui est devenu encore plus important aujourd’hui puisque le lecteur a maintenant accès à des versions cinématographiques et audiovisuelles de contes classiques ou modernes, en plus des livres. Émancipés de leur œuvre d’origine jusqu’à un certain point, maints héros ou vilains de ces contes illustres vivent « une manière de double vie, à l’instar de Frankenstein, protagoniste d’un roman de Mary Shelley – donc d’une œuvre au sens fort du terme – pour certains, mais créature à la forte ubiquité culturelle, et probablement sans origine connue pour le plus grand nombre<sup>151</sup> ». L’intégration de tels personnages facilite la lecture et aide les lecteurs qui possèdent une encyclopédie plus limitée puisque la renommée culturelle des héros familiarise les lecteurs avec les histoires, ce qui leur permet alors de suivre la nouvelle intrigue sans avoir recours aux textes originaux. Le Petit Chaperon rouge, Peter Pan, Alice, Robinson Crusoé et même Don Quichotte ont le profil de ces personnages puissants dont on connaît l’histoire avant même d’avoir mis les yeux sur le récit qui les implique<sup>152</sup>. Ces grands personnages font des textes de l’auteure, non seulement un récit didactique, mais aussi une œuvre culturelle puisque ces héros, en plus d’être littéraires, sont également des êtres qui habitent l’espace culturel et populaire. De même, en les récupérant et en les faisant vivre à nouveau dans ses fictions, Daveluy contribue à son tour à faire de ces personnages des référents culturels et à perpétuer leur gloire.

Alors que certains héros dominent dans l’imaginaire, tel le Petit Poucet rapidement identifié par Louison et Cloclo (*SAOB*, p. 50), d’autres basculent dans l’oubli, même à l’époque où écrit Daveluy, d’où l’importance d’indiquer les sources pour permettre aux lecteurs curieux de découvrir ces héros. L’Oiseau bleu, par exemple, se révèle plus obscur dans l’œuvre, ce qui contraste avec d’autres protagonistes qui ont joui d’un succès continu, comme Alice dont les

---

<sup>151</sup> Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, op. cit., p. 376.

<sup>152</sup> Nathalie Prince, op. cit., p. 93. Voir aussi Isabelle Daunais, « Condition du personnage transfictionnel », Richard Saint-Gelais et René Audet (dir.), *La fiction, suites et variations*, op. cit., p. 354-355.

aventures ont donné et donnent toujours lieu à plusieurs rééditions, traductions, suites et adaptations (livresques, cinématographiques)<sup>153</sup>. Bien que les enfants canadiens et leur père aient « tous reconn[u] *l'Oiseau bleu* » (*SAOB*, p. 26), les jeunes ne savent pas que ce dernier et le Prince Charmant sont une même personne. Ils s'inquiètent lorsque leur guide ailé disparaît à leur arrivée au Royaume de Mme d'Aulnoy (*SAOB*, p. 33-53), ce qui confirme leur méconnaissance du conte. Ainsi, autant certains personnages repris par Daveluy semblent célèbres, inoubliables et omniprésents sur la scène culturelle au point que leur nom seul recèle une signification et rappelle leur histoire (Petit Poucet, Alice), autant d'autres héros d'histoires et de contes nécessitent une introduction ou un renvoi à la bibliographie et au texte d'origine, car leur nom est méconnu des lecteurs (enfants ou adultes) et vide de sens, telles Mélanie de Grunau (*La Jeune Muette*) ou la fée Bienveillante (*Ourson*).

Fameux ou inconnus, les personnages ont toutefois tous vécu, et sont conscients d'avoir vécu, leurs propres aventures avant d'être intégrés à l'action des romans de Daveluy. Contrairement à *Alice au pays des merveilles* et plus particulièrement à *De l'autre côté du miroir* où maintes fois Alice rencontre les héros dérivés de *nursery rhymes* alors qu'ils « vivent » leur histoire, les protagonistes canadiens font la connaissance des personnages féeriques après que ceux-ci ont traversé leur récit respectif et acquis, en quelque sorte, un statut de « héros » ou de « vilain ». La reprise transfictionnelle des personnages s'organise donc différemment chez Daveluy. Pour tous les personnages empruntés, son texte devient un « sequel » (ou « continuation proleptique » dans les termes de Genette<sup>154</sup>), c'est-à-dire un récit qui relate des événements s'effectuant après les aventures décrites dans l'œuvre d'origine du personnage<sup>155</sup>. Plus concrètement, en guise d'exemple, nous pourrions affirmer que l'aventure imprévue et risquée de

<sup>153</sup> Marie-Hélène Inglin-Routisseau, *op. cit.*, p. 345.

<sup>154</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, *op. cit.*, p. 197.

<sup>155</sup> Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, *op. cit.*, p. 78.

Louison, du Petit Poucet, de Sophie et de Charles chez Madame Mac Miche à l'étape deux a lieu après le *Petit Poucet*, la trilogie de *Fleurville* (*Les Malheurs de Sophie*, *Les Petites Filles modèles*, *Les Vacances*) et le *Bon Petit Diable*. D'ailleurs, le Petit Poucet se sert des bottes de sept lieues qu'il a volées à l'ogre dans son conte pour sauver Louison (*SAOB*, p. 88-93), ce qui confirme le statut de *sequel* de l'œuvre. Daveluy fabrique de nouveaux récits et, ce faisant, reprend la plume là où l'avait laissée un autre auteur.

De même, Daveluy essaie, autant que possible, de reprendre les personnages dans l'état dans lequel ils étaient à la fin de leurs aventures de façon à ce que le lecteur puisse les reconnaître. Seuls quelques héros de contes surgissent sous une forme différente de celle dans laquelle ils ont été laissés à la fin de leur conte, comme la Biche au bois et la Chatte blanche des contes de Mme d'Aulnoy qui paraissent avoir retrouvé leur corps ensorcelé. Les métamorphoses, qui contredisent le dénouement de leur conte, sont expliquées par la guerre entre les fées et sorcières belligérantes. Le Prince Charmant affirme même que, depuis le regroupement des révoltés, « [t]ous [leurs] maux, si heureusement conjurés dans le passé par les bonnes fées, recommencèrent à [les] torturer [...] [et que] tous [...] souffr[ent]! » (*SAOB*, p. 56) Les personnages sont également tous munis des objets merveilleux qu'ils ont reçus dans leur fiction et sont conscients des leçons qu'ils ont apprises.

Pour faciliter l'identification des personnages et rappeler leur histoire, Daveluy fait en sorte que ceux-ci soient introduits dans les textes avec certains objets ou dans des lieux qui servent à les identifier. Alice est mise en scène avec ses boissons et nourritures qui font rapetisser et grandir (*SAOB*, p. 174 et 179 et *RPF*, p. 154-155) ; Aladin, avec sa lampe magique (*SAOB*, p. 169) ; la Dame Blanche, près de la Chute Montmorency (*RPF*, p. 92-93) ; Florine, près du cabinet des échos (*SAOB*, p. 39). Ces lieux et objets aident à discerner les héros. Dans certains cas, Daveluy essaie également de faire vivre aux personnages transfictionnels une expérience

semblable à celle qui est racontée dans leur récit original afin d'établir un lien avec celui-ci. Lorsque les bûcherons canadiens font un tour de chasse-galerie avec Sancho Pança dans *Une Révolte au pays des fées* — un épisode qui est même dépeint en image (RPF, p. 81) —, Daveluy récupère justement l'élément central de la légende et l'incorpore à son roman pour rappeler l'histoire au lecteur et consolider l'identité des bûcherons endiablés. L'auteure réitère aussi des formules célèbres des contes, tels « Oiseau bleu, couleur du temps, [v]ole à moi promptement » (SAOB, p. 25) de *L'Oiseau bleu*<sup>156</sup> et « Acabri, acaba, acabram » (RPF, p. 87) de la légende *La chasse-galerie*<sup>157</sup>, pour, encore une fois, unir ses textes aux originaux. Elle met même en évidence les facultés magiques de certaines créatures féeriques, tels les pouvoirs ensommeillant associés à la fée Carabosse ou les différents dons des six compagnons qui viennent à bout de tout (le Coureur, le Souffleur, le Frigorifère), en plus de souligner les qualités les plus mémorables des personnages, comme la « [r]use du Petit Poucet » (SAOB, p. 80). Manifestement, Daveluy s'efforce d'accentuer les caractéristiques dominantes des personnages et les points saillants de leur récit afin de faciliter le processus d'identification pour le lecteur.

C'est ainsi que les personnages — notoires ou obscurs, d'origine lettrée ou populaire — parviennent à bien s'inscrire dans les textes de l'auteure, en y jouant un rôle précis qui dépend directement du rôle qu'ils ont incarné dans leur récit d'origine : la fée Carabosse est encore une « vieille Fée<sup>158</sup> » qui endort une princesse, les sorciers de l'Île d'Orléans suivent les ordres du diable et envahissent l'île à minuit pour faire leur sabbat et le Petit Poucet est un héros qui utilise sa ruse pour se sortir et sortir ses amis d'embarras. Chaque personnage possède un atout spécial

---

<sup>156</sup> Voir Madame d'Aulnoy, « L'Oiseau bleu », *Contes de fées suivis des Contes nouveaux ou Les Fées à la mode*, Paris, Honoré Champion, coll. « Sources classiques », 2004, p. 206.

<sup>157</sup> Dans la version d'Honoré Beaugrand. Voir « La Chasse-galerie », Claude Gonthier et Bernard Meney (dir.), *Treize contes fantastiques québécois*, Montréal, XYZ, coll. « Romanichels plus », 2006, p. 60.

<sup>158</sup> Charles Perrault, « La Belle au bois dormant », *Contes*, Paris, Bookking International, coll. « Maxi-poche, classique français », 1993, p. 91. Dans *Une Révolte au pays des fées*, la fée Carabosse dit justement qu'elle est « si vieille, si vieille » (RPF, p. 15).

et joue un rôle au *pays des belles histoires*. La reprise de personnages s'associe bien au projet didactique de Daveluy puisqu'elle trace des portraits authentiques des héros transfictionnels et offre un avant-goût de leur histoire, ce qui permet alors au lecteur de situer immédiatement les personnages et de les lier à leur œuvre originale.

#### *IV. L'initiation littéraire et les différentes lectures*

L'identification aux personnages du récit-cadre permet aux jeunes lecteurs d'entrer davantage dans le récit. Ils peuvent s'identifier aux protagonistes canadiens-français, particulièrement aux deux enfants, qui eux aussi découvrent pour la première fois ce récit de voyage imaginaire. Comme le lecteur, les personnages du récit-cadre se situent à l'extérieur de l'action principale. Le rôle du père vis-à-vis ses enfants dans le récit-cadre est similaire à celui que joue Daveluy auprès du jeune public puisque les deux initient de nouveaux lecteurs aux contes et à la littérature dans l'espoir que, bibliographie et index en mains, ils iront bouquiner les ouvrages pour retrouver certains héros et vivre d'autres aventures.

Pour que l'initiation du lecteur soit un succès, la mise en scène de protagonistes de bas âges, semblables au lecteur, est un avantage puisqu'elle permet l'identification immédiate du lecteur aux personnages<sup>159</sup>. Plus particulièrement, l'auteure choisit des enfants de huit et dix ans comme héros afin de créer un lien avec ses lecteurs cibles, des jeunes qui commencent aussi à explorer la littérature par eux-mêmes. De surcroît, Daveluy n'oublie jamais qu'elle tente d'instruire et de donner le goût des lettres à des lecteurs canadiens-français. Elle veut que ses personnages, eux aussi des Canadiens français, incarnent le jeune typique de l'époque. Conséquemment, afin de renforcer la relation entre le lecteur et les personnages principaux, l'auteure construit les réactions de ses personnages de sorte qu'elles soient similaires à celles

---

<sup>159</sup> Nathalie Prince, *op. cit.*, p. 96.

qu'auraient des enfants du pays. Les paroles des voyageurs canadiens ont ainsi plus de chance de trouver un écho chez le lecteur. Par exemple, lorsque Louison et Cloclo déclarent que le royaume des *Mille et une nuits* leur « paraît étrange, différent, de ce qu[']ils ont] vu en France et en Allemagne » (*SAOB*, p. 155), il est fort probable que le lecteur canadien-français partage leur opinion, car il vient aussi d'un pays occidental et n'a sans doute pas, lui non plus, voyagé en Orient. Le tout incite le lecteur à s'identifier aux personnages de sa nationalité puisque, à ses yeux, ceux-ci semblent avoir reçu la même éducation et avoir été exposés, ou non exposés, aux mêmes cultures que lui.

En plus d'être sensible aux opinions des personnages, le lecteur sympathise avec ces derniers parce qu'ils lui paraissent réels. Puisque Daveluy a amorcé le voyage féerique dans le monde des humains et a choisi des enfants canadiens comme héros, il devient plus naturel pour le lecteur de s'identifier aux protagonistes, car le récit comprend des éléments réalistes<sup>160</sup>. Effectivement, comme Alice, Louison et Cloclo n'apparaissent pas intimidants aux yeux du lecteur parce qu'ils sont des enfants ordinaires, qui ne sont pas particulièrement savants au début de l'aventure. N'ayant pas lu les textes nécessaires, les deux jeunes sont incapables de reconnaître tous les personnages à leur arrivée au *pays des belles histoires*. Ils doivent assimiler quelques informations, tout comme certains lecteurs, afin de distinguer les héros et vilains des royaumes et connaître leurs aventures. Seul le père ne se trouve point gêné à son arrivée, car « [s]es lectures l'avaient initié aux variations de décor, d'humeur, d'apparence physique » (*SAOB*, p. 34) du pays féerique. Comme c'était le cas dans les romans de Carroll, un lien s'établit donc rapidement entre le lecteur et les enfants-héros puisqu'ils sont tous sur un même pied d'égalité : de même nationalité, parents en âge et possédant fort probablement les mêmes connaissances de base.

---

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 83.

Une fois le déficit littéraire repéré chez eux, Louison et Cloclo sont encouragés à se familiariser avec les histoires du *pays des belles histoires* pour éclairer leurs incompréhensions et identifier les personnages transfictionnels. Pour ce faire, le prince Guerrier et sa douce Désirée donnent un minuscule cinématographe qui « appren[d] [...], [aux] petits, en temps opportun, ce qui [est] nécessaire qu'ils sachent pour rencontrer avec plaisir, avec profit même, les divers personnages de [leurs] contrées féeriques » (*SAOB*, p. 49). Cet objet permet aux enfants, qui autrefois avaient honte de leur ignorance (*SAOB*, p. 59), d'apprendre et de « voir tout ce [qu'ils] ne sav[ent] pas sur les fées, sur leurs amis, sur leurs ennemis » (*SAOB*, p. 60). Grâce à ces films et aussi aux rêves enrichissants de l'Oiseau bleu (*SAOB*, p. 101-102), Louison et Cloclo acquièrent des connaissances qu'ils peuvent mettre en œuvre pour reconnaître des lieux et des personnages. D'ailleurs, lorsque les voyageurs canadiens commencent à respirer l'air des forêts de la Thuringe, Louison s'exclame : « nous sommes en Allemagne. Nous apercevons déjà des châteaux-forts moyenâgeux. » (*SAOB*, p. 101) Il explique également à son père que, à leur arrivée, il sera en mesure de nommer et de saluer correctement les chevaliers (*SAOB*, p. 101). En observant Louison et Cloclo, le lecteur voit immédiatement les effets positifs de la lecture, car le récit illustre la façon dont une connaissance tirée d'une œuvre peut devenir un pouvoir utile pour les héros.

Les lecteurs réels n'ont pas accès au cinématographe magique ou aux rêves éducatifs de l'Oiseau bleu, mais ils sont incités, de leur côté, à étendre leurs connaissances et à développer leur bagage intellectuel en lisant les œuvres originales des personnages transfictionnels. En quelque sorte, les romans de Daveluy deviennent leur cinématographe, car ils soulignent presque toujours l'origine des personnages évoqués et parfois même, les caractéristiques dominantes de ceux-ci pour aider les jeunes lecteurs à les repérer pendant et après la lecture. La liste des « personnages merveilleux cités dans cet ouvrage » (*SAOB*, p. 187-191) et l'appendice des « cent

soixante auteurs et leurs livres pour la jeunesse » (*SAOB*, p. 193-203) sont les outils précieux dont les jeunes doivent se servir pour saisir les références et en apprendre davantage sur les personnages. La lecture est alors perçue comme une activité intertextuelle à laquelle les lecteurs doivent contribuer en effectuant de nouvelles lectures et en mettant les textes en relation avec d'autres connaissances. Toutefois, même si les jeunes lecteurs sont encouragés à s'instruire, ce ne sont pas tous les lecteurs qui survoleront la bibliographie et qui s'aventureront dans d'autres récits pour mieux comprendre les romans de l'auteure. Pour cette raison, Daveluy construit ses textes de façon à ce qu'ils s'adressent à trois types de lecteurs différents et qu'ils proposent diverses lectures qui dépendent directement des connaissances de chaque lecteur.

Premièrement, il y a le lecteur que Daveluy souhaite construire, celui en voie d'initiation, qui note les pouvoirs de la lecture en observant Cloclo et Louison, qui se réfère à la bibliographie et qui effectue les lectures recommandées pour, peu à peu, cultiver son esprit. Après avoir effectué les lectures suggérées, celui-ci arrive à mieux déchiffrer les textes, les références et les personnages. Par exemple, dans *Une Révolte au pays des fées*, si autrefois la légende de la chasse-galerie lui était obscure, le lecteur comprend désormais, après un détour par l'intertexte, à quel danger s'expose Sancho Pança lorsqu'il décide de monter dans le canot des bûcherons. Une fois mieux renseigné, ce lecteur peut aussi mieux anticiper certains événements, une activité qui sous-tend le processus d'interprétation du texte, selon Eco<sup>161</sup>. Quand, toujours dans le deuxième tome, Polichinelle annonce que son plan demande l'assistance d'Alice, le lecteur peut déjà se mettre à songer aux atouts qu'Alice possède ou aux éléments de son histoire qui pourraient aider les héros à échapper aux rebelles. Comme c'était le cas chez Carroll, la découverte de l'intertexte octroie plus de puissance au lecteur puisque cette activité cultive son encyclopédie, l'outil qu'il

---

<sup>161</sup> Umberto Eco, *op. cit.*, p. 145.

doit utiliser pour actualiser les textes<sup>162</sup>. Maintenant plus averti, le lecteur a l'avantage de connaître les personnages et leurs attributs principaux, tels le don qu'a Sophie Fichini de se mettre dans le pétrin ou les habiletés des nains magiques, ce qui lui donne de meilleurs repères dans les œuvres. Semblable au rêve prémonitoire de Cloclo à la troisième étape de *Sur les ailes de l'Oiseau bleu* qui la sauve d'embarras en lui indiquant la façon de sortir du cachot de Fichtenberg (*SAOB*, p. 117-119), la connaissance des intertextes permet au lecteur de se retrouver dans les textes de Daveluy. La maîtrise des livres originaux d'où émanent les personnages ou, pour le dire autrement, l'encyclopédie (développée) du lecteur agit comme le rêve de Cloclo puisqu'elle fournit au lecteur la clé de la lecture qui le laisse accéder pleinement aux textes et élucider les incompréhensions (comprendre les pouvoirs magiques d'un personnage, savoir d'emblée si un personnage est bon ou méchant), tout comme Cloclo s'oriente grâce à son rêve et trouve la clé réelle qui leur permet, à elle et ses amies, de quitter la prison du château. En incluant des personnages transfictionnels précis et en inscrivant ses références, Daveluy guide non seulement le jeune lecteur, mais elle le construit également à l'image de son lecteur modèle.

Deuxièmement, Daveluy s'efforce d'amuser le lecteur moins savant en choisissant une intrigue et un vocabulaire simples. Même si elle inclut les références et promeut la découverte de nouvelles œuvres, l'auteure est consciente du fait que ses jeunes lecteurs ne connaîtront certainement pas tous les personnages dont il est question dans ses romans. Cette prévision fait partie de sa stratégie textuelle qui anticipe les compétences et les déficiences des lecteurs<sup>163</sup>. Pour cette raison, Daveluy indique constamment les titres des textes originaux au fil de la lecture et utilise souvent l'italique pour les rappeler : « *Pauvre Blaise, François le Bossu, Jean qui rit, Jacques et Paul de l'Auberge de l'Ange-Gardien* » (*SAOB*, p. 67). De même, elle fait en sorte que

---

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 61 et 68.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 65-67.

ses intrigues ne demandent pas une grande maîtrise des œuvres originales. Comme Carroll qui mettait l'accent sur la parodie et l'absurde lors des intertextes ou qui reproduisait des *nursery rhymes* entières pour récupérer le lecteur perdu, Daveluy s'efforce de resituer son lecteur, s'il s'égare, en fournissant les titres, en faisant des références au caractère des personnages et à leur histoire et en changeant souvent la scène et les personnages secondaires afin de ne pas ennuyer un lecteur confus. Contrairement à l'auteur britannique, Daveluy ne joue pas avec la langue : elle ne fait pas de calembours, elle n'invente pas de nouveaux termes et elle n'ajoute pas de non-sens. Ses textes accentuent les valeurs canadiennes, l'éducation et surtout la littérature. Alors que Carroll s'amuse avec la langue pour construire et déconstruire la logique des rêves ou pour introduire des personnages nés d'expressions et de comptines populaires, Daveluy met plutôt en scène des personnages d'œuvres littéraires et les pouvoirs de la lecture. Ainsi, quand bien même un lecteur ne connaît pas, par exemple, les sorciers de l'île d'Orléans, il peut toujours comprendre le texte, suivre l'action et saisir leur rôle d'antagonistes par rapport à Don Quichotte qui, à minuit, est trompé par le diable et une sorcière, puis fait prisonnier (*RPF*, chapitre XIV). De cette façon, Daveluy transmet aussi des références culturelles simples à ses lecteurs moins avancés. En incorporant des personnages transfictionnels à son intrigue, elle fournit une « vue d'ensemble » de certains livres, ce qui peut aider le lecteur à « situer chaque élément par rapport aux autres<sup>164</sup> » et à se faire une bonne idée de certaines œuvres qu'il n'a pas lues, mais qui se trouvent dans ce que Pierre Bayard appelle la « bibliothèque collective », c'est-à-dire l'ensemble vaste de livres « qui est celui de tous les livres déterminants sur lesquels repose une certaine culture à un

---

<sup>164</sup> Pierre Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2007, p. 26.

moment donné<sup>165</sup> ». Daveluy transmet une culture générale portant sur des textes importants en littérature pour la jeunesse à ses jeunes lecteurs moins « éclairés ».

