

# L'album postmoderne: un genre en voie de complexification<sup>1</sup>

■ Graziella Deleuze, maitre-assistante à la Haute École de Bruxelles (Defré)

*Le récit de fiction se présentant sous forme d'album, support de lecture par excellence des classes du primaire, se distingue des autres productions littéraires par deux caractéristiques essentielles: d'une part, la double narration, une narration assurée par l'image, le «visible», et une autre assurée par le texte, le «lisible» et, d'autre part, l'articulation entre le texte et l'image, chacun assumant sa fonction en collaboration avec l'autre. «Ce qui me semble définir l'album, ce sont les multiples interactions possibles du narrateur visuel et du narrateur verbal». (Nières-Chevrel, 2003: 75). Or les auteurs d'albums contemporains ou «postmodernes<sup>2</sup>» (Terwagne, 2011: 6) sont en train de renouveler le genre en explorant des chemins narratifs réservés jusqu'ici à la littérature pour lecteurs adultes. Nous tenterons, dans ces quelques pages, de démontrer la singularité de cet album postmoderne en examinant ce dernier sous quatre aspects: le rapport image-texte, les thèmes, l'apparition d'un narrateur-personnage, les procédés de distanciation que sont la transtextualité (et la transiconicité), la mise en abyme et les métalepses.*

## 1. LE RAPPORT IMAGE-TEXTE

Dans l'album contemporain, «les images rompent délibérément avec la fonctionnalité pédagogique. Face aux images dénotatives, copies du réel et supports d'apprentissage,

<sup>1</sup> Cet article a été publié dans *Enjeux 88*, Automne-hiver 2014, pp. 21-48. Nous le reproduisons dans son intégralité, agrémenté de quelques illustrations.

<sup>2</sup> Le caractérisant *postmoderne* désigne moins, on le verra, une étape chronologique qu'une série de caractéristiques propres à l'album contemporain.

émerge une image inattendue, aux nombreuses résonances symboliques» (Van der Linden, 2006: 17). En effet, si la fonction «illustrative» de l'image et le rapport de redondance entre celle-ci et le texte ne sont pas absents des albums postmodernes, la relation entre le message verbal et le message iconique a évolué vers une relation de collaboration-complémentarité, voire de disjonction, à des degrés divers. Or cette relation relevait exclusivement de la redondance dans les premiers albums et les albums modernes.

L'œuvre de Tomi Ungerer est représentative de cette évolution : dans son premier ouvrage, *Les Trois Brigands* (1961, tr. fr. 1968), l'image était encore très dénотative. Trente ans plus tard, dans *Otto, autobiographie d'un ours en peluche* (1999), l'image apporte un complément d'informations. En effet, Ungerer y raconte l'histoire d'un ours en peluche arraché à son compagnon de jeu, David, un petit garçon allemand de confession juive. Cet ours, malmené par la guerre, sauvera la vie d'un soldat américain noir qui, de retour aux États-Unis, le ramènera à sa petite fille, Jasmine. Ungerer montre, par l'image, l'endroit où vit Jasmine et sa famille. Rien n'est dit sur ce lieu de vie dessiné avec réalisme : nous voyons la petite jouer avec son ours en peluche dans une pièce où cohabitent le lit de son jouet, le linge que la maman fait sécher et le repas qui cuit sur le feu. L'image suggère donc une promiscuité du lieu de vie. Le Lecteur Modèle (Eco, 1979, 1996), le lecteur attentif et cultivé, comprend qu'on nous décrit l'habitat des ghettos noirs américains. Quelques pages plus loin, une illustration montre une vieille femme fouillant les poubelles avec, à l'arrière-plan, une publicité «Enjoy your life: happy cola». Le contraste entre cette réclame pour une boisson sucrée, qui propose de profiter de la vie, et cette femme, obligée de se contenter de déchets pour survivre, met en lumière l'inégalité sociale qui sévit dans l'après-guerre, aux États-Unis. Bref, ces informations ne sont pas indispensables pour comprendre l'histoire mais elles apportent des éclairages sur le contexte social des années cinquante d'un pays qu'Ungerer connaissait bien.

Par ailleurs, en se libérant de sa fonction purement figurative, l'image est elle-même devenue un support de lecture «proliférant», pour reprendre le qualificatif que Tauveron accordait aux textes (Tauveron, 1999) : son observation peut donner lieu à des interprétations diverses car beaucoup d'images évoquent plutôt qu'elles ne «disent», elles donnent à voir plutôt qu'elles ne montrent. Dans l'album *En 2000 trop loin* (2009), de Rascal, où un petit garçon raconte sa difficulté de vivre loin de son papa en prison, chaque illustration, qui occupe une pleine page, suggère un univers fermé et ouvert à la fois : l'oiseau tatoué sur l'épaule de son papa, une fenêtre au-dessus d'un radiateur, le ciel au-dessus du mur de la prison... Ces images sont-elles le reflet de l'imaginaire de l'enfant qui raconte ? Évoquent-elles l'espoir d'une vie libre après l'incarcération ? Elles contribuent, en tout cas, à créer un climat à la fois doux et triste.



Figure 1. *En 2000 trop loin* (2009), de Rascal

En outre, une disjonction entre l'image et le texte peut provoquer l'ironie du propos. Cette ironie est une caractéristique de ce langage de l'album du XXI<sup>e</sup> siècle. « Si le comique n'est pas l'apanage de l'album contemporain, en revanche l'ironie à l'œuvre dans ces ouvrages semble bien être le signe d'une époque particulière ». (Connan-Pintado, Escarpiot, Gaiotti, 2008 : 312-313). Cette ironie se marque plus particulièrement quand la narration est prise en charge par un narrateur-personnage. Dans ce cas, elle peut soit provoquer un effet comique, par la contradiction entre les propos tenus et ce que donne à voir l'image (*Balthazar!* (2001), *Mon chat le plus bête du monde* (2012)), soit interpeler sur les manières différentes dont des personnages vivent une même réalité, comme dans *Une histoire à quatre voix* (1998), d'Anthony Browne. Dans *l'Afrique de Zigomar* (1990), de Philippe Corentin, où la narration est assurée par un narrateur-auteur, « l'ironie pourrait se définir comme une tension entre l'image et le propos de certains des personnages » (Gaiotti, 2007 : 76). Le merle Zigomar est persuadé d'emmenner ses amis, Pipioli le souriceau et la grenouille, vers les terres d'Afrique alors que l'image semble indiquer qu'il vole en direction du pôle nord. Zigomar rassure ses coéquipiers en leur montrant ce qu'il pense être un éléphant avec ses défenses, alors que nous, spectateurs, voyons un morse... et rions à ses dépens.



Figure 2. *Balthazar!* (2001), de G. de Pennart

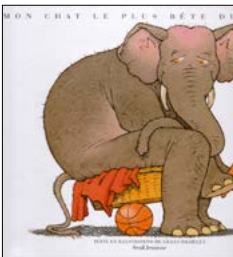


Figure 3. *Mon chat le plus bête du monde* (2004), de G. Bachelet

Figure 4. L'Afrique de Zigomar (1990), de Ph. Corentin, récit assuré par un narrateur-auteur



L'album contemporain est donc devenu incompréhensible si l'image n'est pas observée par les enfants, contraignant parfois le lecteur à une manipulation verticale de l'ouvrage pour une lecture de haut en bas, comme dans *Plouf!* (1991), de Philippe Corentin, ou dans *Le monde à l'envers* (1995), de Mario Ramos, deux ouvrages où l'originalité de la mise en page est au service du sens de l'album.

Enfin, «l'importance de l'image au regard de la narration devient même si déterminante que certains ouvrages pour la jeunesse se composent exclusivement d'images sans texte et fonctionnent narrativement de manière efficace» (Prince, 2010 : 170). C'est le cas, entre autres, pour *Le code de la route* (2010), *Quand j'étais petit* (1997), de Mario Ramos, et *La porte* (2008), de Michel Van Zeveren. C'est, selon nous, une étape fondamentale dans l'histoire de ce genre qui s'affranchit du conte dont le texte de l'album était l'héritier. Le conte se lisait oralement ; la lecture de l'album peut toujours être oralisée mais l'accès à l'image fait désormais partie de sa lecture ; il est devenu un objet-livre à manipuler, à regarder autant qu'à lire.