Troisièmement, il y a le lecteur « éclairé », celui qui est déjà initié aux personnages et aux œuvres originales. Celui-ci possède une maîtrise des personnages et des intertextes qui lui permet d'aller plus loin et de faire une lecture approfondie des œuvres, ce qui augmente son niveau de satisfaction et d'amusement. Il saisit bien les références aux personnages et à leur histoire, telle la réplique de Sophie au Petit Poucet lorsqu'elle explique que ses stratégies ne sont pas toujours gagnantes : « Tu ne réussis pas toujours, pauvre Poucet [...]. Preuve : ces miettes de pain, jadis, que les oiseaux du ciel mangèrent. » (*SAOB*, p. 77) Le lecteur « éclairé » parvient à comprendre les clins d'œil et les jeux supplémentaires inclus dans les romans qui font parfois sourire non seulement les lecteurs plus savants, mais aussi les personnages. D'ailleurs, après que Louison répond naïvement que c'est « l'*Oiseau bleu*, non le prince Charmant, qui s'est fait [leur] guide en ces contrées » (*SAOB*, p. 45), il est indiqué qu'« [i]l y eut un silence[,] [que] [d]es sourires s'échangèrent [et que] [l]e Prince Charmant mit un doigt sur sa bouche » (*SAOB*, p. 46). À ce moment, le lecteur qui connaît la double identité de l'*Oiseau bleu* fait partie de la connivence, ce qui l'amuse davantage. Puisque ce sont seulement les personnages féeriques et le père canadien dans le texte qui connaissent ce fait, le jeune lecteur, s'il se rappelle le conte de l'*Oiseau bleu* ou s'il a récupéré les indices laissés par la narration (*SAOB*, p. 34-35 et 37), sent qu'il accède à un groupe privilégié, plus « adulte », grâce à sa culture. La narration et même les autres personnages passent par dessus la tête de Cloclo et Louison et clignent directement de l'œil aux lecteurs plus

---

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 27.

actifs ou « éclairés » (adultes, grands frères et sœurs)<sup>166</sup>. À ce moment, nous voyons encore une fois les avantages tangibles de la lecture et la supériorité d'un lecteur informé.

En incluant un tel passage et en soulignant l'ignorance des deux enfants, Daveluy vise un double lectorat, soit bien sûr l'enfant (moins savant ou en voie d'initiation), représenté dans les textes par Louison et Cloclo, et l'adulte (souvent plus savant), qui accompagne et guide sans doute l'enfant lors de sa lecture, représenté par le père et l'Oiseau bleu. En effet, par ses feuillets et son contenu, la revue *L'Oiseau bleu* ciblait non seulement les enfants, mais aussi les parents. La revue satisfaisait un besoin chez les jeunes Canadiens français, qui avant n'avaient en matière de périodique que l'illustré américain pour se distraire, mais les idées qui circulaient dans la revue convenaient avant tout aux attentes des adultes<sup>167</sup>. Ce désir d'approbation des textes de la part des adultes est un aspect souvent présent en littérature pour la jeunesse. En souhaitant vérifier ou encadrer la lecture, le lecteur adulte devient un destinataire des textes puisque l'auteur cherche aussi son consentement<sup>168</sup>. De même, par l'intégration de personnages et d'intertextes provenant du folklore, de la littérature pour adultes et du conte – le genre par excellence qui s'adresse à un double lectorat –, les textes de Daveluy accentuent la double adresse puisque ces ajouts tiennent compte des goûts des adultes en plus de ceux des jeunes lecteurs<sup>169</sup>.

En somme, quoiqu'une connaissance approfondie des différents textes et des personnages nommés ne soit pas obligatoire pour lire et suivre l'aventure, Daveluy souhaite récompenser les lecteurs plus cultivés et construire son lecteur modèle en incitant les autres lecteurs à faire les

---

<sup>166</sup> Zohar Shavit, « The Double Attribution of Texts for Children and How It Affects Writing for Children », Sandra Beckett (dir.), *Transcending Boundaries: Writing for a Dual Audience of Children and Adults*, New York, Garland, 1999, p. 90.

<sup>167</sup> Françoise Lepage, « Les débuts de la presse enfantine : L'Oiseau bleu (1921-1940) », *loc. cit.*, f. 3, 10 et 24.

<sup>168</sup> Zohar Shavit, *loc. cit.*, p. 83-84.

<sup>169</sup> Sandra Beckett, « Crosswriting Child and Adult in France: Children's Fiction for Adults? Adult Fiction for Children? Fiction for All Ages? », Sandra Beckett (dir.), *Transcending Boundaries: Writing for a Dual Audience of Children and Adults*, *op. cit.*, p. 45 et p. 49.

lectures suggérées<sup>170</sup>. Elle veut que les lecteurs s'initient au monde des lettres afin qu'ils puissent tous faire connaissance avec les personnages fictionnels et tous tirer autant d'amusement et de satisfaction des textes que leurs grands frères, grandes sœurs ou leurs parents (*SAOB*, p. 9). Pour cette raison, à la fin de la première étape, alors que Lousion et Cloclo s'installent pour regarder plus d'une vingtaine de films français et anglais, Daveluy demande en note de bas de page si « [t]ous [s]es petits amis connaissent [...] *Peter Pan*, le *Petit Lord Fauntleroy*, *Alice au pays des merveilles!*... Sinon, [elle encourage] qu'ils en fassent vite connaissance [et] [qu'ils] se report[ent], à cet effet, à la liste des ouvrages insérée à la fin de ce volume. » (*SAOB*, p. 61)

L'auteure fournit les outils nécessaires, soit les références et la bibliographie, et elle montre aux jeunes lecteurs, à travers l'évolution des deux petits protagonistes canadiens, le plaisir qu'ils peuvent éprouver à s'instruire et les avantages qu'ils peuvent en tirer, tout comme le faisait Carroll en exhibant les connaissances d'Alice et le pouvoir que cela lui concédait. Assurément, Daveluy désire éduquer les jeunes lecteurs canadiens, les initier à la littérature et, encore plus, produire une impression sur eux (*SAOB*, p. 9).

Bien que Carroll et Daveluy utilisent des méthodes semblables pour construire leur pays merveilleux — soit mêler divers personnages provenant d'univers fictionnels distincts —, leurs buts ne sont pas les mêmes. Plus que tout, Daveluy veut cultiver le jeune lecteur de l'époque en faisant appel à des héros de différentes littératures, alors que Carroll préfère avant tout divertir son lecteur en l'amusant avec des personnages farfelus tirés de la tradition britannique et des jeux sur le rêve et la langue. Les deux auteurs se servent des univers imaginaires de différentes façons, mais toujours en valorisant la culture nationale, pour engager le lecteur, soit à partir à l'aventure remettre en question ses connaissances et construire son identité, soit à partir à la découverte de nouvelles littératures. L'emploi du voyage imaginaire chez Daveluy, suivant le modèle de

---

<sup>170</sup> Umberto Eco, *op. cit.*, p. 69.

Carroll, apporte beaucoup à son projet didactique puisque le récit active l'imagination du lecteur et le plonge dans un univers merveilleux, tout en l'initiant à la littérature.

### CHAPITRE 3

#### *La Bibliothécaire et Il était une fois au pays des contes*

Dans les dernières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, la littérature pour la jeunesse a de plus en plus spécialisé ses œuvres en fonction de ses publics. Cette tendance, qui tient compte des différentes capacités lectorales des jeunes lecteurs, des lectures appropriées pour les divers groupes d'âge et des genres qui les intéressent, a conduit à une spécialisation des œuvres des auteurs qui se sont intéressés aux croisements entre les contes, un phénomène devenu plus populaire dans les dernières décennies. Dès lors, le choix des lectures, des ajouts transfictionnels et du niveau des intertextes s'est adapté à un public précis. Dans ce chapitre, nous avons choisi, afin d'aborder le genre du voyage dans le monde imaginaire dans la littérature pour la jeunesse contemporaine, d'analyser deux œuvres qui s'adressent à des lectorats distincts : le roman *La Bibliothécaire* de Gudule et l'album *Il était une fois au pays des contes* de Delphine Godard et Claire Degans. Plus particulièrement, Gudule, qui s'est intéressée au phénomène transfictionnel dans les années 1990, cible les lecteurs-préadolescents entre dix et douze ans (les étudiants de cours moyen 2<sup>e</sup> année et de 5<sup>e</sup> et 6<sup>e</sup> au collège en France<sup>171</sup>) avec son roman à grande valeur propédeutique. Dans celui-ci, l'auteure souhaite, encore plus que Daveluy, initier les jeunes lecteurs à la lecture et à divers genres littéraires, mais aussi à l'écriture. Ce roman intègre des intertextes et des reprises complexes de récits littéraires qui occupent une place importante dans la tradition scolaire et qui ont plus de chance d'être identifiés par un jeune lecteur plus éclairé et plus indépendant. Le roman de Gudule, qui est même étudié dans les écoles, joue avec l'intertextualité et la transfictionnalité pour donner le goût de la lecture au lecteur et l'encourager à perfectionner son français et son écriture. Avec ce roman, l'auteure espère aussi développer les capacités

---

<sup>171</sup> Pour plus d'information sur le niveau scolaire de l'œuvre, voir la mention « collège » sur la quatrième de couverture et le site du Livre de poche jeunesse : [www.livredepochejeunesse.com/La-bibliothecaire](http://www.livredepochejeunesse.com/La-bibliothecaire)

interprétatives et analytiques du lecteur qui mènent à la création, à la lecture littéraire et au déploiement de l’imaginaire.

Ciblant un plus jeune lectorat, l’album de Delphine Godard (texte) et Claire Degans (illustrations), *Il était une fois au pays des contes*, reprend aussi le modèle du voyage imaginaire développé par Carroll. Dans cet album, le protagoniste, souhaitant devenir le héros d’un conte, se déplace au pays des contes, un lieu « carrefour » qui rappelle le *pays des belles histoires* de Daveluy. Moins avancés que ceux de Gudule, les lecteurs de l’album, parfois même des non-lecteurs, restent dans l’univers du conte, le genre le plus associé aux enfants. Les lectures et les ajouts transfictionnels sont appropriés à un jeune lectorat, mais attirent aussi d’autres lecteurs, à savoir des (pré)adolescents et même des adultes. D’une manière différente, l’album de Godard et Degans cherche à susciter la créativité des lecteurs et à les amener à l’interprétation du texte. L’intertextualité prend également plus d’ampleur dans cette œuvre puisque celle-ci reproduit les textes entiers de plusieurs conteurs. Encore plus que Carroll qui parodie des textes ou y fait allusion dans ses récits et que Daveluy qui se réfère à maints auteurs pour construire une bibliographie d’ouvrages merveilleux, Gudule et Godard et Degans travaillent à instaurer une bibliothèque dans leur œuvre pour exhorter le lecteur (enfant, préadolescent, adolescent ou même adulte) à s’aventurer en littérature et à découvrir des œuvres classiques. Afin de bien étudier ce phénomène dans les deux œuvres plus modernes de notre corpus, nous examinerons les ouvrages séparément : d’abord le roman *La Bibliothécaire* et, ensuite, l’album *Il était une fois au pays des contes*.

### *I. Les livres et la bibliothèque*

Dans *La Bibliothécaire*, Guillaume est entraîné dans l’univers merveilleux par un guide, la jeune Ida, qui provient d’un lieu imaginaire. Celle-ci prend vie dans les Mémoires de la vieille

Ida qui, chaque soir, raconte sa jeunesse dans les pages de son cahier. Grâce à l'écriture, l'Ida décrite dans les Mémoires parvient à sortir du cahier et à se diriger vers la bibliothèque pour chercher le grimoire, le livre que tout grand écrivain doit posséder selon elle pour composer une histoire. Intrigué par Ida, Guillaume la suit un soir à la bibliothèque et fait sa connaissance. Il converse avec elle et lui dit qu'il l'aidera à trouver le grimoire. Puis soudainement, elle disparaît. Voyant que la mort de la vieille Ida a mis fin aux visites de la jeune Ida des Mémoires, Guillaume décide de reconstruire Ida en écrivant à son tour. En la décrivant, il recrée le personnage merveilleux d'après sa mémoire et elle resurgit dans le monde réel, malheureusement déformée à cause des nombreuses fautes orthographiques et grammaticales de Guillaume. Bien qu'elle ait désormais une apparence bizarre, Idda (maintenant écrit avec deux « d » pour marquer la déformation) est toujours une créature merveilleuse qui étonne Guillaume et son ami Doudou à cause de sa dimension surnaturelle fascinante<sup>172</sup>. En effet, ce ne sont pas tous les humains qui peuvent voir Ida (Idda) ou Adi, le personnage créé par Doudou. Seuls les rêveurs peuvent voir les deux filles<sup>173</sup>. Elles sont des « fantômes » (*B*, p. 78) qui vivent dans l'imagination des garçons, au travers des textes qu'ils ont rédigés. Les deux créatures, particulièrement Idda l'ancienne bibliothécaire, deviennent alors les guides des garçons. Elles les mènent à la bibliothèque, le lieu de l'aventure et des voyages imaginaires.

Contrairement aux livres d'*Alice* ou aux romans de Daveluy, les personnages de *La Bibliothécaire* ne plongent pas dans un monde proprement merveilleux ou féerique où sont déjà réunis une panoplie de héros célèbres. Au lieu de dénicher un nouvel univers créé par l'auteure, les lecteurs, comme les personnages, découvrent plutôt des univers diégétiques qui existent déjà : celui d'*Alice au pays des merveilles*, de *Poil de Carotte*, des poèmes de Rimbaud, des *Misérables*

<sup>172</sup> Sur la dimension surnaturelle du merveilleux, voir Alain Montandon, *op cit.*, p. 181-182.

<sup>173</sup> Gudule, *La Bibliothécaire*, Paris, Hachette, coll. « Le livre de poche jeunesse », 1995, p. 77. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *B*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

et du *Petit Prince*. Tous ces mondes se trouvent dans les livres retenus à la bibliothèque. Puisque la bibliothèque contient une myriade de livres destinés à divers groupes d'âge et de différents genres, les héros de Gudule sautent dans des livres et des mondes dissemblables. Les œuvres que les protagonistes explorent sont toutefois, pour la plupart, issues de la littérature française (hormis *Alice au pays des merveilles*) et de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle (hormis *Le Petit Prince*, publié pour la première fois en 1943). Les héros pénètrent des mondes déjà imaginés, contenus entre les pages des livres. Les croisements entre les histoires surviennent donc, bien sûr, au moment où les protagonistes de l'histoire de Gudule se mêlent aux héros d'autres auteurs, mais aussi lorsque des héros déjà épaissis, comme Poil de Carotte, atterrissent dans le livre et la diégèse d'un autre personnage, tel l'univers d'*Alice au pays des merveilles* (B, p. 162-167).

Plus précisément, le roman accueille trois types de configurations métaleptiques. Premièrement, il y a entrée des personnages de fictions dans le monde du lecteur fictif présenté comme « réel » (le monde de Guillaume et Doudou), par exemple lorsque le cochon d'*Alice au pays des merveilles* (un personnage que tous considèrent comme un être de fiction) sort de son livre et traverse la bibliothèque (B, p. 105-106). Deuxièmement, il y a entrée de nouveaux personnages de fictions dans le monde des personnages-auteurs lorsque les filles (Adi, Idda, Ida) décrites et créées par Guillaume et Doudou (auteurs fictifs donnés comme « réels ») émergent des textes qu'ils ont écrits (B, p. 62-72). Genette appelle ces deux opérations des « antimétalepses » puisque la fiction sort de son cadre métadiégétique et intervient dans la vie « réelle », le premier niveau de la diégèse<sup>174</sup>. Puis, troisièmement, il y a entrée du lecteur dans le monde des personnages de fictions ou, pour employer la terminologie de Genette, des métalepses du lecteur<sup>175</sup>, par exemple lorsque Guillaume et Doudou entrent dans l'univers diégétique des

---

<sup>174</sup> Gérard Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction*, op. cit., p. 26-67.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 98-99.

*Misérables* et rencontrent Gavroche (*B*, chapitre 15)<sup>176</sup>. Tantôt, comme dans *De l'autre côté du miroir*, les héros de Gudule se trouvent dans les récits des personnages transfictionnels au moment où ces derniers « vivent » leurs aventures décrites dans le livre. Tantôt, comme dans d'autres œuvres pour la jeunesse<sup>177</sup>, les personnages transfictionnels sortent de leur fiction (leur cadre diégétique) pour perturber le monde des lecteurs et des auteurs fictifs qui se donne comme « réel ». À la manière des œuvres mentionnées dans l'album *L'Échappée Belle*<sup>178</sup>, les ouvrages contenus à la bibliothèque se présentent comme « autant de mondes d'où l'on peut sortir et où l'on peut entrer<sup>179</sup> » et la bibliothèque devient l'espace merveilleux rassembleur où ont lieu les voyages imaginaires et littéraires.

Dans *La Bibliothécaire*, Guillaume pénètre dans l'univers enchanté dès qu'il accède aux livres et à la bibliothèque :

L'endroit est extraordinaire : des rayonnages couvrent les murs et s'alignent les uns derrière les autres, formant d'étroites allées. Combien y a-t-il de livres, ici? Dix mille, cent mille, un million? Une odeur de vieux papier [...] émane du fantastique amas d'ouvrages, dont certains ont plus d'un siècle. Couvertures de cuir, de tissu, de carton, aux tranches dorées ; parchemins roulés ; éditions rares et volumes populaires pleins de naïves illustrations ; tout le savoir du monde semble rassemblé ici. La somme des connaissances humaines emplit cette salle, noyau lumineux au cœur de la bâtisse obscure. Et ce noyau, par le plus grand des hasards, Guillaume vient d'y avoir accès. (*B*, p. 22-23)

La bibliothèque apparaît comme un lieu d'aventures avec un labyrinthe infini de corridors et plusieurs rayonnages. La bibliothèque est aussi un univers parallèle où vivent une quantité abondante de personnages fictionnels, souvent ignorés du commun des mortels<sup>180</sup>. En fait, il faut noter que c'est seulement lorsque le gardien est éloigné que « [d]'étranges bruits s'échappent des rayonnages, où quelques livres sont entrouverts : cris, vociférations, fracas de trains, d'avions, de

<sup>176</sup> Catherine Tauveron, « Voyages transgressifs au-delà des frontières et autres métalepses dans la littérature de jeunesse », *Repères*, n° 33, 2006, p. 180-181.

<sup>177</sup> Par exemple, l'album *Les Loups* de Emily Gravett met en scène un loup qui sort du livre dans lequel il est représenté pour agresser son lecteur, un lapin, au moment où ce dernier apprend que les loups mangent les lapins.

<sup>178</sup> Inge Sauer, *L'Échappée Belle*, Sylvia Gehlert (trad.), Arles, Actes Sud, coll. « Junior », 1998.

<sup>179</sup> Bernadette Gromer, « Des livres dans des livres », Catherine Tauveron (dir.), *L'aventure littéraire dans la littérature de jeunesse*, Grenoble, CRDP de l'Académie de Grenoble, 2002, p. 18.

<sup>180</sup> Jean-Paul Guichard, « Le livre du monde », Catherine Tauveron (dir.), *L'aventure littéraire dans la littérature de jeunesse*, op. cit, p. 37-38.

fusées, appels, rires, soupirs... » (*B*, p. 105). Comme dans le film *Histoire de jouets*<sup>181</sup> (*Toy Story*) où les jouets s'animent exclusivement lorsqu'ils sont laissés seuls, les livres de la bibliothèque prennent vie seulement devant le quatuor d'amis. La bibliothèque devient alors le lieu secret des aventures, l'endroit que les jeunes explorent avec l'espoir de trouver le grimoire. La bibliothèque est aussi la scène parfaite pour l'initiation littéraire des personnages et du lecteur puisqu'elle se situe entre l'école et la lecture de divertissement. C'est un lieu que Guillaume et ses amis peuvent parcourir librement et qui renferme une panoplie d'autres mondes qu'ils peuvent découvrir à leur propre rythme. Dans la deuxième moitié XX<sup>e</sup> siècle, la bibliothèque est devenue un lieu plus important dans les romans en général puisqu'elle « occupe la fonction d'un lieu imaginaire propre à l'aventure, à l'exploration ou à la fantaisie » et puisqu'elle « fait rêver conjointement par sa forme – espace labyrinthique, classifications complexes et biscornues – mais aussi par le contenu des livres qu'elle renferme<sup>182</sup> ». La bibliothèque est un monde unique que les personnages peuvent explorer en lisant et en vivant les histoires qu'elle contient.

Plus précisément, les protagonistes de Gudule fouillent la bibliothèque en quête d'un livre, le grimoire, qu'Ida pense trouver dans les rayons de la littérature pour la jeunesse. Rapidement, le voyage à la bibliothèque devient une aventure « littéraire », car les personnages se faufilent dans les pages des œuvres à la recherche de ce livre. Accrochés au cochon d'*Alice au pays des merveilles* qui se dirige vers l'*incipit* du roman, les deux garçons et leur créature parcourent notamment le livre de Carroll à l'envers pour revenir au début de son histoire (action dépeinte en image à la p. 104). Lorsque « la troupe, comme aspirée vers le haut, monte, monte au milieu des cartes géographiques et des pots de confiture » (*B*, p. 103), Guillaume crie « [a]ttention [...] le premier chapitre est en vue! » (*B*, p. 103) attirant l'attention des lecteurs sur l'aspect livresque et

---

<sup>181</sup> John Lasseter, *Histoire de jouets*, Disney Pixar, États-Unis, couleur, 1995, 81 minutes.

<sup>182</sup> Sophie Rabau, *op. cit.*, p. 188.

textuel du roman de Carroll. Manifestement, l'aventure des protagonistes est littéraire puisqu'elle tient compte à la fois de la diégèse des œuvres (la fiction et les personnages transfictionnels) et de ses aspects textuels ou livresques (les citations, les pages, les chapitres du livre matériel).

En plus d'accentuer les composantes diégétiques et textuelles des ouvrages, *La Bibliothécaire* réfléchit sur la frontière entre la fiction et le monde « réel », car le roman incorpore des personnages qui sont à la fois acteurs de leur propre histoire et lecteurs ou auteurs d'une autre histoire. Guillaume vit d'ailleurs des péripéties dans les univers fictionnels de divers auteurs. De même, surtout vers la fin du roman, il montre qu'il est un lecteur puisqu'il expose ses connaissances du *Petit Prince*, « [u]n des rares [livres] qu'il ait terminés » (B, p. 147), et puisqu'il lit des histoires pour s'instruire (B, p. 175). Il écrit aussi ses aventures avec Ida (B, p. 62-65 et 180-187). Il est alors personnage-lecteur et personnage-écrivain, en plus d'être un personnage-héros. En mettant en scène des livres et de tels personnages, *La bibliothécaire* développe une dimension méta-narrative qui réfléchit aux liens entre l'histoire vécue (celle du héros) et les histoires lues-écrites ainsi qu'à la frontière qui sépare le « réel » de la fiction<sup>183</sup>. Cette frontière, toujours présente dans le récit, met aussi en évidence ce que Vincent Jouve appelle un « effet-repoussoir », c'est-à-dire une

dimension proprement fictionnelle[,] [définie au sein même du texte,] au regard de laquelle les personnages semblent vrais [...]. Sur ce procédé jouent tous les romans où les personnages sont eux-mêmes des lecteurs de romans : cette référence, au niveau diégétique, à l'œuvre de fiction, permet à la narration de se donner comme un métalangage distinct du langage littéraire, donc *authentique*<sup>184</sup>.