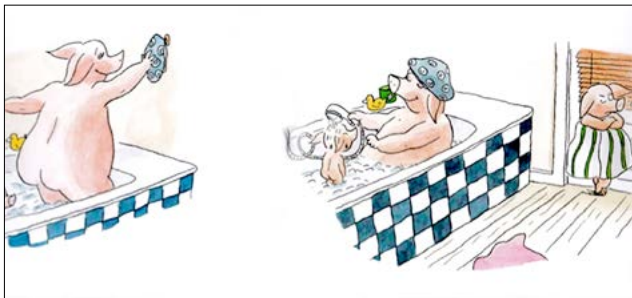


Figure 5. Album sans texte : La porte (2009), de M. Van Zeveren

## 2. LE CONTENU, LES THÈMES

L'album pour la jeunesse est un fourre-tout polymorphe car, à la variété des formes et des contenus, s'ajoute l'encyclopédisme des questions abordées. En effet, aujourd'hui, la littérature pour la jeunesse parle de tout, dépassant peut-être le clivage séculaire qui la caractérisait, entre les deux pôles de l'édification et du divertissement. Reflet d'une époque et d'une société, elle aborde frontalement

des thèmes jusque-là tabous qui n'étaient effleurés que très indirectement ; et l'album se fait le miroir privilégié de cette évolution, en la montrant à travers l'image. (Escarpit, Connan-Pintado, Gaiotti, 2008 : 316-317)

En effet, l'album contemporain ne connaît pas l'autocensure thématique. Ses auteurs n'écartent aucun sujet politique, psychologique, éthique ou sociologique : la mort (*Au revoir Blaireau*, en 2010, de Suzan Varley, *Bonjour madame La Mort*, en 1997, de Jean-Charles Sarrazin et Pascal Teulade, *Nos petits enterrements*, en 2006, de Ulf Nilsson et Eva Eriksson, *Moi et rien*, de Kitty Crowther, en 2000, *Dans les yeux d'Henriette*, de Virginie Jamin, en 2002) ; le divorce (*C'est un papa*, de Rascal et Louis Joos, en 2001, *Le jour de papa* de Bo R. Holmberg et Eva Eriksson, en 2006) ; l'homosexualité (*Plus tard je me marierai avec Anna*, de Thierry Lenain et Mireille Vautier, en 1992), la compétition débridée (*Prem's, deu'z, troi'z*, de Michel Van Zeveren, en 2010) ; les sans papiers (*Sans papiers* de Rascal, Cendrine Jenin et Jean-François Martin, en 2012<sup>3</sup>) ; l'adoption (*Moun*, de Rascal et Sophie, en 1995), l'adoption par une femme seule (*Ma mère est une sorcière*, de Rascal et Neil Desmet, en 2007) ; le multi- ou pluriculturalisme (*Flix*, de Tom Ungerer, en 2000, *On n'aime pas les chats*, de François David et Géraldine Alibeu, en 2006, *Luc, Ahmed et saint Nicolas*, de Wolfgang Bittner et Ursula Kirchberg, en 1999) ; la Shoah (*Otto, autobiographie d'un ours en peluche*, de Tomi Ungerer, en 2001, *L'Étoile d'Erika*, de Ruth Van der Zee, en 2003, *Grand-Père*, de Gilles Rapaport, en 1999, *Les arbres pleurent aussi* de Irène Cohen-Janca et Maurizio A.C. Quarello, en 2009) ; les sans abris (*Les petits bonshommes sur le carreau*, d'Olivier Douzou, en 1999) ; l'inégalité sociale (*Une histoire à quatre voix*, en 2000, *L'Autre histoire*, en 2009, d'Anthony Browne, *Allumette*, en 1997, de Tomi Ungerer), le pouvoir totalitaire (*Nuno, le petit roi*, en 2000, et *Le petit Guili*, en 2013, de Mario Ramos), etc.

La qualité littéraire de l'album contemporain réside précisément dans sa capacité à aborder ces sujets avec tact, finesse, sensibilité, humour, avec une distance parfois poétique que l'image, souvent symbolique, contribue à installer. Selon nous et, nous nous distancions en cela des propos d'Escarpit *et al*, le traitement de ces thèmes n'a rien de « frontal » ; il se fait, au contraire, de manière oblique, élégante, discrète, par petites touches. Pour nourrir la réflexion de leur destinataire tout en évitant un propos péremptoire, les auteurs usent de métaphores verbales et iconiques : une vieille dame qui rapetisse en même temps que grandit le petit garçon à qui elle raconte des histoires, des fleurs qui se fanent, des jardins qui renaissent au printemps... autant d'images qui suggèrent que la mort est une étape du cycle de la vie.

Rascal, un des auteurs les plus engagés au sens politique, propose des fins ouvertes où le lecteur est invité à conclure lui-même le récit. L'album postmoderne bouscule l'enfant mais lui laisse son libre arbitre dans les réponses proposées, il « invite à

<sup>3</sup> Ouvrage que la maison d'édition l'École des Loisirs a refusé de publier.

penser sans porter à croire» (Dumortier, Dispy, 2006: 87). Les dénouements envisagent des solutions qui ne sont ni simples ni rapides : Blaireau est mort et ne reviendra pas mais les animaux comprennent qu'ils le font vivre à chaque fois qu'ils adoptent un comportement qu'il leur a appris. Leur deuil durera tout l'hiver et fondra comme la neige au printemps. Parfois le dénouement de l'histoire n'apporte pas de réponse et laisse à penser que grandir, c'est admettre qu'il n'y ait pas toujours une réponse à une question existentielle.

En somme, l'album postmoderne réussit ce pari, difficile vu la jeunesse de son public, de divertir sans renoncer à faire réfléchir et d'éviter d'être moralisateur, dépassant ainsi le clivage manichéen de l'édification et du divertissement.

### **3. APPARITION DU NARRATEUR-PERSONNAGE**

Alors que les auteurs des premiers albums et des albums modernes donnaient la parole exclusivement à un narrateur n'appartenant pas au monde de l'histoire, certains narrateurs d'albums postmodernes sont des personnages évoluant dans le monde interne du récit. Si les narrateurs-auteurs restent largement majoritaires, les albums présentant un narrateur-personnage ne sont pas rares pour autant. Citons quelques ouvrages : *Otto, autobiographie d'un ours en peluche* (1999), de Tomi Ungerer, *Je suis revenu* (2000), *Balthazar!* (2001), *L'Autre* (2007), de Geoffroy de Pennart, *J'ai un problème avec ma mère* (1983), de Babette Cole, *Comme mon père m'a appris* (2009), *En deux mille trop loin* (2009), de Rascal, *Le voyage d'Oregon* (1993), *Marilyn Rouge* (2009), de Rascal et Louis Joos, *Sans papiers* (2012), de Rascal, Cendrine Genin, Jean-François Martin, *Mon ami Jim* (1996), *Moi et Rien* (2000), de Kitty Crowther, *Mon chat le plus bête du monde* (2012), de Gilles Bachelet...

Cette apparition d'une « nouvelle voix narrative » dans l'album postmoderne permet au jeune lecteur de s'identifier à un narrateur qui est soit son double (un enfant), soit un animal (un loup, un chien, un chevreau), soit un jouet (un ours en peluche). Cette identification provoque un sentiment de sympathie voire d'empathie vis-à-vis du sujet narratif racontant : comment ne pas être touché, en effet, par les propos d'une petite fille qui raconte comment, malgré son acculturation exemplaire à la société française, elle est reconduite à l'aéroport par des policiers venus la chercher... le jour de la photo de classe (*Sans papiers*, 2012).

### **4. LES PROCÉDÉS DE DISTANCIATION : LA TRANSTEXTUALITÉ ET LA TRANSICONICITÉ**

On ne peut parler des albums postmodernes sans évoquer ces jeux de connivence que certains auteurs tentent d'installer avec leurs lecteurs. Un nombre non négligeable d'albums sont, en effet, de véritables « palimpsestes », selon la formule consacrée de Genette (1982). Si cette « littérature au second degré » (Genette, 1982 : 558) est une pratique ancienne, en matière d'albums pour enfants, ce phénomène est nouveau et pour cause : il implique que le lecteur dispose d'une certaine culture, et pas seulement littéraire.

Les réécritures de contes sont si nombreuses dans le champ de la littérature de jeunesse que le jeune lecteur contemporain risque fort d'être confronté à des œuvres secondes avant même d'avoir rencontré les textes sources dont elles s'inspirent. Si le phénomène n'est pas nouveau, il semble connaître une expansion à partir des années 1970, et s'inscrit dans les courants post-modernistes qui, dans des domaines aussi variés que l'architecture, les arts plastiques et la danse, revisitent les œuvres du passé pour en donner une version détournée et souvent parodique. (Connan-Pintado, 2008 : 357)