Contrairement à ce qui se produit dans les autres œuvres de notre corpus, la division entre le monde « réel » et les univers de fictions, à savoir l'effet-repoussoir, demeure présente tout au long de l'intrigue. La première dimension, celle considérée « réelle », ne s'efface pas

---

<sup>183</sup> Catherine Tauveron, « L'aventure littéraire un genre en émergence dans la littérature de jeunesse », Catherine Tauveron (dir.), *L'aventure littéraire dans la littérature de jeunesse*, op. cit., p. 87.

<sup>184</sup> Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1992, p. 118, cité par Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, op. cit., p. 247.

immédiatement pour laisser place à la dimension proprement fictionnelle, comme c'est le cas chez Daveluy qui abandonne le récit-cadre pour se concentrer sur le *pays des belles histoires*. Chez Gudule, l'effet-repoussoir demeure présent au long du roman puisque les héros entrent et sortent constamment des œuvres de fiction, actualisant chaque fois la frontière qui distingue la réalité de la fiction.

Puisque Gudule – en plus de jouer avec cette frontière, l'effet-repoussoir et les opérations métaleptiques (métalepse du lecteur, antimétalepse) – fait de l'écriture et de la lecture des enjeux importants du texte, son roman se range sous le genre de « l'aventure littéraire » défini par Catherine Tauveron. Ce genre inclut « toute aventure dont la source, le moteur ou l'objet est l'écriture d'une histoire inédite, la lecture, ou la réécriture d'une histoire déjà écrite<sup>185</sup> ». Plus précisément, dans le genre de « l'aventure littéraire », *La Bibliothécaire* se caractérise comme une « métafiction métaleptique » puisque l'histoire est avant tout une histoire de lecture et de création d'histoire (métafiction) et puisque les personnages franchissent aussi différentes frontières à l'intérieur des univers fictionnels (métalepse)<sup>186</sup>. Guillaume devient notamment auteur de sa propre histoire lorsqu'il fait le récit de ses aventures pour recréer « son » Ida et plusieurs personnages fictionnels surgissent dans le monde des lecteurs-auteurs (celui de Guillaume et Doudou) présenté comme réel.

Ainsi, en plus d'initier les lecteurs à la littérature comme le font les romans de Daveluy ou Carroll, le texte de Gudule met en scène, respectivement, l'acte de lecture et l'acte d'écriture en intégrant des livres bien réels que les personnages doivent déchiffrer et en illustrant la création littéraire. S'adressant à un jeune lecteur précis, *La Bibliothécaire* privilégie une initiation

---

<sup>185</sup> Catherine Tauveron, « L'aventure littéraire un genre en émergence dans la littérature de jeunesse », Catherine Tauveron (dir.), *L'aventure littéraire dans la littérature de jeunesse*, op. cit., p. 87.

<sup>186</sup> *Id.*, « Voyages transgressifs au-delà des frontières et autres métalepses dans la littérature de jeunesse », *Repères*, loc. cit., p. 177 et 179.

littéraire spécifique, qui comprend la lecture, la littérature, l'écriture et la création, et qui correspond aux compétences des lecteurs préadolescents et à leur développement intellectuel.

## *II. La tradition française*

Bien que le roman de Gudule intègre plusieurs textes et que l'espace de la bibliothèque contienne de nombreux titres, les protagonistes plongent surtout dans des œuvres de littérature française. Les divers ouvrages nommés sont très représentatifs de la culture française et de différents aspects de sa littérature : *Poil de Carotte* est une longue nouvelle, aussi considérée un roman autobiographique et une œuvre pour la jeunesse ; « Les Chercheuses de Poux » représente le côté plus poétique du corpus français ; le roman *Les Misérables* est, bien sûr, la grande œuvre française par excellence ; enfin, *Le Petit Prince* est un autre classique français, une histoire illustrée et un récit merveilleux qui suit la structure du conte selon Montandon<sup>187</sup> et qui s'adresse typiquement aux enfants, mais qui est aussi bien aimé des adultes. Les textes dans lesquels interviennent les héros occupent une place importante en littérature, mais aussi dans la tradition scolaire. Plusieurs des récits intégrés sont des œuvres canoniques toujours recommandées comme lectures dans les écoles françaises<sup>188</sup>. C'est d'ailleurs grâce à l'étude de *Poil de Carotte* que Doudou a fait en sixième qu'il peut affirmer que ce « livre aura beaucoup de succès » (*B*, p. 112).

La seule œuvre qui fait exception à la règle « nationale » est *Alice au pays de merveilles* de Lewis Carroll. Sa présence s'explique par l'énorme succès, en France, des livres d'*Alice* qui, comme nous l'avons vu, ont inspiré le conte moderne et les nouveaux récits merveilleux<sup>189</sup>. Son importance et sa présence tout au long du XX<sup>e</sup> siècle – les aventures d'*Alice* figurent d'ailleurs en

<sup>187</sup> Alain Montandon, *op cit.*, p. 32-33.

<sup>188</sup> Voir la liste des « lectures pour collégiens » : <http://eduscol.education.fr/> [Portail national des professionnels de l'éducation, Ministère de l'éducation nationale]

<sup>189</sup> L'œuvre de Carroll a inspiré des livres comme le *Pays des 36 000 volontés*, *L'album d'Adèle* et *Le sourire du chat* (Marie-Hélène Inglin-Routisseau, *op. cit.*, p. 20 et 348-351).

tête des listes de lectures pour la jeunesse — font du roman de Carroll un incontournable<sup>190</sup> ; Idda l'appelle même « un des livres-clé de la littérature pour jeunes » (*B*, p. 83).

Manifestement, Gudule fait en sorte que les aventures des héros se déroulent dans de grandes œuvres qui représentent bien la littérature française. L'auteure laisse les personnages et les lecteurs savourer quelques classiques à travers l'intertexte et la transfictionnalité pour leur donner le goût, particulièrement au jeune lecteur, d'aller lire ces textes qui sont pour la plupart français. Comme Daveluy et Carroll, Gudule fait donc la promotion de la culture nationale. Elle veut que les lecteurs lisent des œuvres françaises, tout comme Guillaume le fait après son initiation à la bibliothèque qui l'incite à lire « pas n'importe quoi, [...] *Les Misérables*, [...] *Poil de Carotte*, Rimbaud » (*B*, p. 175). Comme Daveluy, Gudule s'appuie sur la culture lettrée plutôt que sur la tradition orale pour construire son univers. En plus de familiariser les jeunes lecteurs avec les personnages célèbres qui peuplent l'imaginaire du pays comme le fait Carroll dans les romans d'*Alice*, l'auteure initie les lecteurs aux différents genres qui forment le corpus français et elle leur montre quelques textes célèbres qui pourraient les intéresser.

### *III. Les personnages transfictionnels de La Bibliothécaire*

Contrairement aux autres œuvres de notre corpus, le roman de Gudule n'est pas un forum transfictionnel puisque les textes dans lesquels plongent les personnages principaux ne forment pas un sous-champ significatif d'une littérature. Quoique quatre des ouvrages représentés proviennent de la littérature française, cet ensemble n'est pas assez grand ou inclusif pour que nous puissions parler d'un forum transfictionnel, à savoir d'un vrai carrefour littéraire. De plus, les personnages transfictionnels ne se rencontrent jamais tous ensemble. En aucun temps, les personnages d'*Alice au pays des merveilles* sont mis en scène avec, et les personnages de *Poil de*

---

<sup>190</sup> Marie-Hélène Inglin-Routisseau, *op. cit.*, p. 18 et 20.

*Carotte*, et les personnages des *Misérables*, et les personnages du *Petit Prince*. La plupart du temps seulement deux ou trois univers se croisent. Deux univers se mêlent lorsque les protagonistes de Gudule convergent vers l'univers diégétique d'un livre précis, tel celui des *Misérables* (*B*, chapitre 15) ; et trois univers diégétiques se rencontrent lorsque les personnages de Gudule interviennent dans l'univers d'un autre auteur en entraînant avec eux des héros d'un troisième univers, produits d'un troisième auteur, comme lorsque Poil de Carotte vient rejoindre les héros guduliens dans le livre d'*Alice au pays des merveilles* (*B*, p. 162-167).

Conséquemment, puisque les personnages transfictionnels ne se réunissent jamais réellement comme groupe et que nous ne pouvons parler de forum transfictionnel, le roman de Gudule apparaît plutôt comme une contamination, c'est-à-dire un texte qui « consiste à “gâter, altérer par contact”, en l'espèce à déflorer plusieurs originaux pour en tirer une adaptation unique<sup>191</sup> », qui privilégie différents types de mixité entre quelques histoires. Plus exactement, à trois moments dans l'œuvre, il y a des « croisements » allographes lorsque trois univers diégétiques d'auteurs distincts convergent, quand le cochon (autrefois un bébé) d'*Alice au pays des merveilles* pénètre dans le livre *Poil de Carotte* avec les protagonistes de Gudule (*B*, p. 106-107) ; quand les protagonistes entraînent le personnage de Poil de Carotte avec eux dans l'univers poétique de Rimbaud (*B*, chapitre 13) ; puis, quand Poil de Carotte rejoint les personnages de Gudule dans le premier chapitre d'*Alice au pays des merveilles* (*B*, p. 162-167). À ces moments, il y a des croisements, une opération qui implique « trois auteurs : celui de la “contamination” et les auteurs respectifs des fictions “contaminées”, réunies à leur insu<sup>192</sup> ».

---

<sup>191</sup> Jules Marouzeau, « Introduction » à Térérence, *Adrienne-Eunuque*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Universités de France », 1947, p. 42, cité par Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, op. cit., p. 189.

<sup>192</sup> Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, op. cit., p. 190.

En plus d'employer les croisements qui favorisent la cohabitation de plusieurs fictions nées d'auteurs distincts, Gudule privilégie d'autres sortes de mixité. Lorsqu'elle met en relation son univers diégétique avec un seul autre univers établi — soit celui de Carroll (*B*, p. 84-105 et chapitre 17), celui de Renard (*B*, chapitre 12), celui d'Hugo (*B*, chapitre 15) ou celui de Saint-Exupéry (*B*, chapitre 16) —, l'auteure emploie une autre forme de contamination, qui emprunte toujours la fiction d'un autre et la contamine en la mettant en contact avec le nouveau texte, mais qui n'engendre pas la fusion de deux univers connus et établis, comme c'était le cas plus tôt. À ces moments, lorsque seulement un univers diégétique d'un autre auteur converge vers celui qu'a créé Gudule, il s'agit plutôt d'une « annexion » puisqu'une seule fiction cohabite avec celle de l'auteure. L'annexion est le terme qu'emploie Saint-Gelais pour décrire l'opération qu'effectue une fiction lorsqu'elle lie son propre univers diégétique à celui d'une autre œuvre, par exemple lorsque Maurice Leblanc mêle le monde qu'il a lui-même créé à celui de Conan Doyle dans *Arsène Lupin contre Herlock Sholmès*<sup>193</sup>. Moins complexe que les croisements, l'annexion est le procédé le plus mis à profit dans le texte de Gudule puisque c'est lui qui permet aux personnages principaux de pénétrer et d'explorer, tour à tour, les mondes et les livres qui attirent leur attention. L'annexion laisse aussi la chance au lecteur de bien assimiler les nombreux univers diégétiques un à la fois, ce qui lui procure une meilleure connaissance des différents textes et de la littérature comme phénomène intertextuel.

De plus, afin de capter l'attention du jeune lecteur, Gudule reprend souvent des citations des textes dont proviennent les personnages transfictionnels pour marquer l'intertextualité. La narration récupère des passages mémorables des textes originaux, marqués par l'italique et les guillemets, afin de replonger le lecteur dans l'univers textuel et diégétique de l'œuvre ou de le familiariser avec celle-ci. Tout comme Daveluy qui réitère quelques formules clés de contes,

---

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 200-201.

Gudule reprend l'expression « [à] mille milles de toute région habitée » (*B*, p. 148) répétée trois fois dans *Le Petit Prince*<sup>194</sup>, puis elle reproduit presque exactement la phrase d'Hugo lorsqu'elle écrit : « Une petite grande âme vient de s'envoler » (*B*, p. 145)<sup>195</sup>. De même, elle recopie fidèlement le poème entier de Rimbaud « Les chercheuses de poux » (*B*, p. 117, 118 et 120), les quatre couplets de la chanson de Gavroche dans *Les Misérables* (*B*, p. 136, 142, 143, 144) et le passage de la mort du Petit Prince (*B*, p. 147). Comme c'était le cas chez Daveluy qui indiquait visiblement ses sources, Gudule nomme les œuvres et les auteurs pour situer le lecteur. Souvent, elle emploie également l'italique et les guillemets, ce qui rend ses citations « marquées » selon les catégories d'intégration de Samoyault puisqu'elle met en place des matériaux visibles qui dénotent l'intertextualité<sup>196</sup>. À dessein d'aider le lecteur à identifier les héros transfictionnels et à se rappeler leur histoire, Gudule souligne aussi les traits mémorables des personnages, tels les « cheveux roux » et le « museau chafouin, tavelé de taches de rousseurs » (*B*, 107) de Poil de Carotte. De plus, elle intègre des lieux ou des objets qui jouent un rôle important dans leur histoire, par exemple la description de la barricade de la « Rue de la Chanvrerie » dans *Les Misérables* (*B*, p. 131-132), comme le fait souvent Daveluy dans ses romans.

Semblables à ceux de l'auteure canadienne, les personnages transfictionnels de Gudule sont aussi, pour la plupart, conscients de leur histoire et du fait qu'ils résident dans un livre. Alice dit d'ailleurs aux protagonistes de se rendre « [à] la page 1, [...] [p]remier paragraphe » (*B*, p. 100) pour trouver le livre que lisait sa sœur. Elle fait référence au texte et à la pagination plutôt qu'aux événements de l'histoire pour situer le quatuor d'amis, ce qui atteste sa connaissance du livre en plus de l'aventure. Parallèlement, le Petit Prince semble bien connaître son texte puisqu'il peut

---

<sup>194</sup> Antoine de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*, Paris, Gallimard, 1999 [1946], p. 13, 14 et 84.

<sup>195</sup> Dans le texte intégral : « Cette petite grande âme venait de s'envoler ». Victor Hugo, *Les Misérables, tome III*, Paris, Club des amis du livre progressiste, coll. « Éditions du centenaire », 1962, p. 254.

<sup>196</sup> Tiphaine Samoyault, *op. cit.*, p. 43-44.

facilement rebrousser chemin pour retrouver le renard et ensuite poursuivre sa route comme prévu. Il possède également une connaissance des livres qui ne se limite pas à celle de son histoire – une conscience extérieure – qu’il met en œuvre lorsqu’il explique l’avantage de la lecture qui permet au lecteur de « reviv[re] les moments qu[’il] aime chaque fois qu[’il] le désire » (*B*, p. 150). Enfin, Poil de Carotte circule aussi dans son livre pour le lire et comprendre sa trajectoire. Dès lors, il acquiert une meilleure connaissance de son récit et sait désormais à quoi s’attendre dans les prochaines pages. Il vient même trouver les protagonistes dans le roman d’*Alice au pays des merveilles* pour leur montrer la lettre de son père et leur expliquer ce qu’il a appris (*B*, p. 162-163).

Comme c’était souvent le cas chez Carroll lorsqu’il intégrait des héros de *nursery rhymes* aux livres d’*Alice*, les protagonistes de Gudule rencontrent souvent les personnages transfictionnels au moment où ces derniers « vivent » leur histoire. Ce fait devient clair lorsque, tour à tour, Guillaume et ses amis sautent dans les livres et perturbent les personnages, l’histoire et la narration. Ces interventions des personnages de la diégèse dans la métadiégèse limitent les possibilités d’intrigue puisque, si Gudule veut rester fidèle aux textes originaux, elle doit s’assurer que les ingérences de ses personnages ne transforment pas complètement les textes initiaux. Conséquemment, Gudule emploie parfois l’interpolation transfictionnelle. Cela signifie que la rencontre transfictionnelle entre les personnages guduliens et ceux d’un autre auteur s’insère à un moment précis dans le récit initial et qu’elle y joue presque une fonction de « remplissage » entre deux scènes qui sont fidèles à l’histoire originale<sup>197</sup>. Par exemple, lorsque Guillaume, Adi et Doudou rencontrent Poil de Carotte, ils le croisent au chapitre « Les Poux » du livre de Renard au moment où Mme Lepic, la mère du jeune rouquin, lui ordonne de sortir de la maison avec sa cuvette pleine de poux et de l’exposer sur le mur du jardin pour que tout le village

---

<sup>197</sup> Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, op. cit., p. 85.

« défile devant, pour [s]a confusion<sup>198</sup> ». Cette dernière réplique est reprise dans le roman de Gudule pour situer le lecteur et confirmer l'entrée des personnages dans le texte de Renard. Elle marque aussi le début de l'aventure transfictionnelle pour Poil de Carotte. Toutefois, l'épisode qui suit n'influe pas sur l'histoire de Renard parce que Poil de Carotte « a bien observé le chemin pour venir » et sait comment « rentrer chez [lui] » (*B*, p. 122). Même si, après avoir passé du temps avec le Rimbaud personnage-auteur, il décide d'aller bouquiner la fin de son livre (*B*, p. 163), il sait qu'il est le Poil de Carotte qui se situe au chapitre « Les Poux » parce que certains événements n'ont pas encore eu lieu. Il dit d'ailleurs à ses nouveaux amis qu'il sait qu'il « v[a] recevoir [une] lettre dans quelques années, quand [il] ser[a] au lycée à Paris, [qu'il] suivr[a] le conseil de [son père] [...] [et] [qu'il] deviendr[a] célèbre » (*B*, p. 163). Il est donc conscient qu'il doit retourner à la page dont il provient (p. 101-102 dans notre édition de *Poil de Carotte*) pour continuer son histoire et vivre, comme personnage, les péripéties qui sont à venir.

À d'autres moments, l'intrusion des héros guduliens modifie toutefois les œuvres originales puisque l'ajout des protagonistes force les personnages transfictionnels à réagir, faisant de l'intervention non plus une interpolation transfictionnelle, mais une altération contrefictionnelle qui donne lieu à une version transfictionnelle ou contrefictionnelle. À ces moments, Gudule joue avec ce que Saint-Gelais appelle le « suspense transfictionnel », une préoccupation qui survient dans

un récit où c'est la relation transfictionnelle elle-même, et plus précisément l'altération contrefictionnelle (possible) d'une intrigue préalable, qui deviennent matière à suspense, pour peu que le lecteur, alerté par quelque détail ou simplement soupçonneux, en vienne à se demander si c'est *la même histoire* qu'on est en train de lui raconter, ou bien quelque autre qui finira par en différer de façon plus ou moins importante<sup>199</sup>.

Un suspense transfictionnel s'interpose dans le neuvième chapitre lorsque les héros atterrissent dans l'univers d'*Alice au pays des merveilles* parce que le récit de Gudule, à savoir la

<sup>198</sup> Jules Renard, *Poil de Carotte*, Paris, Garnier-Flammarion, coll. « Texte intégral », 1967, p. 101.

<sup>199</sup> Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, op. cit., p. 182-183.

transfiction, suspend provisoirement l'issue déjà connue de l'histoire de Carroll et appuie l'hypothèse d'une possible bifurcation de l'intrigue pour ensuite laisser l'histoire reprendre son cours naturel<sup>200</sup>. En effet, au moment où les cartes de jeu peignent les fleurs rouges et le cortège de la Reine de cœur s'avance, les cartes remarquent les nouveaux personnages, ce qui fait penser au lecteur que la présence de Guillaume, Doudou, d'Idda et d'Adi change l'évolution de l'action. La Reine de cœur se fâche d'ailleurs puisqu'Idda refuse de se mettre à l'endroit et produit des « bruits incongrus » (*B*, p. 89). Elle ordonne de couper la tête aux quatre personnages et devient furieuse lorsqu'ils se sauvent. À ce moment, l'ingérence des héros fait penser au lecteur que l'intrigue s'est transformée et il vit un moment de suspense transfictionnel en observant la bifurcation possible de l'intrigue originale. S'il connaît *Alice au pays des merveilles*, le lecteur voit toutefois qu'après le départ de Guillaume et ses amis, l'histoire reprend rapidement son cours naturel puisque le cortège de la Reine ne part pas à leur poursuite, mais reste pour s'intéresser aux jardiniers qui peignent les fleurs rouges comme dans le roman original (*B*, p. 90).

Le suspense transfictionnel surgit aussi lorsque le récit présente une « expansion parallèle », c'est-à-dire une autre version de l'histoire connue, soit une expansion de type paraleptique qui décrit ce que *x* faisait pendant que l'histoire était centrée sur *y*, soit une expansion donnant lieu à une autre histoire avec des divergences vis-à-vis du récit initial (version transfictionnelle)<sup>201</sup>. Ces deux types d'expansion sont présents dans le récit de Gudule. En plus de la version transfictionnelle qu'entraîne la présence de Poil de Carotte dans le poème de Rimbaud qui transforme légèrement l'action et qui provoque une discussion entre les deux héros, une version transfictionnelle qui est aussi une expansion paraleptique fait surface au chapitre quinze, lorsque Guillaume et Doudou pénètrent dans *Les Misérables*, puisque l'auteure recentre le récit et

---

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 93-94 et 183.

modifie l'ordre de certaines péripéties. Dans *La Bibliothécaire*, Gavroche se met à chanter le premier couplet de sa chanson évoquant Voltaire et Rousseau avant que Enjolras ait annoncé qu'après « un quart d'heure de ce succès, [ils] n'auron[t] plus de cartouches » (B, p. 140) alors que dans le roman d'Hugo, Enjolras fait son annonce – « Encore un quart d'heure de ce succès, et il n'y aura plus dix cartouches dans la barricade<sup>202</sup> » – avant que Gavroche se faufille parmi les morts pour récupérer leurs cartouches et pour fixer l'ennemi en chantant. Il s'agit d'une version transfictionnelle puisque l'on opère quelques changements et puisque l'on se concentre davantage sur Gavroche, le héros-enfant, ce qui transforme légèrement la focalisation. Pour un instant, Gudule lui accorde plus d'importance en le laissant discuter avec Guillaume et Doudou, car elle veut qu'un lien se forme entre les personnages-lecteurs (Guillaume et Doudou) et Gavroche (enfant-héros), de même que, indirectement, entre le véritable lecteur et ce dernier. Le passage des héros guduliens dans *Les Misérables* est donc une expansion paraleptique, mais surtout une version transfictionnelle. Gudule recentre modérément l'intrigue sur Gavroche, altère l'ordre du récit et joue aussi avec l'interpolation transfictionnelle en glissant, entre des événements du récit original, une discussion entre Gavroche, Guillaume et Doudou qui produit une nouvelle version légèrement modifiée.

Les versions transfictionnelles de *La Bibliothécaire* diffèrent des récits parallèles parce qu'elles ne racontent pas simplement une histoire à côté de l'original, mais elles le réinventent également. La transfiction interfère avec le récit initial au lieu de seulement l'élargir comme le fait l'expansion paraleptique ou l'interpolation<sup>203</sup>. L'intrusion de Guillaume dans *Le Petit Prince* est aussi une version transfictionnelle, voire contrefictionnelle<sup>204</sup> parce que la présence de Guillaume, ses questions et ses commentaires changent l'évolution de la narration. Guillaume

---

<sup>202</sup> Victor Hugo, *op. cit.*, p. 251.

<sup>203</sup> Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, *op. cit.*, p. 140-141.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 168-171.

atterrit dans l'œuvre près du dénouement avant que le Petit Prince et l'aviateur marchent vers le puits. Toutefois, Guillaume rencontre seulement le Petit Prince, ce qui contredit la constitution du récit original. De plus, les questions de Guillaume sur le grimoire incitent le Petit Prince à rebrousser chemin pour aller interroger le renard apprivoisé. Après la visite, Guillaume et le Petit Prince retournent par où ils sont venus et découvrent le puits, le lieu de la vérité selon le renard (*B*, p. 153). Indubitablement, la présence de Guillaume ainsi que les ajouts et les substitutions qui en découlent altèrent le trajet du Petit Prince et la constitution originale du récit. De même, les citations du *Petit Prince* reprises par Gudule sont un mélange de citations provenant de différents chapitres, ce qui peut mêler le lecteur et l'amener à s'interroger sur le moment où Guillaume entre dans le texte. Par exemple, le Petit Prince dit à Guillaume « [qu'il] aime bien les couchers de soleil » (*B*, p. 148), ce qu'il énonce réellement dans l'œuvre au chapitre VI<sup>205</sup> alors que, selon les autres indices, Guillaume se trouverait plutôt au chapitre XXIV.

L'intertextualité complexe dans *La Bibliothécaire* a plus de chance d'intéresser les lecteurs préadolescents ou adolescents puisque ceux-ci sont fort probablement munis de plus de savoirs littéraires qui leur permettront d'apprécier le langage intertextuel et de s'investir davantage dans le texte et les univers transfictionnels. La présence d'intertextes et de reprises complexes encourage le jeune lecteur à faire une « lecture littéraire » de l'œuvre, un type de lecture qui requiert plus de travail de sa part puisqu'il doit se forger un projet de lecture qui va au-delà de la manipulation et de la compréhension initiales du texte pour en arriver à l'interprétation<sup>206</sup>. Lorsque les habitudes de lecture du lecteur lui permettent de saisir le sens du récit de façon intrinsèque, il se trouve à l'étape de compréhension. Par contre, dès qu'il bute sur des aspects du

---

<sup>205</sup> Antoine de Saint-Exupéry, *op. cit.*, p. 28.

<sup>206</sup> Nicolas Xanthos, « La lecture littéraire comme parcours dans l'aire du dire : prolégomènes à une sémiotique de la réception », Bertrand Gervais et Rachel Bouvet (dir.), *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007, p. 96-97.

texte, dont les références, il se trouve en situation d'illisibilité. Dès lors, il doit transformer ses habitudes interprétatives pour arriver à bien saisir tout le texte, soit en invoquant de nouveaux savoirs ou en émettant une hypothèse qui relance la lecture et résout l'énigme ou l'opacité<sup>207</sup>. Cette étape, « qui perme[t] de faire signifier [l]es zones d'ombres<sup>208</sup> », amène le lecteur à interpréter le texte et ses personnages et à effectuer une lecture littéraire qui tient compte d'éléments à l'extérieur du texte (récits originaux, culture, histoire, auteurs, expériences de lecture). Ainsi, encore plus que chez Daveluy, la présence de personnages transfictionnels dans le roman de Gudule initie les jeunes lecteurs aux récits originaux et à la littérature, car les protagonistes plongent directement dans les livres des personnages évoqués, ce qui offre un avant-goût authentique des œuvres aux jeunes lecteurs et les pousse à interpréter le roman davantage.

#### *IV. La lecture, la littérature, l'écriture et la création*

Tout comme le lecteur de Carroll et Daveluy, le jeune lecteur de Gudule peut s'identifier au protagoniste de l'histoire, car il personnifie un enfant ordinaire qui, au départ, n'est pas particulièrement intéressé par la lecture ou l'école, surtout les cours de français. Guillaume est un élève de cinquième, d'environ douze ans, qui préfère songer à sa « belle héroïne » et à son « inoubliable parfum » (*B*, p. 36) lorsqu'il est en classe. Comme Alice, Louison et Cloclo, Guillaume incarne le lecteur dans le texte, car il représente un jeune typique de son époque, dans ce cas-ci un enfant des années 1990. Dès lors, le lecteur réel se sent mis en scène dans le récit, ce qui renforce ses liens identificatoires avec le héros et l'engage davantage dans l'aventure, car il sent qu'il existe et qu'il est projeté dans le texte. Le lecteur peut également s'identifier à Doudou,

<sup>207</sup> Bertrand Gervais, « Sans fin, les terres. *L'occupation des sols* au risque d'une définition des pratiques de lecture », Catherine Tauveron (dir.), *Comprendre et interpréter le littéraire à l'école et au-delà*, op. cit., p. 39-40.

<sup>208</sup> Nicolas Xanthos, *loc. cit.*, p. 96.

l'ami de Guillaume. Doudou est un personnage secondaire important dans le texte puisqu'il incarne un autre type de lecteur, plus avancé, qui aime lire et qui possède une encyclopédie littéraire plus développée. Sa présence vient chercher un autre type de lectorat.

De même, Gudule fait en sorte que ses protagonistes rencontrent toujours des enfants-héros dans les livres dans lesquels ils s'infiltrèrent pour que les personnages-lecteurs (Guillaume et Doudou) et, par extension, les vrais lecteurs se lient d'amitié avec les jeunes héros littéraires. L'auteure française reprend plusieurs classiques dans lesquels un jeune héros émerge et dans lesquels l'enfance et la jeunesse sont dépeintes différemment : Gavroche est un exemple de bravoure et d'héroïsme<sup>209</sup> ; Poil de Carotte est un jeune maltraité qui réussit à surmonter des embûches et à devenir écrivain ; Rimbaud est l'exemple de l'adolescent-auteur<sup>210</sup> ; le Petit Prince incarne l'innocence et la curiosité enfantines ; et Alice, comme nous le savons, est l'exemple d'une jeune fille ordinaire qui est forcée de cheminer dans un univers curieux où ses référents deviennent embrouillés. Guillaume et Doudou éprouvent notamment de l'amitié pour Gavroche et ils sont fortement attristés lorsqu'il meurt. Poil de Carotte devient également l'ami des deux garçons, ce qui l'encourage à revenir les voir pour les aider dans leur quête du grimoire et partager des informations avec eux (*B*, p. 162-173). Sans aucun doute, les divers liens qui se forgent dans le récit agissent tous dans le but d'encourager le lecteur à partir à la découverte de nouveaux textes et de lui suggérer quelques lectures intéressantes où se trouvent certains personnages qu'il a croisés dans le roman.

De plus, en observant l'évolution de Guillaume, le lecteur voit la façon dont la lecture peut améliorer ses capacités interprétatives, enrichir son vocabulaire et perfectionner son écriture. Il

---

<sup>209</sup> Denise Escarpit, *op. cit.*, p. 237.

<sup>210</sup> Le personnage de Rimbaud adolescent-auteur revient dans d'autres œuvres pour la jeunesse comme *Arthur Rimbaud, le voleur de feu*, une biographie romancée associée à la même collection que le roman de Gudule, qui explore l'adolescence de l'auteur et la naissance de l'écriture. Voir Sarah Cohen-Scall, *Arthur Rimbaud, le voleur de feu*, Paris, Hachette, coll. « Le livre de poche jeunesse », 2007.

note, à première vue, les améliorations de Guillaume entre sa première rédaction, qui crée la malheureuse « Idda » (*B*, p. 62-65), et sa dernière (*B*, p. 180-187) qui façonne un vrai personnage. En effet, le roman de Gudule non seulement met en scène la pratique de la lecture, mais affiche aussi le travail de l'écrivain. L'auteure construit son intrigue autour de héros qui écrivent (Guillaume, Doudou, Ida) et qui, par leurs textes, créent des personnages qui autrefois vivaient seulement dans la mémoire et dans l'imagination. Gudule encourage les jeunes à écrire et leur montre comment confectionner des personnages. Elle indique également aux jeunes lecteurs que, pour devenir écrivains, ils doivent soigner leur écriture afin de pouvoir fabriquer des récits et des héros qui se présentent « correctement » au lecteur (et non à l'envers comme Idda). Une conception de la lecture comme une activité créative qui engendre l'imagination et l'écriture se dégage ainsi du roman de Gudule pour exhorter les jeunes lecteurs à lire et à créer à leur tour.

En plus d'initier le lecteur à la lecture et à l'écriture, Gudule développe la maîtrise de l'intertextualité et les capacités d'interprétation. Le lecteur doit activer son encyclopédie lorsqu'il est confronté à une incompréhension intertextuelle. L'intertexte le sollicite sur « quatre plans : sa mémoire, sa culture, son inventivité interprétative et son esprit ludique sont souvent convoqués ensemble pour qu'il puisse satisfaire à la lecture dispersée recommandée par les écrits qui superposent plusieurs strates de textes et, partant, plusieurs niveaux de lecture<sup>211</sup> ». Comme Daveluy, Gudule inclut des références précises pour tout de suite situer son lecteur et l'inciter à aller découvrir les œuvres par lui-même. C'est au lecteur de repérer les indices disposés dans le texte, soit les repères typographiques (italiques, guillemets) ou textuels (titres, noms), pour se construire une bibliographie et une liste de lectures<sup>212</sup>. Parfois, les références sont plus discrètes. À ces moments, le lecteur doit être actif et chercher à comprendre le glissement dans la narration

---

<sup>211</sup> Tiphaine Samoyault, *op. cit.*, p. 69.

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 69.

et à faire des comparaisons. Par exemple, le lecteur peut être dans l'impossibilité de percevoir immédiatement l'intertexte provenant d'*Alice au pays des merveilles* qui surgit vers la fin de l'histoire lorsque Guillaume saute dans le puits du *Petit Prince*, aperçoit un pot de marmelade et se demande s'il se dirige vers l'autre côté de la Terre et si les gens de l'Australie « marchent la tête en bas » (B, p. 158). Peu de temps après, le lecteur comprend néanmoins que Guillaume est de retour dans le roman d'*Alice au pays des merveilles* et qu'il s'agissait d'une chute semblable à celle de l'héroïne. Cependant, le lecteur qui maîtrise bien le roman de Carroll a plus de chance de repérer plus tôt l'intertexte et le glissement transfictionnel. Ce lecteur est aussi mieux armé pour détecter les détails plus minutieux, tel le commentaire sur les habitants qui marchent à l'envers l'autre côté de la Terre qui reprend exactement les pensées originales d'Alice lors de sa chute.

Dans *La Bibliothécaire*, les connaissances de Guillaume, tout comme celles du lecteur, sont sollicitées chaque fois qu'il plonge dans un nouvel univers diégétique. Concrètement, Guillaume actualise son encyclopédie lorsqu'il entre dans *Le Petit Prince* (un livre qu'il a lu) et tente de comprendre comment et pourquoi il a atterri dans ce livre. Il utilise sa connaissance du récit de Saint-Exupéry pour faire des rapprochements entre les événements tristes des *Misérables* et ceux du *Petit Prince*. Il explique ainsi le sentiment semblable qu'il éprouva lorsqu'il vit Gavroche mourir et lorsqu'il lut le passage de la mort du Petit Prince (B, p. 147-150). Son encyclopédie littéraire et culturelle lui permet d'analyser les circonstances. De même, l'encyclopédie linguistique (compétences grammaticales, orthographiques) du lecteur est sollicitée dans le texte. Comme Gudule met scène l'écriture d'un jeune personnage<sup>213</sup>, le lecteur réel est amené à évaluer l'écriture du personnage qui lui est présentée, celle de Guillaume dans ce cas-ci. Le lecteur doit

---

<sup>213</sup> Il s'agit d'un autre phénomène qui est progressivement devenu plus commun en littérature pour la jeunesse, car les écrivains cherchent à reproduire le discours et la subjectivité de l'enfant et du jeune lecteur (Marie-Hélène Routisseau, *op. cit.*, p. 120).

employer ses connaissances de la langue française pour repérer les fautes du héros et saisir les erreurs ou les indices que lui glissent Doudou et Adi (*B*, p. 180-187).

À travers le personnage de Doudou, le lecteur voit également les avantages de la lecture et du développement d'une culture littéraire. Doudou aime lire et, étant initié à plusieurs récits, il peut aider les autres personnages. Doudou reconforte le personnage de Poil de Carotte en lui disant qu'il réussira plus tard : « T'en fais pas, [...] ce n'est qu'un mauvais moment à passer. Tu t'en sortiras, tu deviendras écrivain, et tu raconteras ton enfance dans un livre qui aura beaucoup de succès. » (*B*, p. 112) Les connaissances de Doudou impressionnent aussi Guillaume puisqu'elles lui permettent d'arriver à des conclusions. Justement, Doudou suggère à ses amis de sortir de *Poil de Carotte*, car il sait qu'il n'y a pas de grimoire à la fin du livre (*B*, p. 113). De plus, les lectures de Doudou lui permettent de résoudre des problèmes, comme celui de Poil Carotte. Après avoir établi des liens entre ses lectures, Doudou décide d'amener Poil de Carotte, qui a la tête pleine de poux, dans le poème « Les chercheuses de poux » de Rimbaud pour qu'il puisse fraterniser avec celui-ci et profiter des soins de ses grandes sœurs (*B*, p. 113-122). Lors de cet épisode, Gudule propose une lecture biographique du poème de Rimbaud en présentant ce dernier comme le héros de son poème. Le roman de Gudule regorge d'exemples où la connaissance, la lecture et l'initiation à la littérature sont récompensées. Comme Guillaume, le lecteur est invité à s'initier à la littérature pour étendre ses connaissances, gagner de la maturité et devenir plus « adulte » comme Doudou qui, lui, « en sai[t] des choses, [...] [et qui,] [d]es fois, [donne] l'impression qu[']il es[t] un adulte » (*B*, p. 112).

Les lecteurs plus « éclairés » sont ainsi récompensés, car ils peuvent mieux saisir les annexions et les croisements transfictionnels et anticiper plus rapidement les événements, ce qui les amuse davantage et leur permet de noter les modifications qu'apporte la transfiction de Gudule. Comme Alice dans le roman de Carroll qui maîtrise bien les comptines anglaises et

Doudou dans le texte qui active ses connaissances des poèmes de Rimbaud pour résoudre des problèmes, le lecteur « savant » est doté d'une certaine clairvoyance, car il sait, par exemple, à quoi ressemble la chute de l'héroïne dans *Alice au pays des merveilles*. De plus, il sait, en voyant le titre *Les Misérables*, à quelle époque se trouvent Guillaume et Doudou. Il sait que ce n'est pas le temps de la Commune, comme le pensent les héros. Par conséquent, le lecteur initié aux différentes fictions sourit en lisant les échanges des deux garçons qui se demandent : « qu'est-ce qu'il y a eu, comme révolution, au XIX<sup>e</sup> siècle » (*B*, p. 135)? Le lecteur familier avec les textes originaux tire le maximum de plaisir des passages, car il comprend ce qui se passe dans l'histoire et apprécie encore plus les reprises textuelles, les jeux d'anticipation, les interventions transfictionnelles et les détours que prend la transfiction par rapport aux récits initiaux, par exemple le va-et-vient qu'effectue le Petit Prince pour aider Guillaume et les nombreux passages qui reprennent le langage poétique de l'œuvre de Saint-Exupéry.

Le roman montre aussi au lecteur qu'il peut « revenir en arrière » et ouvrir les livres « à la bonne page » pour retrouver ses personnages préférés « chaque fois qu'[il] le désir[e] » (*B*, p. 150), par exemple retrouver Gavroche ou le Petit Prince avant leur mort en lisant les chapitres où ils sont toujours vivants. De même, le texte lui apprend à faire des liens entre les œuvres et à se servir des bibliographies pour trouver des ouvrages qui l'intéressent. Guillaume découvre que « les livres ont des passages secrets qui les relient les uns aux autres » et que plusieurs auteurs abordent les mêmes thèmes, mais de façon différente, ce qui donne envie au lecteur « de passer de livre en livre, quand le sujet l'intéresse » (*B*, p. 160). Le lecteur comprend que les bibliographies à la fin des livres peuvent lui être bénéfiques puisqu'elles suggèrent souvent des lectures semblables. C'est justement grâce à des thèmes communs, des associations d'idées et à une familiarité entre les textes que Guillaume parvient à passer de la mort de Gavroche à celle du Petit Prince et à opérer des rapprochements entre les œuvres. Le roman montre au lecteur

comment faire une « lecture littéraire » du récit, c'est-à-dire une lecture qui effectue des hypothèses, qui met le texte en relation avec les connaissances antérieures du lecteur et qui analyse les rapports intertextuels ou transtextuels qui existent entre les textes<sup>214</sup>.

Par les ajouts transfictionnels, le roman de Gudule en vient aussi à s'adresser à un double lectorat, voire un triple lectorat (enfant, adolescent, adulte), car il contient des informations et des intertextes s'adressant davantage aux enfants, comme les renvois au *Petit Prince* et à *Alice* — des héros relativement modernes qui ont eu beaucoup de succès<sup>215</sup> —, mais aussi des références qui s'adressent à des lecteurs plus âgés puisqu'elles font appel à des textes plus « adultes » dérivés de la « grande littérature », comme le poème de Rimbaud, moins lu des enfants même s'il existe des recueils comme *Mon premier Rimbaud*<sup>216</sup> pour les jeunes, et surtout *Les Misérables*, un grand roman dont la version intégrale fait plus de mille pages. Le jeune lecteur de onze ou douze ans connaît peut-être l'histoire des *Misérables* (grâce à la culture populaire, à la comédie musicale, aux films et aux versions abrégées), mais n'a sans doute pas lu le roman original. Il a également pu lire des extraits dans le contexte scolaire. Tout en voulant intéresser le jeune lecteur et l'inciter à lire le roman ou une de ses versions abrégées<sup>217</sup>, Gudule rejoint les lecteurs adultes ou adolescents, à savoir les lecteurs plus cultivés et plus intéressés par le roman d'inspiration historique complexe d'Hugo, puisqu'elle plonge momentanément son intrigue dans une œuvre qui fait davantage partie de leur culture. En plus de s'adresser tantôt au lecteur « éclairé », tantôt au lecteur en voie d'initiation, Gudule s'adresse particulièrement à des lecteurs transitifs

---

<sup>214</sup> Jean-Louis Dufays et al., *Pour une lecture littéraire*, Bruxelles, De Boeck & Larcier, coll. « Formation continuée », 1996, p. 174 et 244.

<sup>215</sup> *Alice au pays des merveilles* est d'ailleurs, avec *Robinson Crusoé*, parmi les récits auxquels on fait le plus souvent référence en littérature pour la jeunesse (Marie-Hélène Routisseau, *op. cit.*, p. 119).

<sup>216</sup> Arthur Rimbaud et Michel Piquemal, *Mon Premier Rimbaud*, Toulouse, Éditions Milan, coll. « Poche junior », 2008.

<sup>217</sup> *Les Misérables* (comme d'autres classiques tels *Les trois mousquetaires* ou *L'Odyssée*) est d'ailleurs disponible en version abrégée dans la collection « Le Livre de poche jeunesse » qui accueille également *La Bibliothèque de Gudule*.

semblables à Doudou, qui maîtrisent un certain nombre de textes (*Poil de Carotte*, *Le Petit Prince*), mais qui sont aussi exposés pour la première fois à de nouvelles lectures, dont Hugo et peut-être Rimbaud. Par sa promesse d'un « voyage au pays des livres et de l'écriture » (*B*, quatrième de couverture), le roman pense aussi à séduire les adultes (médiateurs) qui sont en quête d'une lecture qui poussera le jeune lecteur ou l'adolescent à s'instruire, à écrire et à lire davantage. Le projet didactique de Gudule s'inscrit dans la même voie que celui de Daveluy, mais il cherche aussi à susciter une lecture créative, un peu comme le fait Carroll, en poussant les jeunes à rêver, à imaginer et à écrire à leur tour. Ce type de projet a tout pour plaire aux médiateurs – souvent des adultes – qui vont acheter et mettre le livre entre les mains des jeunes lecteurs<sup>218</sup>.

#### *V. Le pays des contes*

En plus de promouvoir la lecture chez les (pré)adolescents, la nouvelle tendance en littérature pour la jeunesse, qui travaille à créer des œuvres pour des publics précis, cherche aussi à inciter les plus jeunes lecteurs à s'intéresser à la lecture et à la littérature. En effet, tout comme *La Bibliothécaire*, l'album *Il était une fois au pays des contes* de Godard et Degans développe l'idée d'un grimoire qui permet aux jeunes de devenir écrivains-créateurs, ou, dans ce cas-ci, héros de conte. Sur la quatrième de couverture, il est d'ailleurs inscrit : « Voici un livre magique : un grimoire enchanté qui t'emmènera au pays des contes et t'apprendra à en devenir le héros. » Le protagoniste de l'album, espérant lui-même devenir un héros de conte, voyage au pays des contes pour apprendre comment faire. Très peu d'information est donnée par rapport à l'entrée dans le merveilleux, le lecteur sait seulement que le « voyage [du héros] commença sur une allée

---

<sup>218</sup> Nathalie Prince, *op. cit.*, p. 15.

bordée d'arbres centenaires où il marcha longtemps avant d'apercevoir un magnifique palais<sup>219</sup> » et que, dès la première double page dépliant de l'album, le héros atteint le pays des contes, puis débute son aventure dans le palais de *La Belle et la Bête* (IPC, p. 1-2)<sup>220</sup>.

L'album renferme non seulement le récit d'aventures du jeune héros, mais il contient aussi des informations pertinentes sur les contes. Les pages de l'album sont souvent organisées par thème pour permettre au jeune lecteur d'apprendre les composantes du conte (les lieux, les personnages adjutants ou opposants, les caractéristiques des héros). Mains personnages et maintes histoires sont pris en exemple pour illustrer des phénomènes communs dans les contes ou pour présenter certains personnages typiques. Pour appuyer la lecture, les créatrices ont également inclus les versions textuelles de plusieurs contes<sup>221</sup>, c'est-à-dire seize mini-exemplaires de contes, pour prêter assistance au jeune lecteur lorsque vient le temps d'identifier les héros et leurs histoires. Plus précisément, l'album intègre six contes des frères Grimm (*Blanche Neige, Tom Pouce, La Fille du Roi Crapaud, Le Prince et l'Orpheline, Blanche et Rose et Frérot et Sœurlette*), quatre contes de Perrault (*Cendrillon, Le Petit Poucet, Peau d'âne et Le Petit Chaperon rouge*), cinq contes d'Andersen (*La Petite Sirène, La Princesse au petit pois, Les Cygnes sauvages, Le Rossignol de l'empereur et Poucette*) et un conte de Mme Leprince de Beaumont (*La Belle et la Bête*). Dans certains cas, quand le texte et l'image prennent en exemple un conte particulier, le petit livre de ce conte se trouve collé sur la même page afin que le lecteur puisse interrompre sa lecture de l'album et immédiatement lire le conte dont il est question, c'est

---

<sup>219</sup> Delphine Godard et Claire Degans, *Il était une fois au pays des contes*, Toulouse, Éditions Milan, coll. « Jeunesse », 2009, p. 1. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle IPC, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

<sup>220</sup> Il est rare que l'album de jeunesse soit paginé. Afin de faciliter l'analyse et la localisation des pages, nous avons numéroté les pages de l'album. Pour plus d'information sur les folios dans les albums de jeunesse, voir Sophie Van der Linden, *Lire l'album*, Le Puy-en-Velay, L'Atelier du poisson soluble, 2006, p. 63.