Pour évoquer ces jeux de reprise, nous utiliserons le terme de *transtextualité* dans le sens hyperonymique que lui confère Genette c'est-à-dire «tout ce qui met le texte en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes» (Genette, 1982 : 7). A l'intérieur de cet ensemble, comme Genette et comme Piégay-Gros (1986 : 45), nous distinguerons deux types de relation transtextuelle : l'*intertextualité* et l'*hypertextualité*. Par le premier terme, nous désignerons

une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la citation (avec guillemets, avec ou sans référence précise); sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du plagiat, qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral; sous forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l'allusion, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions. (Genette, 1982 : 8)

Enfin, nous utiliserons le terme *hypertextualité* pour désigner, comme le fait le théoricien du récit, «toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire» (*Ibidem* : 13), ce que Piégay-Gros appelle une «relation de dérivation» (Piégay-Gros, 1986 : 45)

Pour tenter une clarification modeste plutôt qu'une classification, nous avons établi des degrés de transtextualité à l'intérieur de ces deux grandes catégories que sont l'intertextualité et l'hypertextualité. Nos critères ont été, d'une part, l'espace qu'occupe cette transtextualité dans l'album, et, d'autre part, le degré de lisibilité du récit en cas de non-repérage du texte source. Précisons d'emblée que certains albums cumulent des degrés différents de transtextualité et que les étiquettes sont, par essence, fort exigeuses pour contenir des libertés artistiques.

#### 4.1. DEGRÉ 1 DE TRANSTEXTUALITÉ OU L'INTERTEXTUALITÉ - CITATION

Le degré 1 de transtextualité serait la forme d'intertextualité que Genette désigne par la citation, à savoir une intertextualité courte, explicite, placée le plus souvent dans

le paratexte, et comportant des marques typographiques (guillemets, caractères italiques, références).

Comme exemples d'albums relevant de ce degré, citons *Marilyn Rouge* (2009) et *Le voyage d'Oregon* (1993), de Rascal et Louis Joos. Dans le premier, un extrait d'une lettre de Rimbaud est placé en exergue<sup>4</sup> tandis qu'un extrait du poème «Le ciel est par-dessus le toit», du recueil *Sagesse* (1881), est cité par un des protagonistes du récit, l'enfant, qui sensibilise son oncle, chauffeur routier, à la poésie au cours d'un voyage initiatique qu'ils accomplissent ensemble. Dans le second, le poème *Sensation* (1870), de Rimbaud, est placé intégralement en épigraphe de l'ouvrage.

L'épigraphe, cette citation placée en exergue d'un livre ou d'un chapitre, manifeste parfaitement cette attente d'une lecture qui donne sens à l'intertexte. [...] L'épigraphe suppose donc une lecture rétrospective et implique fortement le lecteur qui doit activement participer à l'élaboration du sens de l'œuvre. (Piégay-Gros : 100)

Dans les albums cités, il n'y a pas de travail de repérage à accomplir puisque la référence est explicitement mentionnée. L'épigraphe suggère l'esprit de l'œuvre, sa thématique, voire sa signification : le vent de la liberté, les voyages dans les mots et dans l'espace font grandir. La participation active du lecteur à l'élaboration de sens, à partir de cette épigraphe, est bien sûr la bienvenue mais ne nous paraît cependant pas indispensable. Lue rétrospectivement, lors de l'analyse de l'œuvre, la citation peut en affiner ou en justifier la signification. Mais son passage sous silence n'est pas préjudiciable à la compréhension du texte. Nous la voyons plutôt comme «une invitation à la compréhension, à l'interprétation et à la relecture» (Piégay-Gros : 102).

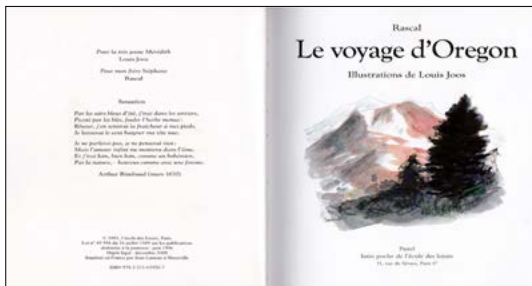


Figure 6. *Le voyage d'Oregon* (1993), de Rascal et L. Joos où le poème *Sensation* (1870), de Rimbaud, est placé intégralement en épigraphe de l'ouvrage.

4 4 Une lettre adressée à Georges Izambard et datant de novembre 1870.



#### 4.2. DEGRÉ 2 DE TRANSTEXTUALITÉ OU L'INTERTEXTUALITÉ - ALLUSION

Dans ce degré 2, nous plaçons tous les albums qui font allusion à d'autres textes littéraires, sans qu'aucune marque de la citation ne soit visible et qui pratiquent ce que nous avons appelé « l'intertextualité gratuite », à savoir l'allusion à des œuvres dont le repérage n'est pas essentiel à la compréhension de la signification du texte. On peut d'ailleurs se demander dans quelle mesure ces allusions ne sont pas des « clins d'œil » destinés aux adultes. Le lecteur qui ne les identifierait pas peut poursuivre sa lecture mais passera à côté de certains effets comiques du texte.

Ainsi, dans *Pauvre Verdurette* (1993), de Claude Boujon, nous lisons d'abord une allusion à la fable de La Fontaine, *La grenouille qui voulait se faire plus grosse que le bœuf* (1668, éd. 1971 : 35-36) : « Les grenouilles ne s'intéressaient plus aux bovidés depuis longtemps. Elles connaissaient toutes par cœur l'histoire racontée cent fois de cette arrière, arrière, arrière-grand-mère qui voulait se faire aussi grosse que le bœuf et qui finit si mal » (Boujon, 1993 : 9). Si la référence au texte source n'est pas explicite, le syntagme nominal « l'histoire racontée cent fois » indique néanmoins la présence d'un texte ayant existé sous forme orale ou écrite. On peut parler de « rappel explicite du texte auquel il est fait implicitement référence » (Piégay-Gros, 1996 : 55). Une autre allusion est, comme la précédente, « gratuite » : « Sa sixième rencontre



fut un tracteur. Il était grand, il était beau, il sentait bon le moteur chaud » (Boujon, 1993 : 24). Seul l'adulte y reconnaîtra une phrase extraite d'une chanson interprétée par Edith Piaf, en 1936, et reprise par Serge Gainsbourg, en 1987. *Pauvre Verdurette* comporte d'autres allusions beaucoup plus invasives sur lesquelles nous reviendrons lorsque nous détaillerons le degré 4, preuve qu'un même album peut jongler avec différentes formes de transtextualité.

Figure 7. *Pauvre Verdurette* (1993), de Claude Boujon

Enfin, dans *Je suis revenu* (2000), de Geoffroy de Pennart, le loup-narrateur est à la recherche de ses anciennes proies... qui ont toutes disparu. En approchant d'une rivière, il dit : « J'espérais que l'agneau serait toujours là en train de rêvasser mais pas de gigot, rien que des chênes et des roseaux ». Nous pouvons y déceler, d'une part, l'allusion à un titre des *Fables* de La Fontaine, *Le chêne et le roseau* (1668, éd. 1971 : 51-52), et à l'incipit de la fable *Le loup et l'agneau* : « un agneau se désaltérait dans le courant d'une onde pure ; Un loup survient à jeun qui cherchait aventure et que la faim en ces lieux attirait. » (1668, éd. 1971 : 44).

Dans ce que nous avons identifié comme degré 2, nous sommes en présence d'albums qui font référence à des textes sans jamais citer ces derniers. Ne pas repérer ces références n'est nullement préjudiciable à la compréhension du récit. Elles ne sont que de petits cailloux semés sur les chemins de la littérature et font l'agrément de la marche.

#### 4.3. DEGRÉ 3 DE TRANSTEXTUALITÉ OU L'INTERTEXTUALITÉ-PERSONNAGES

Nous plaçons, dans cette catégorie, les albums qui convoquent les personnages des contes ou des fables en les désignant explicitement par leur nom mais en les mettant en scène dans un contexte narratif différent de celui dont ils sont issus. Le degré 3 se justifie par le fait que nous sommes au-delà des clins d'oeil et de « l'intertextualité gratuite ». Nous ne sommes plus très loin de l'hypertextualité mais nous n'y sommes pas encore. En effet, il ne s'agit pas de reprendre les différents épisodes d'une histoire source pour les traiter autrement mais d'appeler à la barre des témoins ou acteurs d'une ou de plusieurs histoires et de leur faire vivre de nouvelles aventures. En fait, plutôt qu'à une véritable transformation d'un texte source, nous assistons à un jeu stylistique de convocation de figures célèbres. La méconnaissance de ces textes cachés sous le nouveau peut entraîner la perte d'une des significations du texte.