<sup>221</sup> Les petits livres de contes intégrés à l'album sont souvent des versions abrégées des textes originaux (chaque conte ne possède d'ailleurs que 5, 7 ou 9 pages), mais ils demeurent fidèles aux versions littéraires des contes des auteurs.

notamment le cas à la page qui a comme thème les « rois-pères » où le narrateur utilise *Peau d'âne* comme exemple et où se trouve aussi le mini-exemplaire de ce conte (*IPC*, p. 10). S'ils ne sont pas intégrés à une page de l'album, les petits contes sont collés au début ou à la fin du livre au verso de la première et de la quatrième de couverture<sup>222</sup>. L'insertion des petits contes ainsi que le format et la grandeur de l'album développent encore plus l'idée d'un « grimoire enchanté » ou même d'une bibliothèque, puisque l'album contient plus d'un livre et puisqu'il recèle des renseignements utiles sur les contes et leurs acteurs.

Le pays des contes reprend également les diégèses d'une multitude de contes, dont celles des seize petits livres inclus dans l'album, engendrant un univers transfictionnel qui « prolong[e] la diégèse [des textes] comme si celle-ci existait en elle-même, et ne devait justement pas son instauration à quelque texte que ce soit<sup>223</sup> ». Puisque les pages sont organisées de façon thématique, le protagoniste croise souvent au même endroit et sur la même page des personnages qui jouent des rôles similaires dans des contes distincts. Par exemple, le jeune homme voit des princesses de différents contes aux pages 5-6, des sorcières aux pages 13-14 et des petits héros rusés aux pages 17-18. Comme chez Daveluy, les univers féeriques de contes sont réunis pour faire croire au lecteur que les histoires de divers personnages se déroulent dans un même lieu enchanté.

De surcroît, comme c'était le cas au *pays des belles histoires* de Daveluy, la fiction de Godard et Degans opère des captures transfictionnelles puisque le pays des contes absorbe (littéralement même) d'autres fictions. Les événements d'un premier récit (le conte) sont captés

---

<sup>222</sup> Plus précisément, douze des contes, soit *Blanche Neige*, *Cendrillon*, *Le Petit Poucet*, *La Petite Sirène*, *Tom Pouce*, *La Fille du Roi Crapaud*, *La Belle et la Bête*, *Blanche et Rose*, *Les Cygnes sauvages*, *Le Rossignol de l'empereur*, *Frérot et Sœurlette* et *Poucette*, sont collés au verso des pages de couverture. *La Princesse au petit pois*, *Le Prince et l'Orpheline*, *Peau d'âne* et *Le Petit Chaperon rouge* sont collés sur des pages de l'album.

<sup>223</sup> Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, op. cit., p. 438-439.

par un deuxième récit (l'album) et représentés à plus petite échelle dans une nouvelle histoire<sup>224</sup>. En effet, lorsque le jeune héros pose des questions sur les princes, une vieille dame lui suggère de se rappeler le « **Prince et [...] l'Orpheline** [en gras dans l'album] » (*IPC*, p. 7) – un conte qui est aussi collé sur la page suivante pour que le lecteur puisse le lire. Elle lui dit aussi : « Souviens-toi de l'histoire de ce pauvre **Prince Crapaud** » (*IPC*, p. 8). Les personnages mentionnent d'autres contes et connaissent les dénouements de leur histoire. Les personnages analogues se distinguent également les uns des autres par leur rôle dans un conte. À la page qui a pour titre « À table, les ogres! », le narrateur présente l'ogre comme « le terrible ogre du **Petit Poucet** » (*IPC*, p. 15), l'identifiant ainsi comme le personnage d'un conte particulier. De même, lorsqu'un loup s'approche, les personnages prennent le temps de distinguer le loup du *Petit Chaperon rouge* des autres représentants de son espèce et d'expliquer que ce ne sont pas tous les loups qui sont aussi malins, faisant de lui un loup unique. Le héros et le personnage nommé « le petit bonhomme » (croisé à la page « Des héros, petits, petits... petits! ») identifient le loup par son rôle dans le conte, ce qui confirme que *Le Petit Chaperon rouge* est absorbé et intégré dans le milieu imaginaire comme « conte », comme l'est son livre qui est collé sur la même page (*IPC*, p. 19). Enfin, les personnages de contes sont aussi conscients de leur rôle dans les histoires et de leur statut de personnage. La fée marraine qui intervient pour aider le héros se présente notamment comme « [l]a fée des contes! Celle qui parvient à infléchir le cours de l'histoire. » (*IPC*, p. 11) Elle sait qu'elle est un personnage de conte et elle connaît son rôle narratif, ce qui confirme la présence de captures transfictionnelles, car un certain nombre de contes et de personnages de contes, toujours considérés comme des contes et des personnages de contes dans le récit, ont été capturés par une nouvelle fiction.

---

<sup>224</sup> *Ibid.*, p. 232.

## VI. *L'absence d'enracinement national*

Autant l'album de Godard et Degans accentue par moments les captures transfictionnelles et l'absorption des histoires dans le pays des contes, autant il masque, en même temps, les références littéraires qui lient les contes à un écrivain et à une culture précise lors de l'aventure. À vrai dire, comme Carroll, les créatrices s'appuient sur la tradition pour construire le pays des contes puisqu'elles ne rattachent pas constamment les contes à la culture lettrée. Bien que des mini-exemplaires des contes écrits apparaissent à l'intérieur de l'album et que les noms des auteurs soient mentionnés, le texte principal n'énonce pas les noms des auteurs, comme le font les protagonistes de Gudule qui savent que l'auteur des *Misérables* est Victor Hugo ou les personnages de Daveluy qui prennent en charge leur condition de personnages et affirment ouvertement, par exemple, que Charles Perrault est leur créateur. L'album évoque les personnages de contes et fait référence à leur histoire, mais il ne s'étend pas sur leur origine, à savoir leur créateur officiel ou leur provenance géographique. En conséquence, contrairement aux autres œuvres étudiées dans cette thèse, l'album de Godard et Degans met moins en relief les littératures nationales. Les contes réunis ne se limitent pas à une grande nationalité, comme les histoires de Carroll et Gudule qui insistent sur les traditions anglaise ou française. Les contes ne sont pas non plus rattachés à plusieurs cultures, comme c'est le cas chez Daveluy qui regroupe les textes par pays et par royaumes.

Même si les noms des conteurs sur les petits livres sont suffisants pour inscrire chaque conte dans une culture précise, l'origine n'est pas mise en relief par la narration. La seule fois qu'une distinction nationale entre les contes s'installe dans l'intrigue principale est à la page « Où aller? », lorsque la narrateur mentionne un « jardin qui évoquait la Chine » (*IPC*, p. 3). Il décrit le palais de porcelaine et les lieux du conte *Le Rossignol de l'empereur* d'Andersen qui se distinguent d'autres lieux de contes, tels le château du roi de l'Océan ou la maison du Petit

Poucet. Cependant, la division nationale qui surgit entre les contes à ce moment n'est pas la même que chez Daveluy. Cette dernière séparait les contes selon leur auteur et leur pays d'origine (celui dans lequel le conte a pris forme). À l'inverse, à la page « Où aller? », Godard et Degans marquent une distinction nationale en fonction des lieux représentés *dans* les contes. Dans les faits, *Le Rossignol de l'empereur* est un conte danois écrit par Andersen, toutefois l'album le transforme en un conte plus exotique en mettant l'accent sur la scène du récit et le palais de porcelaine qui émerge « [d'] un jardin aux fleurs étranges et rares » (*IPC*, p. 3).

Contrairement à Daveluy qui souhaite encadrer le jeune lecteur en fournissant des références exactes et en effectuant des regroupements utiles par auteurs et par nationalités, Godard et Degans ne cherchent pas à créer des liens entre les œuvres d'un même conteur. Le pays des contes ne fait pas de tri entre les histoires, elles sont intégrées à parts égales. S'il veut découvrir l'origine des contes et des auteurs, le lecteur doit faire ses propres associations – en regardant par exemple les noms des auteurs sur les mini-exemplaires dans l'album. Décidément, l'absence de distinction nationale atténue le patriotisme de l'album. Dans toutes les autres œuvres de notre corpus, un discours patriotique lié à la littérature nationale, soit britannique, canadienne ou française, se dégageait toujours des textes. Cependant, dans cet album, ce nationalisme est inexistant, ce qui nous pousse à nous demander pourquoi Godard et Degans n'ont pas choisi d'accentuer une littérature ou une série de contes plus qu'une autre. Peut-être est-ce pour accorder plus de liberté au lecteur, pour qu'il ne se sente pas lié d'emblée à une nationalité ou à certains personnages plus qu'à d'autres et pour que l'œuvre ne choisisse pas, à sa place, la littérature à laquelle il doit s'intéresser davantage. L'absence d'enracinement national permet peut-être aussi à l'œuvre d'atteindre plus facilement une portée internationale puisqu'elle ne favorise pas les textes d'un pays au-dessus d'un autre et ne s'attarde pas aux traditions propres à une nation. Comme ils ont souvent été traduits, remaniés, abrégés, adaptés, redéployés et publiés

dans toutes les langues, les contes forment une sorte de littérature internationale et c'est ce point de vue universel que l'album semble préconiser<sup>225</sup>. L'absence de discours patriotique semble bien s'accorder avec l'album, non seulement parce que les contes sont devenus une littérature transnationale qui s'imprègne dans la culture de plusieurs pays, mais aussi car le public premier de l'œuvre, soit les enfants et les non-lecteurs, ne se préoccupe pas de cette dimension de la littérature. Au contraire de Gudule qui s'adresse à un lecteur plus avancé qui connaît mieux sa littérature et sa culture, Godard et Degans ciblent un plus jeune lecteur qui est certainement moins concerné par l'attachement national, mais davantage amusé par les images, les rassemblements de personnages ainsi que la matérialité des pages, les petits livres et les systèmes de caches qu'il peut manipuler. Quoi qu'il en soit, même s'il adopte une vision neutre face à la composition nationale, l'album découpe quand même les contes de façon intéressante en effectuant des rapprochements et des groupements thématiques (les pages des pères, des princes, des sorcières) qui mettent en lumière d'autres éléments du conte et qui opèrent des croisements transfictionnels originaux.

### *VII. Les personnages transfictionnels d'Il était une fois au pays des contes*

En effet, le pays des contes entrelace les œuvres de plusieurs conteurs, dont celles de Perrault, d'Andersen, de Madame Leprince de Beaumont et des Frères Grimm. L'univers féérique amalgame des héros et des scènes de contes variés pour fabriquer un forum transfictionnel. Le pays présenté dans l'album reprend un champ spécifique, celui des contes traditionnels souvent destinés aux enfants, et crée un carrefour littéraire où plusieurs contes semblables se croisent.

---

<sup>225</sup> Denise Escarpit, *op. cit.*, p. 282.

Le monde merveilleux de Godard et Degans récupère également maints personnages de contes illustres. Plusieurs d'entre eux mènent même une vie distincte, émancipée de leur conte, dans différentes adaptations. C'est le cas, par exemple, de la Petite Sirène d'Andersen qui est souvent mieux connue des enfants grâce au film de Disney de 1989<sup>226</sup> qui présente une autre version de l'histoire, dans laquelle la sirène et son prince trouvent le bonheur. Si le lecteur connaît seulement cette version « heureuse » de l'histoire, celui-ci peut, s'il ne lit pas le mini-exemplaire du conte qui se trouve dans l'album, être confus lorsqu'il lit le commentaire de la fée des contes qui dit au héros : « Souviens-toi de cette pauvre Petite Sirène : en échange de sa voix sublime, la sorcière lui offrit cette belle paire de jambes qui allaient causer sa perte [c'est nous qui soulignons]. » (*IPC*, p. 13) Quand bien même l'album reprend des personnages qui n'ont, pour la plupart, nullement besoin d'introduction, la narration et les personnages font souvent référence à la version littéraire de leur histoire, comme c'est le cas chez Daveluy, ce qui peut ajouter une difficulté à la lecture du jeune lecteur s'il ne connaît pas la version originale de *Peau d'Âne*, par exemple, à laquelle le texte fait quelques fois allusion (*IPC*, p. 9-11). De la même façon, le *Blanche Neige* des frères Grimm propose une fin différente de celle plus connue aujourd'hui. Contrairement aux adaptations modernes de l'histoire ou au film de Disney de 1937<sup>227</sup> où le baiser du prince réveille la princesse « morte », dans le texte intégral « [l]e hasard fit [...] qu'ils [les serviteurs du prince] trébuchèrent sur une branche » lorsqu'ils apportaient le cercueil au château « et, suite à cette secousse, le morceau de pomme empoisonnée que Blanche-Neige avait croqué sortit de sa gorge<sup>228</sup> », lui rendant la vie. Cette fin différente est sans doute moins connue du jeune lecteur puisqu'elle n'est plus associée au personnage de Blanche-Neige et à son

---

<sup>226</sup> Ron Clements et John Musker, *La Petite Sirène*, Disney, États-Unis, couleur, 1989, 83 minutes.

<sup>227</sup> David Hand et al., *Blanche Neige et les sept nains*, Disney, États-Unis, couleur, 1937, 84 minutes.

<sup>228</sup> Jacob et Wilhelm Grimm, « Blanche-Neige », *Les Contes des frères Grimm*, Natacha Rimasson-Fertin (trad.), Köln, Taschen, 2011, p. 198-199.

réfèrent dans l'espace culturel qui privilégie le dénouement passionnel. Dès lors, quoique plusieurs d'entre eux se soient affranchis des limites de leur conte original comme quelques-uns des personnages transfictionnels de Daveluy, les héros mis en scène dans l'album peuvent paraître moins familiers au jeune lecteur, car les personnages et la narration font souvent allusion à la version originale du héros et de son histoire que le lecteur connaît sûrement moins bien puisqu'elle est devenue plus obscure.

En fait, même les personnages et la narration confondent les versions originales des contes avec leurs variantes plus populaires. La version de *La Belle au bois dormant* à laquelle la fée fait référence dans son petit livre « Trucs et secrets de fées » lorsqu'elle décrit comment « endormir puis réveiller un château entier » (« Trucs et secrets de fées », p. 8 dans *IPC*, p. 11) est d'ailleurs différente de celle de Perrault. Dans le guide des fées, il est écrit que le prince « DOIT ABSOLUMENT EMBRASSER LA PRINCESSE » (« Trucs et secrets de fées », p. 9 dans *IPC*, p. 11) pour que le sort soit levé alors que, dans le conte de Perrault, le prince ne fait que « se m[ettre] à genoux auprès d'elle » au moment où le sort se rompt et « la Princesse s'éveill[e]<sup>229</sup> ». Décidément, l'album reprend la version plus sentimentale et répandue du conte, celle qu'adopte Disney ainsi que d'autres films, albums et livres, où le baiser rompt le charme. Quoique *La Belle au bois dormant* ne soit pas un des petits contes inclus et collés dans l'album, le conte diffère de sa version « lettrée » originale qui semble être le type de version que Godard et Degans préconisent à travers l'œuvre. L'humour ou plutôt l'oubli qui s'infiltré à ce moment montre la force des adaptations médiatiques qui ont transformé le dénouement du conte classique à tel point que la version originale semble s'être effacée. Par moments, la représentation des personnages s'inspire donc des versions originales « [e]ncloses [...] entre les pages d'un livre [...] pour déterminer “ce qu'il en est vraiment” du personnage ou de la diégèse » tandis qu'à d'autres

---

<sup>229</sup> Charles Perrault, *loc. cit.*, p. 98.

moments, la construction des héros s'appuie sur la tradition populaire, les références culturelles et les versions « disséminées<sup>230</sup> » de ces mêmes fictions.

En outre, l'album renforce un certain nombre de stéréotypes par rapport aux personnages de contes qui proviennent parfois d'autres sources que les contes originaux et qui s'étendent au-delà de ceux-ci. Par exemple, la description de la tenue de la fée consolide le cliché du personnage qui comprend un chapeau conique de couleur claire avec une étoile ou un pompon ; une robe de préférence scintillante ; des bijoux ; et une baguette (« Trucs et secrets de fées », p. 3-5 dans *IPC*, p. 11). L'image typique de la sorcière est aussi renforcée par la description de ses instruments qui inclut la baguette magique ; le balai ; le chaudron ; et l'agate (« Trucs et secrets de sorcières », p. 2-3 dans *IPC*, p. 14). La mention du balai est particulièrement discordante avec les contes intégrés à l'album, car aucune des sorcières transfictionnelles dépeintes dans l'œuvre – soit la sorcière de Blanche-Neige ou la sorcière de l'Océan – n'emploie de balai pour voyager. Les stéréotypes endossés dans les petits guides des fées ou des sorcières ne reprennent pas chaque fois des éléments qui proviennent nécessairement des contes originaux. Parfois, ces images découlent davantage de la tradition populaire, de l'imaginaire social et de versions abrégées ou adaptées (au cinéma, au théâtre, en album) des contes. Godard et Degans ne se limitent pas à la culture lettrée, mais puisent leurs sources de divers médias liés à la tradition et à la culture populaire. Ces ajouts, qui émanent de variantes médiatiques et d'images populaires, aident aussi le jeune lecteur, s'il est moins familier avec les versions lettrées des contes, à repérer des éléments descriptifs qui sont souvent associés aux contes, ce qui lui permet alors de circuler plus facilement dans l'album.

En plus d'incorporer une variété de références, l'album se situe à mi-chemin entre le documentaire (ouvrage qui transmet des connaissances) et la fiction puisque le jeune héros vit

---

<sup>230</sup> Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, op. cit., p. 383.

une aventure et fait face à des dangers (l'ogre, le loup, la forêt), mais, à chaque page, il apprend aussi au sujet du conte et de ses composantes (les personnages, les lieux). Cette forme hybride d'album s'est développée à partir d'Elsa Beskow (une auteure-illustratrice) qui, en 1912, rompt avec la pratique typique du documentaire en présentant un album, *Le costume neuf du Petit Paul*, qui communique des informations au lecteur tout en adoptant la forme du récit<sup>231</sup>. Étant donné que l'album de Godard et Degans possède une portée informationnelle, les personnages ne sont pas toujours récupérés de la même façon ou au même moment dans leur histoire. Les reprises transfictionnelles s'articulent différemment en fonction de la page et de ce qu'elle cherche à exposer. Par exemple, à la double page « Héros recherche une princesse à aimer » (*IPC*, p. 5-6), le héros rencontre une souillon (Cendrillon), une femme qui ressemblait à un âne (Peau d'Âne) et une sirène (la Petite Sirène), ce qui fait croire au lecteur que la reprise de ces personnages s'est faite avant la fin de leur conte. Toutefois, comme le lecteur peut également soulever les images de ces femmes et voir leur transformation éventuelle en princesses, il est difficile d'identifier avec certitude le moment exact de la reprise transfictionnelle. De plus, à cette même double page, après que le narrateur a décrit comment reconnaître une princesse, il ajoute que celle-ci « doit être capable de chausser une toute petite pantoufle de vair<sup>232</sup> ou enfiler la fine bague de fiançailles que son prince lui offrira » (*IPC*, p. 5), faisant respectivement référence aux conclusions de *Cendrillon* et de *Peau d'Âne*, ce qui nous fait penser que la reprise des personnages s'effectue plutôt après le dénouement de chaque conte puisque le narrateur connaît et dévoile des événements importants qui ont lieu à la fin de leur histoire.

---

<sup>231</sup> Sophie Van der Linden, *op. cit.*, p. 26. Voir aussi Michel Defourny, *De quelques albums qui ont aidé les enfants à découvrir le monde et à réfléchir*, Paris, Archimède, coll. « L'École des loisirs », 2013, p. 11.

<sup>232</sup> Il est intéressant de noter que Godard et Degans précisent qu'une princesse doit chausser une pantoufle de « vair » et non de « verre », qui est pourtant la sorte de pantoufle que Perrault présente dans sa version intégrale du conte en 1697. Les créatrices, même dans le mini-exemplaire du conte inclus dans l'album, privilégient donc la version du conte adaptée au XIX<sup>e</sup> siècle qui remplace le « verre » par le « vair ».

De même, à la double page « Quelle horreur, ces sorcières! », la fée raconte l'histoire de la Petite Sirène au héros comme si elle avait déjà eu lieu. Elle explique la façon dont la sorcière engendra le déclin et ultimement la mort de la sirène (*IPC*, p. 13). Deux fois dans l'album, la narration récapitule également les contes entiers de deux héros, ce qui nous fait croire que l'histoire courante se situe davantage dans un temps et un espace où les contes des personnages ont déjà eu lieu. À la double page sur les sorcières, le narrateur résume notamment l'histoire de Blanche-Neige et le rôle qu'a joué la belle-mère (*IPC*, p. 14) et à la double page intitulée « Des héros, petits, petits... petits! », il reprend les points saillants de l'histoire du Petit Poucet qui a utilisé sa ruse pour se sauver (*IPC*, p. 18). De façon générale, les personnages transfictionnels sont repris ou mentionnés après avoir traversé leur conte. En fait, très peu des personnages interviennent réellement dans l'action et font la connaissance du héros. La plupart agissent comme des points de référence pour expliquer un phénomène commun dans les contes, tels les sorts souvent réservés aux princes (*IPC*, p. 21-22). À ces moments, une partie de leur histoire (le début, une péripétie ou le dénouement) est exposée pour exemplifier ce phénomène récurrent.

Comme dans les romans de Daveluy, l'album reprend aussi les personnages de contes en mettant en scène certains objets ou lieux qui leur sont associés pour aider le lecteur à les identifier. Le héros rencontre notamment la Bête dans son château après avoir exploré les appartements de la Belle, la bibliothèque et les autres lieux associés au conte (*IPC*, p. 1-2). De même, la fée des contes, une figure qui intervient dans plusieurs histoires, fait apparaître à l'aide de sa baguette magique une citrouille et un coffre (*IPC*, p. 11-12) ; ce qui fait respectivement référence à *Cendrillon* et à *Peau d'Âne*. Ces objets rappellent le rôle de la fée et ses contributions aux histoires de divers protagonistes. Puisqu'elle fait jaillir les objets de plus d'un conte, la fée fait allusion à tout l'univers du conte dans lequel les fées marraines jouent un rôle primordial. Godard et Degans s'efforcent ainsi de reprendre les héros avec certains objets et lieux pour

rappeler leurs histoires, mais aussi, pour créer des liens entre les contes en montrant, par exemple, que plusieurs héros sont liés à la forêt, le lieu du danger et de l'aventure (Frérot et Sœurette, le Petit Poucet, le Petit Chaperon rouge et Blanche-Neige) (*IPC*, p. 25-26).

En présentant les contes et leurs composantes de façon thématique, l'album forge des liens entre les histoires pour que le jeune lecteur puisse noter les ressemblances. Cette organisation thématique qui rappelle le genre documentaire est aussi présente dans *Voyage au pays des contes de fées* de Frédérique Fraisse et Tomislav Tomic, un album semblable qui expose les lieux et les personnages féeriques en mettant en relation divers contes afin que le lecteur puisse voir, par exemple, toutes les maisons et tous les palais qui se trouvent dans « la forêt des histoires<sup>233</sup> ». Ces rapprochements sont ce qui permet aux albums de sauter rapidement d'un conte à l'autre et de faire des allusions à des personnages qui ne sont pas représentés. Par exemple, dans *Il était une fois au pays des contes*, lorsqu'un loup se met sur la route du héros et du petit bonhomme, les personnages évoquent immédiatement le loup du *Petit Chaperon rouge*, alors qu'il ne s'agit pas de ce dernier, mais d'un loup moins malin. Peu à peu, en illustrant les rôles des divers acteurs de contes et en rappelant les éléments narratifs qui sont rattachés aux différentes histoires, l'album aide le lecteur à discerner la structure générale du conte qui réutilise souvent les mêmes motifs et le même genre de protagonistes. L'organisation thématique que l'album emprunte au documentaire, qui permet au récit de récupérer les héros à divers moments de leur histoire, réussit particulièrement bien à accentuer la portée pédagogique de l'œuvre qui établit peu à peu une typologie du conte et qui familiarise le jeune lecteur avec les personnages et leur rôle.

---

<sup>233</sup> Frédérique Fraisse et Tomislav Tomic, *Voyage au pays des contes de fées*, Paris, Quatre Fleuves, 2013, p. 1-2.

### VIII. L'image, les contes et le jeune lecteur

Comme Carroll, Daveluy et Gudule, Godard et Degans mettent en scène un jeune héros qui n'est pas particulièrement doué et qui, au début de son histoire, ne possède pas toutes les connaissances nécessaires. D'ailleurs, au départ, il ne sait pas comment reconnaître un prince, mais il apprend que « l'allure ne fait pas le prince » (*IPC*, p. 7), que plusieurs ont été « à un moment ou à un autre de leur vie ensorcelés » (*IPC*, p. 8) et que, souvent, un prince émerge lorsqu'une princesse est « dans les parages » (*IPC*, p. 7). Ensemble, le héros et le jeune lecteur assimilent les composantes du conte. L'enfant s'identifie facilement au héros, car celui-ci ne connaît pas tout d'emblée et commet quelques erreurs. Le héros pose également des questions aux autres personnages lorsqu'il est incertain, ce qui encourage le lecteur à avouer, lui aussi, ses propres méconnaissances (s'il y a lieu) et à absorber la nouvelle information. À un moment, l'album adopte même le point de vue de l'enfant, qui est aussi celui du jeune héros, lorsqu'il présente un cadrage en contre-plongée, à savoir une vue d'en bas, qui a « toute chance d'être interprété comme [le point de vue] de l'enfant<sup>234</sup> ». Lorsque le lecteur tourne la page et aperçoit l'ogre la première fois, il ne voit que ses pieds et le héros qui regarde vers le haut, avant de déplier la bande (*IPC*, p. 15). Ce type de cadrage en contre-plongée permet au lecteur de se reconnaître davantage dans le héros. De plus, l'album permet au lecteur de voir la manière dont les connaissances du héros lui octroient des pouvoirs. C'est justement en interrogeant le petit bonhomme sur les personnages de contes qui utilisent leur taille ou la ruse à leur avantage et en se rappelant l'histoire du Petit Poucet que le héros réussit à échapper à l'ogre (*IPC*, p. 17-18). Le lecteur voit alors la façon dont la maîtrise des contes aide le héros et lui est utile. À la fin de l'album, une fois munis de savoirs sur le conte, sa forme, son organisation et son contenu, le héros et le lecteur sont prêts, s'ils le souhaitent, à construire leur propre conte.

---

<sup>234</sup> Sophie Van der Linden, *op. cit.*, p. 75.

L'album de Godard et Degans prend également la forme d'une bibliothèque, d'un « grimoire enchanté » pour reprendre l'expression de la quatrième de couverture, puisqu'il renferme dix-sept lectures (les seize petits contes collés sur les pages et l'histoire principale du jeune héros) en plus de savoirs sur le conte et son fonctionnement. L'album invite aussi le héros et le lecteur à faire des comparaisons entre les contes et à souligner des similitudes au fil de l'aventure fictionnelle ou lectorale. Il devient plus facile pour le lecteur de faire de tels rapprochements puisque les pages sont souvent composées de façon thématique afin de recueillir des personnages qui sont analogues, mais nés de textes distincts. D'ailleurs, à la page « Héros recherche une princesse à aimer », le lecteur voit tout de suite trois exemples de princesses dont l'apparence peut être trompeuse (*IPC*, p. 6). Ou encore, à la page « Des héros, petits, petits... petits! », le lecteur peut établir un parallèle entre le Petit Poucet, Tom Pouce et Poucette, trois héros qui utilisent leur taille et leur intelligence à leur avantage dans le conte (*IPC*, p. 17-18).

Si au départ, le lecteur, comme le héros, ne savait pas que les princesses peuvent avoir une apparence différente de celle qui est décrite et représentée en image à la page 5 — c'est-à-dire belle, blonde, délicate, le teint pâle, les mains soignées —, il apprend à la page suivante que ce n'est pas une règle absolue et qu'un prince doit « reconn[âître] la princesse qui se cach[e] » (*IPC*, p. 7) sous une apparence trompeuse. À ce moment, le héros et le lecteur réévaluent la femme-âne, la souillon et la sirène qu'ils ont vues à la page précédente et comprennent qu'elles étaient vraiment des princesses. En fait, le lecteur apprend cette leçon plus tôt que le héros lorsque celui-ci croise les femmes la première fois, car les images le rendent complice. Le lecteur peut soulever les vignettes sur lesquelles sont représentées la « femme qui ressemblait à un âne », la « souillon » et la « sirène » (*IPC*, p. 6) et noter la transformation des trois femmes en princesses avant le héros et avant que le texte le confirme. Devançant le texte, le lecteur (s'il a bien compris en soulevant les vignettes) observe le héros et voit qu'il manque sa chance de rencontrer une

princesse. L'album est une littérature qui convoque deux langages, le texte et l'image, et qui, lorsque ces deux langages ne sont pas redondants, impose une lecture conjointe demandant des allers-retours entre le texte et l'image afin de saisir toutes les informations de la page. Souvent, lorsqu'une contradiction émerge entre le texte et l'image, l'album assure la supériorité à la narration iconique pour avant tout valoriser le public premier de l'ouvrage, les non-lecteurs<sup>235</sup>. L'enfant est donc pleinement sollicité par l'album de Godard et Degans qui tente de l'initier à divers contes et qui réclame sa participation tout au long de la lecture.

Malgré sa dimension didactique, l'album cherche également à égayer le jeune lecteur et à susciter une lecture créative qui l'inspirera à imaginer et à inventer sa propre histoire. Par l'image, le texte et les mini-exemplaires qui y sont inclus, *Il était une fois au pays des contes* devient réellement un grimoire, une source de pouvoir, pour le lecteur puisque, au fil de sa lecture, ce dernier cultive son encyclopédie des contes ou confirme ses connaissances ; forge des liens entre les contes et les personnages ; vit une aventure dangereuse avec le héros ; soulève des images pour découvrir la « vérité » de la narration ; lit, s'il le souhaite, divers contes pour appréhender les allusions et connaître les personnages ; puis apprend la façon dont il peut confectionner son propre conte et en devenir le héros. Maîtrisant maintenant les rôles des divers protagonistes et ayant pris connaissance des contes en exemple, le jeune lecteur, comme le héros, sait désormais en quoi consiste un conte. Décidément, l'album privilégie une lecture active qui exhorte le lecteur à participer à l'activité lectorale de façon cognitive, physique et créative.

De plus en plus, la littérature pour la jeunesse développe une littérature que Tauveron dénomme « de recherche » qui prend pour objet la littérature elle-même, même lorsqu'elle

---

<sup>235</sup> Sophie Van der Linden, *op. cit.*, p. 8, 47 et 135. Voir aussi Nathalie Prince, *op. cit.*, p. 172.

s'adresse aux plus jeunes lecteurs<sup>236</sup>. *Il était une fois au pays des contes* se range dans cette littérature autoréflexive puisque l'album se penche sur la constitution et la rédaction du conte, puis intègre la lecture. Comme le roman de Gudule, l'album participe du genre de l'aventure littéraire, car la lecture et l'écriture occupent une place de choix dans le livre. De même, les personnages sont conscients qu'ils font partie d'une histoire en voie de rédaction, une autre caractéristique des œuvres de ce genre. À la page « Au loup! », le renard dit justement au loup, qui s'apprête à manger le héros et le petit bonhomme, de ne pas les dévorer, « car ceci n'est pas un conte traditionnel [et,] [p]our une fois[,] [...] [il] aurai[t] l'occasion d'être présenté différemment » (*IPC*, p. 19). Le renard sait qu'ils appartiennent à un nouveau conte. Pour cette raison, il encourage le loup à se comporter autrement pour faire de cette histoire un conte détourné qui déconstruit les stéréotypes comme plusieurs nouveaux contes qui, jouant avec la relation hypotexte-hypertexte, opèrent des transformations souvent parodiques par rapport aux originaux<sup>237</sup>, à la manière de *Barbe-Rose* ou du *Petit Chaperon vert*<sup>238</sup>. À l'instar de Carroll qui modifie l'image typique que les lecteurs possèdent du Gros Coco en faisant de lui un personnage contrariant, Godard et Degans jouent avec le personnage du loup pour transformer le conte classique et afficher le processus de création.

Comme *La Bibliothécaire*, l'album de Godard et Degans tient aussi du genre de l'aventure littéraire, car la narration et même les personnages font référence aux pages de l'album, révélant la dimension à la fois textuelle et livresque de l'excursion. À la page titrée « Qui se cache derrière la bête? », le héros annonce : « Il n'y a pas de rôle pour moi dans cette page [...]. Je vais tenter ma chance ailleurs [c'est nous qui soulignons]. » (*IPC*, p. 22) Comme les héros d'autres albums

---

<sup>236</sup> Catherine Tauveron, « L'aventure littéraire un genre en émergence dans la littérature de jeunesse », Catherine Tauveron (dir.), *L'aventure littéraire dans la littérature de jeunesse*, op. cit., p. 87.

<sup>237</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, op. cit., p. 11-14.

<sup>238</sup> Cécile Amalvi, « Le détournement des contes dans la littérature de jeunesse », Mémoire présenté à la faculté d'Études supérieures de l'Université du Québec à Montréal, Montréal, 2008, f. 25-26.

pour la jeunesse – tel *The Stinky Cheese Man and Other Fairly Stupid Tales* où le personnage de Jack (de *Jack et le haricot magique*) prépare, écrit et met en page son livre<sup>239</sup> –, les personnages d'*Il était une fois au pays des contes* sont conscients des « pages » et de la progression narrative dans le livre. L'excursion est « littéraire », car la narration et les personnages s'intéressent à la lecture, à l'écriture et à l'aspect textuel ou livresque de l'album en plus de la diégèse. Ce voyage devient même une activité littéraire réelle pour le lecteur, car il peut immédiatement lire les contes nommés dans l'intrigue et commencer à interpréter le texte pour en faire une lecture littéraire.

De surcroît, puisque l'album est un livre animé, c'est-à-dire un « [t]ype de livres ménageant dans l'espace de la double page des systèmes de caches, de rabats, de glissières... permettant la mobilité des éléments voire un déploiement en trois dimensions (autrement appelés pop-up)<sup>240</sup> », le jeune lecteur s'implique davantage dans la lecture. À la manière d'autres albums interactifs, *Il était une fois au pays des contes* promet une lecture active puisque le lecteur doit participer (même physiquement) à l'activité lectorale. La manipulation de l'album constitue la première étape de la lecture littéraire, selon Bertrand Gervais, qui tient compte du rapport matériel au livre et des gestes requis pour progresser à travers le récit<sup>241</sup>. Quoiqu'elle soit moins participative que celle de *Voyage au pays des contes de fées*, dans lequel un narrateur pose directement des questions au lecteur et lui demande de repérer des objets ou des personnages sur la page, la lecture d'*Il était une fois au pays des contes* demande une grande participation de la part du lecteur, car ce dernier doit tourner et soulever des images pour découvrir d'autres messages, effectuer des liens entre le texte et les images et faire des rapprochements entre les contes.

---

<sup>239</sup> Catherine Tauveron, « L'aventure littéraire un genre en émergence dans la littérature de jeunesse », Catherine Tauveron (dir.), *L'aventure littéraire dans la littérature de jeunesse*, op. cit., p. 98.

<sup>240</sup> Sophie Van der Linden, op. cit., p. 24.

<sup>241</sup> Bertrand Gervais, « Sans fin, les terres. *L'occupation des sols* au risque d'une définition des pratiques de lecture », Catherine Tauveron (dir.), *Comprendre et interpréter le littéraire à l'école et au-delà*, op. cit., p. 38.

En plus de demander la participation physique du lecteur, l'album sollicite aussi sa participation cognitive en convoquant son encyclopédie, comme le font les autres œuvres de notre corpus. Parfois, la narration fait appel à des aspects de contes que nous pouvons considérer, selon la terminologie de Saint-Gelais, des reprises « diffuses », car ce sont des « éléments assez notoires pour être présumés connus – y compris de l'écrivain transfictionnel – sans qu'il soit nécessaire d'avoir lu le récit initial<sup>242</sup> ». Ce type de renvois se manifeste lorsque la fée marraine fait apparaître une citrouille (*IPC*, p. 11) ou lorsque le narrateur fait référence à la pomme empoisonnée dans *Blanche Neige* (*IPC*, p. 14). Le jeune lecteur peut reconnaître ces références, qu'il ait lu les textes originaux, des versions modernes adaptées de contes, vu les films de Disney ou seulement entendu parler des histoires. À ces moments, le jeune lecteur sait immédiatement à quelle histoire la narration fait allusion. Toutefois, à d'autres endroits, les reprises sont plutôt « ciblées », ce qui signifie qu'elles comprennent « des éléments dont la connaissance présuppose au contraire [la] lecture [du récit initial]<sup>243</sup> », puisqu'elles renvoient à des détails précis dans un conte. Il s'agit de reprises ciblées lorsque le narrateur fait référence au « beau lacet de soie » et au « peigne empoisonné » (*IPC*, p. 14) que la belle-mère offre à Blanche-Neige avant de lui présenter la pomme. Seul le lecteur qui a lu le conte original de Grimm connaît ces détails puisqu'ils sont souvent omis des versions enfantines condensées en album et du célèbre film de Disney. La reprise est donc ciblée puisqu'elle récupère un aspect précis du texte, ce qui peut compliquer la lecture de certains lecteurs.

Les lecteurs qui ne comprennent pas les intertextes et les images qui leur sont associées ou auxquels les contes évoqués ne sont pas familiers sont incités à effectuer quelques lectures pour saisir tous les renvois. Les œuvres à fort contenu intertextuel comportent souvent ce paradoxe

---

<sup>242</sup> Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, op. cit., p. 314.

<sup>243</sup> *Ibid.*, p. 314.

« de créer un fort lien de dépendance avec le lecteur, qu'[elles] provoqu[ent] et incit[ent] à toujours plus d'imagination et de savoir, tout en cryptant suffisamment d'éléments pour qu'un décalage apparaisse entre la culture, la mémoire, l'individualité de l'un et celles de l'autre<sup>244</sup> ». Dans *Il était une fois au pays des contes*, les lecteurs sont constamment sollicités et ils sont encouragés à lire les petits livres collés dans l'album afin d'atteindre, autant que possible, « l'identité parfaite<sup>245</sup> » entre leur encyclopédie et celle inscrite dans le texte. Les lectures supplémentaires facilitent aussi l'étape de compréhension, ce qui permet alors aux lecteurs d'accéder à l'étape d'interprétation de la lecture littéraire<sup>246</sup>. Les versions miniatures des contes peuvent toutefois être assez denses pour les plus jeunes lecteurs, car elles ne possèdent pas d'images pour appuyer la lecture. Plus ardues pour certains lecteurs, les petits livres seront sans doute lus à voix haute par un adulte dans certaines maisons, ce qui montre à quel point l'album est destiné à être lu par un couple enfant-adulte ou enfant-(pré)adolescent : chacun ayant un rôle à jouer.

À vrai dire, les albums comme *Il était une fois au pays des contes* cherchent à toucher leur public visé (les enfants) via les médiateurs adultes<sup>247</sup>. Initialement conçus pour les non-lecteurs, les albums offrent la plupart du temps une opportunité de lecture partagée ou lecture collaborative puisque l'activité lectorale valorise les deux publics : l'enfant s'engage à « lire » les images ; l'adulte, à lire le texte à voix haute<sup>248</sup>. Même le contenu de l'album de Godard et Degans peut toucher le public adulte parce que les contes sont remplis d'événements sombres qui parfois, à cause de la violence ou de la cruauté qu'ils contiennent, sont omis des versions enfantines des contes qui privilégient souvent des thèmes plus gais. Ainsi, la Blanche-Neige des frères Grimm

<sup>244</sup> Tiphaine Samoyault, *op. cit.*, p. 66-67.

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>246</sup> Bertrand Gervais, « Sans fin, les terres. *L'occupation des sols* au risque d'une définition des pratiques de lecture », Catherine Tauveron (dir.), *Comprendre et interpréter le littéraire à l'école et au-delà*, *op. cit.* p. 38-39.

<sup>247</sup> Sophie Van der Linden, *op. cit.*, p. 29.

<sup>248</sup> Sandra L. Beckett, *Crossover Picturebooks. A Genre for All Ages*, New York/Londres, Routledge, 2012, p. 2.

est victime d'un attentat meurtrier, le Petit Chaperon rouge de Perrault, après s'être déshabillé et s'être allongé dans le lit avec le loup, est dévoré (une action qui peut être interprétée de façon littérale et sexuelle) et la Petite Sirène d'Andersen voit son prince épouser une autre princesse, puis meurt en silence<sup>249</sup>. Caché sous une apparence naïve et enfantine, le conte aborde des sujets sérieux. Pour survivre, il doit devenir un « objet collectif, où chacun retrouve quelque chose de soi<sup>250</sup> ». C'est ainsi que le conte comble les enfants et les adultes en étalant toujours, en filigrane, d'autres possibilités de lecture et d'autres interprétations.

Comme l'affirme Sandra Beckett, « [c]hildren don't have to understand everything in the books they read<sup>251</sup> ». Souvent, certains commentaires inscrits dans le texte de l'album, la section narrative destinée aux « vrais » lecteurs, sont inclus pour les adultes ou les lecteurs plus avancés<sup>252</sup>. Dans *Il était une fois au pays des contes*, Godard et Degans insèrent notamment quelques clins d'œil pour les parents ou les grands frères et grandes sœurs adolescents ; par exemple, la remarque suivante dans le petit livre « Trucs et secrets de fées » qui se trouve à la double page « Une fée comme marraine » :

Certes, cela fait un plus d'un siècle que les jolies femmes portent des pantalons. Et nous comprenons très bien que vous aussi voudriez vous moderniser un peu. Toutefois, et le règlement est très strict sur ce point, vous n'êtes pas appelées à figurer en première page de magazines féminins. Vous devez rester dans les contes. Alors, pas de pantalons (« Trucs et secrets de fées », p. 4-5 dans *IPC*, p. 11).

Les références à la mode contemporaine et aux magazines féminins font davantage sourire les adultes et peut-être aussi les adolescents ou les préadolescents. Ce commentaire, qui peut être compris comme de l'humour ou une observation sur les femmes dans les contes, s'adresse

---

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 209-210.

<sup>250</sup> Nicole Belmont, *op. cit.*, p. 233.

<sup>251</sup> « les enfants n'ont pas besoin de tout comprendre dans les livres qu'ils lisent [c'est nous qui traduisons] ». Sandra L. Beckett, *Crossover Picturebooks. A Genre for All Ages*, *op. cit.*, p. 7.

<sup>252</sup> Encore plus qu'*Il était une fois au pays des contes* qui s'adresse plus discrètement aux adultes, *Voyage au pays des contes de fées* tente de toucher les médiateurs dès la page couverture en inscrivant la phrase « Un livre animé pour redécouvrir la magie des récits de notre enfance [c'est nous qui soulignons] » sous l'image, alors que le livre dit viser les enfants « à partir de quatre ans ». La divergence dans le paratexte confirme le dessein général des albums qui est d'attirer à la fois l'attention des médiateurs et des enfants.

directement aux lecteurs plus âgés qui connaissent mieux la société, la culture et les tendances vestimentaires. La plupart des enfants, de leur côté, vont plutôt saisir l'essentiel du propos, à savoir qu'il leur faut une robe, en plus d'un chapeau et des bijoux, pour avoir une tenue de fée acceptable.

Le petit livre « Trucs et secrets de sorcières » semble, lui aussi, davantage destiné aux adultes. Quelques-uns des commentaires, telle la description de la mouche comme un animal de compagnie qui « donne beaucoup d'ambiance » (« Trucs et secrets de sorcières », p. 4-5 dans *IPC*, p. 14), sont plus subtils et ont plus de chance d'être relevés par les lecteurs plus âgés qui apprécient sûrement plus cet humour que les enfants qui, eux, sont probablement davantage préoccupés par l'énumération d'animaux. De même, les pages de recettes du petit livre semblent aussi viser les lecteurs adultes, car ce sont plus souvent ces derniers qui, dans leur vie de tous les jours, cuisinent et suivent des recettes. Ce sont les adultes, ou les lecteurs adolescents, qui peuvent le mieux apprécier les recettes de sorcières construites et écrites à la manière de vraies recettes. Les détails minutieux quant à la préparation des potions font sourire les adultes, car ils remarquent les précisions ainsi que les reprises de termes techniques, comme « réduire » ou « réserver », qui cherchent à présenter ces concoctions amusantes comme de vraies recettes. La représentation fidèle de recettes dans *Il était une fois au pays des contes*, même si celles-ci remplacent des ingrédients typiques de cuisson par « 1 bon gros rat », « une poignée de queues de lézard » et « 12 yeux de limace » (« Trucs et secrets de sorcières », p. 8-9 dans *IPC*, p. 14), gratifie l'adulte et le fait sourire puisque l'album a inséré un commentaire qui va au-delà des connaissances de l'enfant et que lui seul peut décrypter<sup>253</sup>. En plus des digressions et des clins d'œil, les jeux sur la langue sont également une composante de l'album qui peut davantage être relevée par les (pré)adolescents ou les adultes. Ce ne sont sûrement pas tous les jeunes lecteurs et

---

<sup>253</sup> Denise Escarpit, *op. cit.*, p. 322.

les non-lecteurs qui saisissent le jeu dans le titre « Princes en revue » à la page 7. Ici, Godard et Degans développent les différentes acceptions du mot « revue » puisque le petit livre qui contient diverses images de princes ressemble à la fois à un périodique illustré (à cause de son format) et à un examen attentif ou scientifique d'un ensemble d'éléments (puisqu'il repasse les différentes apparences des princes)<sup>254</sup>. Le jeu de mots est subtil et intéresse seulement les lecteurs plus attentifs, comme c'est souvent le cas dans les romans de Carroll. De diverses façons, *Il était une fois au pays des contes* devient donc une œuvre « passerelle » qui fascine et rejoint plusieurs publics.

Manifestement, l'album s'adresse à un lectorat multiple, peut-être même davantage aux jeunes lecteurs préadolescents qui se trouvent toujours à un âge de découverte, comme les héros de Daveluy (qui, eux, avaient huit et dix ans), mais qui sont aussi capables d'effectuer seuls de plus longues lectures et de lire des textes classiques et complexes qui demandent des capacités lectorales supérieures. Si, par ailleurs, un plus jeune lecteur se lance dans la lecture de l'album avec un adulte ou un adolescent, une collaboration peut également s'imaginer. L'album réunit les contes par thème et fait référence à des contes précis sur chaque page pour aider le jeune lecteur à déterminer les histoires et les personnages (prince, sorcière, petit homme rusé) qui l'intéressent et, conséquemment, à choisir le genre de conte qu'il aimerait lire ou entendre afin qu'il puisse lui aussi être initié aux contes.

Les versions modernes de voyages imaginaires que proposent respectivement Gudule puis Godard et Degans accentuent davantage les valeurs initiatique et propédeutique des ouvrages. Même si elles s'adressent à des lectorats distincts, les deux œuvres encouragent le lecteur à interpréter le texte et à en faire une lecture littéraire en mettant le récit en relation avec des

---

<sup>254</sup> *Le nouveau Petit Robert de la langue française 2010*, Josette Rey-Debove et Alain Rey (dir.), Paris, Le Robert, 2010, p. 2246.

éléments extratextuels et avec d'autres récits, comme *Les Misérables* ou *Le Petit Prince*, dans le cas de *La Bibliothécaire* qui s'adresse aux préadolescents, et *Peau d'âne* ou *Cendrillon*, dans le cas d'*Il était une fois au pays des contes* qui s'adresse à de plus jeunes lecteurs. Ces deux œuvres modernes privilégient différents publics et, par conséquent, différents textes et genres dans l'espoir d'attirer l'attention des lecteurs concernés et de les initier à la littérature et peut-être à un autre rapport à l'intertextualité. Promulguant une lecture active et participative, le roman de Gudule et l'album de Godard et Degans souhaitent inciter la création d'histoires (par l'imagination et l'écriture), la lecture littéraire qui va au-delà des messages premiers des œuvres (par la lecture et l'interprétation) et la découverte de nouvelles œuvres (par l'intertextualité, la transfictionnalité et l'intégration d'une bibliothèque). Les trois créatrices se rapprochent du modèle du voyage imaginaire suggéré par Daveluy en proposant des expéditions merveilleuses qui ont pour but d'ouvrir les yeux du jeune lecteur aux contes et à la littérature. Cependant, en promouvant également le déploiement de l'imaginaire, la créativité et l'écriture, Gudule ainsi que Godard et Degans renouvèlent le genre en retournant vers le modèle développé par Carroll qui engendre le rêve, la réflexion et la création fantaisiste. Propédeutiques et imaginatifs, les deux voyages contemporains dans des univers merveilleux invitent les jeunes à être à la fois lecteurs, déchiffreurs, écrivains et créateurs.

## CONCLUSION

Il est indéniable que les expéditions merveilleuses initient le lecteur à la littérature en prenant appui sur des expressions communes, des textes antérieurs ainsi que sur la tradition. Dès qu'une référence fictionnelle ou qu'un personnage transfictionnel émerge dans le récit, les textes et les voyages montrent leur dimension initiatique qui pousse le lecteur à s'instruire, à effectuer des liens entre ses lectures et à activer ses connaissances. Quoique l'intention première des voyages de Carroll ne fût pas l'éducation des enfants – il considère plutôt ses textes des « amusing diversions<sup>255</sup> » –, cet auteur fabrique des univers fluides et loufoques qu'Alice et le jeune lecteur sont forcés de décrypter en actualisant leur encyclopédie (littéraire, langagière, culturelle) et en assimilant de nouvelles informations et de nouveaux textes. Les voyages imaginaires de Carroll incitent les jeunes lecteurs à (re)découvrir divers héros populaires qui peuplent l'imaginaire britannique, tout comme les textes de Daveluy, Gudule et Godard et Degans permettent aux lecteurs de faire la connaissance de personnages littéraires dérivés de contes, de romans ou d'histoires d'inspiration folklorique.

Chez Daveluy, les buts des voyages féeriques deviennent toutefois plus transparents. Moins fluides et interprétatifs que le pays des merveilles et le pays du miroir, les mondes imaginaires de Daveluy sont plus organisés ; et les héros transfictionnels, plus avenants, astucieux et plus conscients de leur statut de personnage, afin de pourvoir plus d'encadrement pour le lecteur et de créer moins de confusion chez lui. Avec ses romans, l'auteure canadienne invite les enfants canadiens-français à s'initier au monde des lettres. Elle les guide à travers le *pays des belles histoires* et leur fournit les outils littéraires (les titres, la bibliographie, la liste des personnages merveilleux) pour débiter ou compléter leur formation. Encore plus littéraire et propédeutique, le voyage que propose Gudule à la fin du XX<sup>e</sup> siècle plonge directement les héros dans diverses

---

<sup>255</sup> « diversions amusantes [c'est nous qui traduisons] ». Beverly Lyon Clark, *loc. cit.*, p. 47.

œuvres illustres pour que le lecteur s'immerge pleinement dans les univers diégétiques de chaque récit, ait un avant-goût des textes et amorce immédiatement son initiation et son éducation littéraires. En incluant le personnage d'Ida (Idda), Gudule fournit également un guide pour son jeune lecteur dans le texte afin d'épauler le héros et le lecteur lors de l'aventure littéraire. La lecture est alors bien encadrée, un élément qui était absent chez Carroll. Par leur désir constant de situer le lecteur et de lui fournir des informations utiles sur les textes évoqués et ses personnages, Daveluy et Gudule signalent leur intention d'éduquer et de construire leur lecteur modèle par le biais du voyage imaginaire. De façon similaire, Godard et Degans, bien qu'elles s'adressent à un plus jeune lectorat, cherchent à instruire leur lecteur par un voyage au pays des contes. L'intention des deux créatrices est de former et d'informer le lecteur, ce qu'elles affichent dans l'album en construisant les pages de façon thématique pour permettre au lecteur d'assimiler les composantes du conte et en mettant à sa disposition des mini-exemplaires de contes, auxquels il peut se référer au fil de sa route lectorale. Daveluy, Gudule ainsi que Godard et Degans développent la dimension didactique des œuvres en exposant clairement leurs buts, leurs sources et le parcours initiatique des protagonistes. Elles reprennent la dimension initiatique qui existait déjà chez Carroll et la mettent plus en valeur dans leurs textes en ajoutant plus d'indices intertextuels et transfictionnels pour appuyer et encourager la lecture.

Manifestement, les univers merveilleux, qu'ils soient organisés par thèmes, par pays ou selon une tradition nationale, initient le lecteur à plus d'un texte, car ils rassemblent des personnages déjà constitués qui existent déjà dans la littérature et dans l'imaginaire social. L'expédition au pays des merveilles, au pays du miroir, au *pays des belles histoires*, à la bibliothèque et au pays des contes est donc une traversée initiatique et littéraire pour tout lecteur.

La composante nationale est aussi un élément qui revient fréquemment dans les œuvres de notre corpus. Carroll, Daveluy et Gudule lient chacun leur univers merveilleux à une tradition

particulière. En effet, en adressant ses romans à une petite fille de l'Angleterre victorienne, Carroll précise son corpus intertextuel afin qu'il corresponde à l'imaginaire du pays et aux connaissances des enfants de l'époque. Il s'appuie sur des *nursery rhymes*, des expressions populaires, des jeux répandus et des traditions nationales pour fabriquer ses mondes merveilleux, ce qui donne une familiarité aux univers et aux œuvres. Ces ajouts valorisent la culture et la littérature britanniques. Ils aident aussi les jeunes lecteurs à cheminer dans les textes et à apprécier les univers curieux. Quelques décennies plus tard, Daveluy cherche également à valoriser la culture nationale en créant une place pour la littérature enfantine canadienne-française. Elle présente d'abord un éventail d'œuvres célèbres de divers pays qui pourraient intéresser les jeunes lecteurs pour ensuite mettre en lumière la littérature pour la jeunesse canadienne-française qui, au début du XX<sup>e</sup> siècle, est toujours en voie de développement, mais qui est unie aux valeurs, à la tradition et au folklore du pays. Elle structure son univers merveilleux par pays afin de montrer la variété de textes de différentes traditions qui existent en littérature pour la jeunesse et met en scène des personnages canadiens afin d'accentuer les valeurs, la culture et les motifs nationaux. D'une manière similaire, Gudule explore aussi la littérature nationale dans son roman. Elle fait en sorte que ses protagonistes plongent majoritairement dans des livres canoniques de la culture française dans le but d'instruire son lecteur et de lui montrer quelques titres qui ont joui d'un grand succès. Semblable à Carroll, l'auteure se concentre sur une nation, mais en intégrant également la traduction d'*Alice au pays des merveilles* dont le succès a beaucoup influencé la littérature pour la jeunesse en France. Même si Daveluy et Gudule insèrent des œuvres d'autres littératures nationales, elles créent un plus grand lien avec le patrimoine pour inciter les jeunes lecteurs de la même nationalité à lire les œuvres classiques du pays. Carroll, Daveluy et Gudule privilégient donc la littérature nationale dans leurs romans en lui accordant plus d'importance dans les univers imaginaires.

Seules Godard et Degans délaissent l'aspect national dans leur album. Elles présentent davantage les contes comme une littérature transnationale qui n'est pas intimement liée à un pays particulier. Leur choix d'écarter l'origine des contes s'explique également par le fait que les créatrices s'adressent à de plus jeunes lecteurs, même des non-lecteurs, qui sont sûrement moins préoccupés par la source et l'enracinement national des contes. Privilégiant une organisation thématique, l'album atténue l'importance de la tradition et de la provenance géographique. À travers les œuvres de notre corpus, l'aspect national se définit alors comme un mode de présentation et d'organisation du monde imaginaire. La place laissée à la culture nationale se fait sentir dans le choix des textes et elle oriente, ou non, la constitution des univers merveilleux.

En comparant les héros et vilains récupérés dans chaque transfiction, nous constatons également que le choix des personnages se montre particulièrement judicieux. Dans chaque texte, les auteurs reprennent des personnages importants qui ont marqué et marquent toujours l'imaginaire et qui, dans certains cas, sont devenus des référents culturels, par exemple le Gros Coco dans *De l'autre côté du miroir* ; le Petit Poucet ou Don Quichotte dans les romans de Daveluy ; Alice dans *La Bibliothécaire* ; ou encore, Blanche Neige dans l'album de Godard et Degans. La présence de ces personnages, parmi d'autres, facilite l'activité du lecteur, particulièrement du jeune lecteur, car, même si le texte original qui a vu naître un héros n'est pas familier au lecteur, il connaît son histoire ou une version de celle-ci grâce aux adaptations, aux autres reprises ou transfictions et à la place qu'il occupe dans l'espace culturel.

La façon dont les personnages sont repris dans les transfictions est aussi importante puisqu'elle permet aux auteurs d'accentuer différemment les caractéristiques des héros, des histoires et des textes en plus de privilégier un type de lecture. Carroll et Gudule ont, en quelque sorte, choisi de « réécrire » les textes originaux dans leur transfiction puisque les protagonistes, soit Alice ou Guillaume, rencontrent les personnages transfictionnels au moment où ceux-ci

« vivent » leur histoire initiale. Comme Alice ou Guillaume s'insère dans la *nursery rhyme* ou dans le livre à un moment précis, le lecteur doit déchiffrer le texte et récupérer les indices dans la narration et la diégèse pour comprendre le moment d'atterrissage des personnages et pour trouver le passage auquel il correspond dans le texte initial. Il devient plus facile pour un lecteur « éclairé » qui connaît les textes originaux de faire correspondre les récits, car il possède déjà un cadre référentiel. Cependant, la plongée directe dans les histoires des héros transfictionnels peut aussi être intéressante et initiatique pour les lecteurs qui ne maîtrisent pas les récits de départ et les intertextes, parce qu'elle lui offre un avant-goût assez véridique des textes originaux, que ce soit des *Misérables* dans *La Bibliothécaire* ou du *Bonnet blanc et Blanc Bonnet* dans *De l'autre côté du miroir*, ce qui peut l'inciter à aller découvrir ces textes. Ces transfictions contribuent également à construire l'encyclopédie littéraire du lecteur et à lui transmettre des référents culturels, c'est-à-dire une connaissance générale sur une œuvre ou sur un personnage qui a réussi à s'émanciper de façon transfictionnelle. En fait, la célébrité culturelle d'un personnage « dépend moins de ses caractéristiques originelles que d'un travail de reprise et de transformation opéré après coup<sup>256</sup> ». C'est grâce à la malléabilité d'un personnage et à la récurrence de certaines propriétés de version en version qu'un personnage peut s'affranchir des limites de son œuvre et vivre comme référent culturel<sup>257</sup>. Les transfictions de Carroll et Gudule assimilent bien cette caractéristique en faisant ressortir les traits mémorables des personnages transfictionnels et de leur récit tout en leur faisant vivre une autre aventure avec de nouveaux héros entre des passages, voire entre des vers dans le cas de Carroll, de leur histoire originale.

À l'inverse, Daveluy, Godard et Degans ont choisi, de façon générale, de reprendre les personnages transfictionnels après leurs premières aventures dans les œuvres originales. Moins

---

<sup>256</sup> Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, op. cit., p. 378.

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 377-378.

cantonnées quant à la progression des événements, les transfictionnements peuvent alors plus aisément mener les héros transfictionnels ailleurs, dans un autre univers que celui de leur texte initial. Autant chez Daveluy que chez Godard et Degans, les héros sont également conscients de leur « condition de personnage » et de leur « vie antérieure » dans leur premier récit. Cette conscience leur permet de faire référence à divers éléments de leur histoire ou de l'histoire des autres et de rappeler rapidement les points saillants de celle-ci. Cette technique permet aussi au lecteur, peut-être moins familier avec un certain héros transfictionnel, d'avoir un aperçu du personnage et de son histoire, ce qui lui permet alors de continuer sa lecture, sans être gravement désavantagé. De même, la récupération des textes et des personnages sous la forme de *sequel* encourage les auteures à faire un bon travail de « recyclage », soit en accentuant bien les traits caractéristiques des personnages (la ruse du Petit Poucet, les pouvoirs magiques des sorcières), soit en incluant des objets classiques qui servent à les identifier (la lampe magique, la citrouille), soit en insérant des références aux textes originaux (les liens à la bibliographie ou aux petits livres de contes), afin que les jeunes lecteurs soient capables de discerner les personnages transfictionnels dans la nouvelle aventure. Sans raconter ou repasser à nouveau le texte original, Daveluy, Godard et Degans tâchent, malgré tout, de faire ressortir des éléments marquants de l'histoire des personnages qu'elles reprennent et de leur faire vivre, autant que possible, des péripéties semblables à celles qu'ils ont connues auparavant.

La plupart du temps, Daveluy, Godard et Degans et même Gudule renvoient aussi les lecteurs aux versions littéraires des histoires des personnages transfictionnels, laissant de côté le rapport à la culture populaire et anonyme que Carroll mettait de l'avant dans ses romans. Les auteures encouragent la découverte et la lecture des œuvres originales. En insérant une bibliographie, des repères textuels et typographiques ou des mini-exemplaires de contes littéraires avec les noms des auteurs, Daveluy, Gudule et Godard et Degans signalent leurs sources

littéraires et lient leur transfiction à la culture lettrée afin que le lecteur se familiarise non seulement avec l'image générale d'un personnage, mais aussi avec son récit initial.

À travers l'étude des œuvres de notre corpus, nous avons également pu voir que les voyages dans les mondes imaginaires favorisent différents aspects de la lecture. Il faut noter que les diverses œuvres réussissent d'abord à interpeller le jeune lecteur grâce à la mise en scène d'un héros-enfant. L'analyse des différents voyages imaginaires nous a permis de voir à quel point l'intégration d'un jeune héros peut appuyer la lecture du jeune lecteur et le reconforter, car, grâce à Alice, à Louison et Cloclo, à Guillaume et Doudou ainsi qu'au jeune protagoniste d'*Il était une fois au pays des contes*, il se sent projeté dans le texte. Cette méthode, qui consiste à reproduire autant que possible la subjectivité de l'enfant, incite le jeune lecteur à s'investir davantage dans le récit, parce qu'il ne se sent pas inférieur au personnage, mais égal à lui. Au XIX<sup>e</sup> siècle, particulièrement à partir d'*Alice au pays des merveilles*, le personnage de l'enfant prend plus d'ampleur dans la littérature et il acquiert une intelligence, une audace et une liberté qui lui sont propres<sup>258</sup>. Chez Carroll, ce désir se fait particulièrement sentir à travers les deux romans, car il conçoit « le parcours initiatique d'une fillette libre et conquérante sans céder à la tentation moralisatrice [...] [et] [l']enfant fait preuve d'un esprit constamment critique et construit sa personnalité en tenant tête aux adultes<sup>259</sup> ».

Comme l'auteur britannique, Daveluy, Gudule et Godard et Degans ont aussi choisi de mettre en scène l'enfant dans leur texte afin de créer des liens identificatoires entre le jeune lecteur et ce dernier. Cette technique permet au lecteur de voir la façon dont la lecture, la littérature et l'écriture octroient un pouvoir aux héros et leur sont utiles. Plus savante et plus puissante, Alice peut d'ailleurs reconnaître le Gros Coco dans *De l'autre côté du miroir* et elle

---

<sup>258</sup> Marie-Hélène Routisseau, *op. cit.*, p. 27.

<sup>259</sup> *Ibid.*, p. 27.

connaît son « destin » de personnage. De même, Louison et Cloclo mettent en œuvre leurs connaissances littéraires pour identifier des lieux et des personnages, tels les chevaliers médiévaux (*SAOB*, p. 101). La mise en scène de jeunes « typiques » permet également au lecteur de noter leur évolution à travers l'œuvre. Le lecteur constate l'amélioration de Guillaume en français entre sa première rédaction et sa dernière dans *La Bibliothécaire* et il remarque le progrès du jeune héros dans *Il était une fois au pays des contes* qui, peu à peu, apprend les composantes du conte et comprend, parfois après quelques erreurs, à quoi ressemble chaque personnage. L'ignorance du héros facilite l'identification, car, au début de chaque œuvre, aucun des personnages ne possède toutes les connaissances nécessaires à l'aventure.

De cette façon, les personnages-enfants présents dans les œuvres encouragent les lecteurs à faire une lecture intertextuelle des œuvres en effectuant des rapprochements entre les nombreuses diégèses. Ils les poussent à s'instruire afin qu'ils puissent, eux aussi, déchiffrer les intertextes et reconnaître les personnages transfictionnels qui surgissent au fil de l'histoire. L'agrammaticalité<sup>260</sup>, qui survient lorsque le lecteur éprouve une difficulté à percer le sens d'un passage, mais qui peut être résolue par un détour par l'intertexte, définit la lecture intertextuelle parce qu'elle force le lecteur à s'interroger sur le texte, à activer son encyclopédie et à effectuer d'autres lectures pour vaincre l'illisibilité et bien appréhender l'ajout transfictionnel ou la référence intertextuelle.

En plus de favoriser l'initiation des lecteurs par le biais de leurs protagonistes, Daveluy, Gudule, puis Godard et Degans incitent le jeune lecteur à surmonter les difficultés de lecture en lui laissant des traces plus précises des intertextes dans les récits et en présentant bien les personnages et leur histoire. Elles incluent des indices typographiques (italiques, guillemets, caractères gras) et textuels (titres, noms) et reprennent parfois même des formules célèbres ou des

---

<sup>260</sup> Une notion définie par Michel Riffaterre, développée dans le premier chapitre, p. 34.

citations. En fait, même Carroll insère des *nursery rhymes* entières dans *De l'autre côté du miroir* pour récupérer son lecteur (s'il s'est égaré), ce qui motive et facilite son initiation littéraire. Daveluy, quant à elle, incorpore une bibliographie pour diriger encore plus le jeune lecteur et lui suggérer des pistes de lecture. Cette approche tient compte des difficultés de lecture et des carences encyclopédiques possibles des lecteurs. L'intertextualité et la transfictionnalité n'entravent pas gravement la lecture des lecteurs moins avancés, mais elles enrichissent celle des lecteurs plus « éclairés », qui sont récompensés dans le texte en raison de leurs connaissances. Les auteurs des œuvres de jeunesse qui nous concernent, en particulier Daveluy, Gudule et Godard et Degans, en arrivent alors à s'adresser à des lecteurs de différents niveaux, car ils envisagent les diverses lectures possibles et organisent leur texte de façon qu'il ne dépende pas entièrement des récits initiaux. Ceux-ci sont plutôt intégrés pour récompenser les lecteurs plus « éclairés », piquer l'intérêt des jeunes lecteurs en voie d'initiation ou, simplement, pour amuser et informer les plus jeunes lecteurs qui ne possèdent pas une encyclopédie littéraire aussi développée et qui ne sont pas prêts à s'engager dans une autre lecture.

Les œuvres de notre corpus encouragent également la lecture littéraire en incitant les jeunes lecteurs non seulement à manipuler et comprendre les transfictions, mais aussi à les interpréter. Les lecteurs sont encouragés à forger des liens entre les fictions, comme le fait Guillaume dans *La Bibliothécaire* en comparant la tristesse qu'il a ressentie à la mort de Gavroche dans *Les Misérables* à celle qu'il a éprouvée en lisant la mort du Petit Prince dans l'ouvrage de Saint-Exupéry (B, p. 147-150). Les jeunes lecteurs sont aussi poussés à mettre les récits en relation avec des connaissances extratextuelles pour élucider des incompréhensions, comme résoudre le jeu de mots de la Simili-Tortue dans *Alice au pays des merveilles* qui s'appuie sur les opérations

arithmétiques (*APM*, p. 144). En effet, « [s]avoir lire ne garantit pas le sens<sup>261</sup> ». Dans toutes les œuvres, les lecteurs doivent chercher à comprendre les liens qui existent entre les différents textes et les personnages transfictionnels, puis à interpréter les rapprochements effectués. Même s'il s'adresse à de plus jeunes enfants, l'album de Godard et Degans réussit également à encourager les lecteurs à établir des correspondances entre les contes en organisant les pages de façon thématique pour souligner certaines similarités. De même, en structurant son univers par auteur et par pays, Daveluy invite ses lecteurs à établir des liens entre des fictions variées. En intégrant des personnages d'une panoplie de fictions et en ne fournissant pas toutes les réponses aux lecteurs, les œuvres de notre corpus amènent les jeunes lecteurs à s'engager davantage dans les textes et à les interpréter. Vue ainsi, la littérature pour la jeunesse paraît, comme le remarque Isabelle Nières-Chevrelle,

faite pour permettre au jeune lecteur d'acquérir une compétence, en limitant justement [l]es zones d'incompétence. C'est elle aussi qui a pris par la main les naïfs lecteurs que nous étions et qui, pas à pas (page à page), a construit en nous les fondements d'une expertise. Elle nous a fait lecteurs et elle a fait écrivains quelques-uns d'entre nous<sup>262</sup>.

Effectivement, les œuvres de notre corpus semblent particulièrement destinées à développer les compétences lectorales des jeunes lecteurs et à implanter des connaissances littéraires chez eux. Certaines transfictions promeuvent même l'écriture et la lecture créative. Les deux œuvres plus modernes de notre corpus montrent aux jeunes lecteurs la façon dont ils peuvent rédiger leur propre conte ou histoire. *Il était une fois au pays des contes* transmet aux lecteurs les composantes générales du conte et *La Bibliothécaire* présente au lecteur la manière dont il peut perfectionner son français et écrire ses aventures. À la fin des deux œuvres, les protagonistes sont prêts à rédiger : Guillaume raconte son voyage avec Ida et le jeune héros d'*Il était une fois au pays des contes* déclare qu'il « v[a] devenir le héros de [s]on propre conte » (*IPC*, p. 26). Munis

---

<sup>261</sup> Jean-Louis Dufays et *al.*, *op. cit.*, p. 41.

<sup>262</sup> Isabelle Nières-Chevrel, *loc. cit.*, p. 114.

de nouvelles connaissances, les héros sont inspirés à écrire leurs aventures et à en imaginer d'autres. Ce type de textes encourage le lecteur à concevoir la lecture comme une activité qui nourrit l'imagination et la création littéraire. La lecture devient alors « créative » puisqu'elle incite le lecteur à imaginer, à fabriquer et à écrire à son tour. Bien que cette lecture imaginative prenne plus d'ampleur dans les œuvres modernes de notre corpus, elle était déjà présente chez Carroll qui encourageait le déploiement de l'imaginaire avec le fameux « faisons semblant » (*APM*, p. 189) d'Alice qui suscite l'inventivité du personnage et des jeunes lecteurs en les encourageant à concevoir leur propre monde et à gouverner leurs propres aventures.

En fin de compte, les récits plus modernes de notre corpus arrivent à trouver un juste milieu entre le monde ordonné et structuré que construit Daveluy où l'éducation littéraire et la lecture intertextuelle sont à l'avant-plan et les mondes nébuleux et fantaisistes de Carroll où l'onirisme, la réflexion et la lecture créative sont accentués pour stimuler l'imagination du lecteur. Les composantes didactiques et créatives sont maintenant jumelées afin d'initier le jeune lecteur aux contes, à la littérature et à l'écriture, de cultiver son encyclopédie et de nourrir son imagination pour qu'il note l'étendue de possibilités qu'offrent la lecture et l'écriture.

Les voyages dans l'imaginaire transmettent des connaissances littéraires et culturelles aux jeunes lecteurs afin de les pourvoir d'une culture de l'enfance qui leur permettra de mieux développer leur imaginaire. En effet, la culture de l'enfance « constitue “un réservoir” d'allusions, de citations, de textes à parodier, de genre à imiter [et, nous ajouterions, de personnages à ressusciter et de mondes imaginaires à redécouvrir] aussi bien pour la littérature des adultes qu'au sein même de la littérature destinée aux enfants<sup>263</sup> ». L'intérêt que suscitent certains personnages et certains textes associés à la jeunesse, comme *Alice au pays des*

---

<sup>263</sup> *Ibid.*, p. 100.

*merveilles*, dépasse effectivement le champ de la littérature enfantine et s'étend à plusieurs genres<sup>264</sup>, montrant par là la valeur de la culture enfantine dans notre société.

Or, ce ne sont pas tous les personnages qui sont récupérés aussi bien qu'Alice. Les personnages qui apparaissent déjà dans leur propre fiction comme « des êtres venus d'ailleurs<sup>265</sup> » se déplacent mieux et plus fréquemment que d'autres puisque le voyage leur est associé dans leur texte d'origine. Notamment, nous pouvons penser à Don Quichotte, au Petit Prince et, bien sûr, à Alice, trois héros qui interviennent dans des textes de notre corpus. Le voyage s'assimile à leur identité et contribue aux « retours » et à la gloire de ces personnages. Quant aux autres personnages renommés, pour bien s'infiltrer dans de nouvelles fictions, ils doivent se renouveler tout en restant fidèles au monde qui les a immortalisés comme personnage<sup>266</sup>. Il va sans dire que des héros célèbres, comme James Bond, Dracula ou Sherlock Holmes, qui demeurent présents dans nos esprits et dans la culture sont populaires parce qu'ils sont malléables et parce qu'ils continuent de s'adapter aux publics, aux modes, à la technologie et aux époques<sup>267</sup>. C'est ainsi que les auteurs réussissent à recycler des personnages (illustres ou obscurs) en cherchant à les adapter et à les réinventer afin qu'ils puissent vivre une autre aventure (plus moderne) qui apporte quelque chose de nouveau à leur personnage et afin qu'ils puissent profiter d'une nouvelle ou d'une plus longue popularité auprès d'une autre génération et d'un autre public.

Partant de ce fait, il sera intéressant d'observer, dans les prochaines décennies, si certains nouveaux personnages populaires nés dans la littérature pour la jeunesse ou la littérature jeune

---

<sup>264</sup> Le personnage d'Alice a d'ailleurs été repris par plusieurs transfictions contemporaines dans divers genres, par exemple, le cycle de romans graphiques *Tales from Wonderland* (2008-2010), le roman érotique *Alison's Wonderland* (2010), le roman *Alice au pays des embrouilles !* (2011) et le cycle adolescent *The White Rabbit Chronicles* (2012-2014), pour n'en nommer que quelques-uns.

<sup>265</sup> Isabelle Daunais, *loc. cit.*, p. 355.

<sup>266</sup> *Ibid.*, p. 354-355 et 360.

<sup>267</sup> Tony Bennett et Janet Woollacott, *op. cit.*, p. 19-20.

adulte (*Young Adult*) contemporaine, comme Harry Potter du cycle du même nom<sup>268</sup>, Katniss de la trilogie *Hunger Games*<sup>269</sup> ou Percy Jackson des cycles *Percy Jackson and the Olympians* et *The Gods of Olympus*<sup>270</sup>, perpétueront leur gloire et vivront à nouveau dans d'autres œuvres. Si ces derniers sont destinés à être des aventuriers qui voyagent à travers les œuvres, les médias, les siècles et l'intertexte, il faudra attendre afin de voir avec quelle facilité ils parviendront à se détacher de leurs œuvres d'origine, à se renouveler et à s'adapter à de nouveaux genres et de nouvelles diégèses<sup>271</sup>. De plus, il reste à voir si ces héros, qui jouissent aujourd'hui d'une popularité et d'une certaine ubiquité culturelle, réussiront, non seulement à se déplacer à travers divers médiums, mais à incarner un symbole ou une valeur dans l'espace culturel et à se façonner une place permanente dans l'imaginaire social, comme Alice, la fillette littéraire qui demeure à jamais la petite fille libre, curieuse et rêveuse.

---

<sup>268</sup> Le cycle des *Harry Potter* publié par J.K. Rowling entre 1997 et 2007 comprend sept tomes : *Harry Potter and the Philosopher's Stone* (1997), *Harry Potter and the Chamber of Secrets* (1998), *Harry and the Prisoner of Azkaban* (1999), *Harry Potter and the Goblet of Fire* (2000), *Harry Potter and the Order of the Phoenix* (2003), *Harry Potter and the Half-Blood Prince* (2005) et *Harry Potter and the Deathly Hollows* (2007).

<sup>269</sup> Le cycle des *Hunger Games* de Suzanne Collins comprend trois tomes publiés chacun à un an d'intervalle entre 2008 et 2010 : *The Hunger Games*, *Catching Fire* et *Mockingjay*.

<sup>270</sup> Le cycle des *Percy Jackson and the Olympians* de Rick Riordan comprend cinq tomes publiés chacun à un an d'intervalle entre 2005 et 2009 : *The Lightning Thief*, *The Sea of Monsters*, *The Titan's Curse*, *The Battle of the Labyrinth* et *The Last Olympian*. Le deuxième cycle *The Gods of Olympus* comprend aussi cinq tomes : *The Lost Hero* (2010), *The Son of Neptune* (2011), *The Mark of Athena* (2012), *The House of Hades* (2013) et *The Blood of Olympus* (prévu à sortir en 2014).

<sup>271</sup> Aujourd'hui, les auteurs de transfictions font aussi face à de nouveaux défis s'ils souhaitent récupérer des personnages de fictions modernes, car ceux-ci sont protégés par les droits d'auteur. Certains personnages sont ainsi moins « recyclables » puisque leur réutilisation peut entraîner des problèmes juridiques.

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus

CARROLL, Lewis, *Alice au pays des merveilles. De l'autre côté du miroir* [édition présentée et annotée par Jean Gattégno], Jacques Papy (trad.), Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1990, 374 p.

CARROLL, Lewis, *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass*, Londres, Penguin, coll. « Classics », 1998, 356 p.

DAVELUY, Marie-Claire, *Sur les ailes de l'Oiseau bleu : l'envolée féerique*, Montréal, Albert Lévesque, 1936, 203 p.

DAVELUY, Marie-Claire, *Une Révolte au pays des fées*, Montréal, Albert Lévesque, 1936, 166 p.

GODARD, Delphine et Claire DEGANS, *Il était une fois au pays des contes*, Toulouse, Éditions Milan, coll. « Jeunesse », 2009, [26 p.]

GUDULE, *La Bibliothécaire*, Paris, Hachette, coll. « Le livre de poche jeunesse », 1995, 187 p.

### Corpus secondaire

BEAUGRAND, Honoré, « La Chasse-galerie », Claude Gonthier et Bernard Meney (dir.), *Treize contes fantastiques québécois*, Montréal, XYZ, coll. « Romanichels plus », 2006, p. 55-73.

COHEN-SCALL, Sarah, *Arthur Rimbaud, le voleur de feu*, Paris, Hachette, coll. « Le livre de poche jeunesse », 2007, 250 p.

D'AULNOY, Madame, « L'Oiseau bleu », *Contes de fées suivis des Contes nouveaux ou Les Fées à la mode*, Paris, Honoré Champion, coll. « Sources classiques », 2004, p. 189-222.

FRAISSE, Frédérique et Tomislav TOMIC, *Voyage au pays des contes de fées*, Paris, Quatre Fleuves, 2013, [18 p.]

GRIMM, Jacob et Wilhelm, « Blanche-Neige », *Les Contes des frères Grimm*, Natacha Rimasson-Fertin (trad.), Köln, Taschen, 2011, p. 182-199.

HUGO, Victor, *Les Misérables, tome III*, Paris, Club des amis du livre progressiste, coll. « Éditions du centenaire », 1962, 551 p.

MASSICOTTE, Edouard Zotique, *Conteurs canadiens-français du XIX<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Beauchemin, 1908 [1902], 330 p.

MILLIEN, Achille, « La veillée dans le puits. Conte du Nivernais », *Revue des traditions populaires*, vol. I, 1886, p. 24-26.

OPIE, Iona et Peter, *The Oxford Nursery Rhyme Book*, Oxford, Oxford University Press, 1984, 224 p.

PERRAULT, Charles, « La Belle au bois dormant », *Contes*, Paris, Bookking International, coll. « Maxi-poche, classique français », 1993, p. 91-105.

RENARD, Jules, *Poil de Carotte*, Paris, Garnier-Flammarion, coll. « Texte intégral », 1967, 185 p.

RIMBAUD, Arthur et Michel PIQUEMAL, *Mon Premier Rimbaud*, Toulouse, Éditions Milan, coll. « Poche junior », 2008, 90 p.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de, *Le Petit Prince*, Paris, Gallimard, 1999 [1946], 97 p.

SAUER, Inge, *L'Échappée Belle*, Sylvia Gehlert (trad.), Arles, Actes Sud, coll. « Junior », 1998, 28 p.

### *Films*

ADAMSON, Andrew et Vicky JENSON, *Shrek*, DreamWorks Animation, États-Unis, couleur, 2001, 90 minutes.

CLEMENTS, Ron et John MUSKER, *La Petite Sirène*, Disney, États-Unis, couleur, 1989, 83 minutes.

HAND, David et *al.*, *Blanche Neige et les sept nains*, Disney, États-Unis, couleur, 1937, 84 minutes.

LASSETER, John, *Histoire de jouets*, Disney Pixar, États-Unis, couleur, 1995, 81 minutes.

MONFÉRY, Dominique, *La maison des contes*, Studiocanal, France/Italie, couleur, 2009, 80 minutes.

### **Textes théoriques et études critiques**

AMALVI, Cécile, « Le détournement des contes dans la littérature de jeunesse », Mémoire présenté à la faculté d'Études supérieures de l'Université du Québec à Montréal, Montréal, 2008, 108 f.

BAYARD, Pierre, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lu ?*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2007, 162 p.

BECKETT, Sandra, « Crosswriting Child and Adult in France: Children's Fiction for Adults? Adult Fiction for Children? Fiction for All Ages? », Sandra Beckett (dir.), *Transcending Boundaries: Writing for a Dual Audience of Children and Adults*, New York, Garland, 1999, p. 31-61.

\_\_\_\_\_, *Crossover Picturebooks. A Genre for All Ages*, New York/Londres, Routledge, 2012, 398 p.

BENNETT, Tony et Janet WOOLLACOTT, *Bond and Beyond: The Political Career of a Popular Hero*, New York, Methuen, 1987, 315 p.

BELMONT, Nicole, *Poétique du conte*, Paris, Gallimard, 1999, 250 p.

BILLONE, Amy Christine, « The Boy Who Lived: From Carroll's *Alice* and Barrie's *Peter Pan* to Rowling's *Harry Potter* », *Children Literature*, vol. 32, 2004, p. 178-202.

BOUSLOUGH, Gail, *Appropriating Wonderland: Nostalgia and Modernity in the Children's Fantasy of Lewis Carroll's Alice books and L. Frank Baum's The Wonderful Wizard of Oz*, Claremont, Claremont Graduate University, 2007, 297 p.

CLARK, Beverly Lyon, « Lewis Carroll's *Alice* Books: The Wonder of Wonderland », *Touchstones: Reflections of the Best in Children Literature*, vol. 1, 1985, p. 44-52.

DAUNAIS, Isabelle, « Condition du personnage transfictionnel », Richard Saint-Gelais et René Audet (dir.), *La fiction, suites et variations*, Québec, Nota bene, 2007, p. 349-368.

DEFOURNY, Michel, *De quelques albums qui ont aidé les enfants à découvrir le monde et à réfléchir*, Paris, Archimède, coll. « L'École des loisirs », 2013, 128 p.

DONOVAN, Ann, « Alice and Dorothy: Reflections from Two Worlds », Joseph O'Beirne Milner (dir.), *Webs and Wardrobes: Humanist and Religious World Views in Children's Literature*, Lanham, University Press of America, 1987, p. 25-31.

DUFAYS, Jean-Louis et al., *Pour une lecture littéraire*, Bruxelles, De Boeck & Larcier, coll. « Formation continuée », 1996, 302 p.

ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Myriem Bouzaher (trad.), Paris, Grasset, coll. « Le Livre de poche, Biblio essais », 1985, 315 p.

ESCARPIT, Denise, *La littérature de jeunesse. Itinéraire d'hier à aujourd'hui*, Paris, Magnard, 2008, 473 p.

FOURNIER, Michel, « Le "pays des contes" », *Poétique*, n° 173, juin 2013, p. 87-104.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982, 467 p.

\_\_\_\_\_, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004, 131 p.

GERVAIS, Bertrand, « Sans fin, les terres. *L'occupation des sols* au risque d'une définition des pratiques de lecture », Catherine Tauveron (dir.), *Comprendre et interpréter le littéraire à l'école et au-delà*, Paris, Institut national de recherche pédagogique, 2001, p. 37-54.

GROMER, Bernadette, « Des livres dans des livres », Catherine Tauveron (dir.), *L'aventure littéraire dans la littérature de jeunesse*, Grenoble, CRDP de l'Académie de Grenoble, 2002, p. 13-34.

GUICHARD, Jean-Paul, « Le livre du monde », Catherine Tauveron (dir.), *L'aventure littéraire dans la littérature de jeunesse*, Grenoble, CRDP de l'Académie de Grenoble, 2002, p. 35-53.

HALBWACHS, Maurice, « La mémoire collective et le temps », *La mémoire collective*, Paris, Presses universitaires de France, 1950, p. 80-129.

INGLIN-ROUTISSEAU, Marie-Hélène, *Lewis Carroll dans l'imaginaire français : la nouvelle Alice*, Paris, L'Harmattan, 2006, 359 p.

LEPAGE, Françoise, « Les débuts de la presse enfantine : L'Oiseau bleu (1921-1940) », Mémoire présenté à la faculté d'Études supérieures de l'Université de Montréal, Montréal, 1977, 133 f.

\_\_\_\_\_, *Histoire de la littérature pour la jeunesse (Québec et francophonies du Canada)*, Orléans (ON), Éditions David, 2000, 826 p.

LÉVÊQUE, Mathilde, « Le Chanoine Schmid, un classique européen tombé dans l'oubli », *Colloque international ; Rencontres européennes en littérature de jeunesse*, Paris, BnF, 2010, p. 1-5.

MONTANDON, Alain, *Du récit merveilleux ou l'ailleurs de l'enfance*, Paris, Imago, 2001, 230 p.

NIÈRES-CHEVREL, Isabelle, « Faire une place à la littérature de jeunesse », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 102, 2002, p. 97-114.

PRINCE, Nathalie, *La littérature de jeunesse. Pour une théorie littéraire*, Paris, A Colin, 2010, 240 p.

POPOVIC, Pierre, « Introduction », *Imaginaire social et folie littéraire. Le second Empire de Paulin Gagne*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2008, p. 11-33.

RABAU, Sophie, *L'Intertextualité*, Paris, Flammarion, coll. « Corpus », 2002, 254 p.

ROUTISSEAU, Marie-Hélène, *Des romans pour la jeunesse ? Décryptage*, Paris, Belin, 2008, 191 p.

ROY, Max, « La référence comme effet de lecture », Bertrand Gervais et Rachel Bouvet (dir.), *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007, p. 133-147.

RUPPERT, Erica Lynn, « Folklore and the Persistence in Lewis Carroll's *Alice's Adventures in Wonderland* », *Children's Folklore Review*, vol. 20, n° 1, 1997, p. 43-55.

SAINT-GELAIS, Richard, « La fiction à travers l'intertexte », Alexandre Gefen et René Audet (dir.), *Frontières de la fiction*, Québec/Bordeaux, Nota bene/Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Fabula », 2001, p. 43-75.

\_\_\_\_\_, « Contours de la transfictionnalité », Richard Saint-Gelais et René Audet (dir.), *La fiction, suites et variations*, Québec, Nota bene, 2007, p. 5-25.

\_\_\_\_\_, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2011, 608 p.

SAMOYAUULT, Tiphaine, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001, 127 p.

SHAVIT, Zohar, « The Double Attribution of Texts for Children and How It Affects Writing for Children », Sandra Beckett (dir.), *Transcending Boundaries: Writing for a Dual Audience of Children and Adults*, New York, Garland, 1999, p. 83-97.

TAUVERON, Catherine, « L'aventure littéraire un genre en émergence dans la littérature de jeunesse », Catherine Tauveron (dir.), *L'aventure littéraire dans la littérature de jeunesse*, Grenoble, CRDP de l'Académie de Grenoble, 2002, p. 87-102.

\_\_\_\_\_, « Voyages transgressifs au-delà des frontières et autres métalepses dans la littérature de jeunesse », *Repères*, n° 33, 2006, p. 177-196.

VAN DER LINDEN, Sophie, *Lire l'album*, Le Puy-en-Velay, L'Atelier du poisson soluble, 2006, 166 p.

VINCENT, Thierry, « Fragments d'une épopée laissée en friche », *Lurelu*, vol. 18, n° 3, 1995, p. 12-13.

XANTHOS, Nicolas, « La lecture littéraire comme parcours dans l'aire du dire : prolégomènes à une sémiotique de la réception », Bertrand Gervais et Rachel Bouvet (dir.), *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007, p. 93-110.

*Sites web et ouvrage de référence*

[www.livredepochejeunesse.com](http://www.livredepochejeunesse.com) [Le livre de poche jeunesse]

*Le nouveau Petit Robert de la langue française 2010*, Josette Rey-Debove et Alain Rey (dir.), Paris, Le Robert, 2010.

<http://eduscol.education.fr> [**Portail national des professionnels de l'éducation, Ministère de l'éducation nationale**]

## TABLE DES MATIÈRES

<b>REMERCIEMENTS</b>	<b>ii</b>
<b>RÉSUMÉ</b>	<b>iii</b>
<b>INTRODUCTION</b>	<b>1</b>
<b>CHAPITRE 1</b>	
<i>Alice au pays des merveilles et De l'autre côté du miroir</i>	<b>11</b>
<i>I. Le pays des merveilles et le pays du miroir</i>	11
<i>II. La tradition britannique</i>	17
<i>III. Les personnages transfictionnels</i>	21
<i>IV. Alice, le lecteur et la littérature</i>	28
<b>CHAPITRE 2</b>	
<i>Sur les ailes de l'Oiseau bleu : l'envolée féerique et Une Révolte au pays des fées</i>	<b>40</b>
<i>I. Le pays des belles histoires</i>	41
<i>II. Les royaumes des conteurs et la tradition canadienne</i>	51
<i>III. Les personnages transfictionnels</i>	57
<i>IV. L'initiation littéraire et les différentes lectures</i>	66
<b>CHAPITRE 3</b>	
<i>La Bibliothécaire et Il était une fois au pays des contes</i>	<b>76</b>
<i>I. Les livres et la bibliothèque</i>	77
<i>II. La tradition française</i>	84
<i>III. Les personnages transfictionnels de La Bibliothécaire</i>	85
<i>IV. La lecture, la littérature, l'écriture et la création</i>	94
<i>V. Le pays des contes</i>	101
<i>II. L'absence d'enracinement national</i>	105
<i>III. Les personnages transfictionnels d'Il était une fois au pays des contes</i>	107
<i>IV. L'image, les contes et le jeune lecteur</i>	114
<b>CONCLUSION</b>	<b>125</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	<b>138</b>