Dans *Le loup est revenu* (1994), *Je suis revenu* (2000), les auteurs mettent en scène des personnages qui ont eu des soucis avec le loup : Pierre, le Petit Chaperon rouge, la chèvre, l'agneau, les trois petits cochons. Dans *C'est moi le plus beau* (2006), *C'est moi le plus fort* (2001), de Mario Ramos, l'échantillon de personnages s'élargit à Blanche-Neige et aux sept nains ; dans *Le code de la route* (2010), de Mario Ramos, et *Le loup sentimental* (1998), de Geoffroy de Pennart, il s'élargit au Petit Poucet. Dans *Le plus malin* (2011), de Mario Ramos, les trois ours font aussi leur apparition. Par ailleurs, la fonction de cette convocation n'est pas seulement de provoquer un effet comique, elle est aussi souvent au service des valeurs défendues par l'auteur : dans *Le loup est revenu*, les animaux comprennent que s'ils font preuve de solidarité, ils viendront à bout de leur prédateur.



Figure 8. *Le loup est revenu* (1994), de Geoffroy de Pennart

Dans *Prem's, deu'z, troi'z* (2010), de Michel van Zeveren, un lièvre met une tortue au défi, persuadé qu'il a tiré les leçons de l'expérience de son congénère de la fable de La Fontaine : « Je vais lui montrer qu'on n'est pas dans la fable » (2010 : page non numérotée). L'allusion et la convocation des personnages s'arrêteront là : l'histoire proposera une réflexion sur l'absurdité de l'obsession de la compétition.

Citons enfin *Le loup conteur* (2004), dans lequel le loup, le personnage principal, s'étonne de l'absence de réaction des animaux de la ferme alors qu'il manifeste clairement son intention de les dévorer. Très vexé, il fait référence à son passé de prédateur et leur dit : «vous ne voyez pas que je suis le grand méchant loup ?» Face aux animaux alphabétisés qui, dorénavant, n'auront plus peur de lui, le loup prend pleinement conscience de sa démythification en cours...

#### 4.4. DEGRÉ 4 DE TRANSTEXTUALITÉ – L'HYPERTEXTUALITÉ ET SES INTENTIONS OU EFFETS PARODIQUES

Nous atteignons cette fois la couche de l'hypertextualité qui peut prendre des formes diverses. La parodie, selon Genette, « emprunte le style d'un texte pour composer dans ce style un autre texte, traitant un autre objet, de préférence antithétique ». (Genette, 1982 : 23) Pour élargir les limites de cette définition, nous avons donc eu recours au syntagme nominal « les intentions et effets parodiques » pour désigner ce que Tauveron appelle la « transformation par imitation et déformation qui procède d'une intention ironique ou satirique » (Tauveron, 2002:59). Ce degré 4 de transtextualité se définit, selon nous, par son caractère invasif. Sorte de « transtextualité filée », elle affecte l'ensemble du récit, c'est-à-dire l'histoire et la narration. Il ne s'agit plus de glisser une citation, de mettre en scène un ou des personnage(s) connus(s) dans un autre contexte. C'est tout le récit qui s'étale « de tout son long » sur un texte source, qui en reprend les principaux épisodes en les détournant, en les transformant. Un travail de décryptage sera cette fois indispensable pour accéder à la signification du texte.

Nous plaçons d'abord dans cette catégorie ce que Tauveron, à la suite de Genette, appelle « les continuations », à savoir, non pas une continuation posthume d'une œuvre inachevée mais bien « les albums qui prolongent, généralement sur le mode parodique, des histoires connues au-delà de leur clôture » (Tauveron, 2002 : 62).

*La revanche des trois ours* (1998, tr. fr. 2004), de Gwyneth Williamson et Alan Mac Donald, en est un exemple. Le titre indique clairement qu'il est question de prendre une *revanche* et donc d'écrire la suite du feuilleton précédent. Le lecteur ne peut comprendre, en effet, l'acharnement des trois ours à mettre en désordre, ce qu'ils pensent être, la maison de Boucle d'or que s'il connaît le texte source. *Allumette* (2008), de Tomi Ungerer, relève de cette même sous-catégorie d'hypertextualité. Le début est assez semblable à l'histoire de *La petite fille aux allumettes* (1845) d'Andersen, mais là où le conteur danois terminait son récit en faisant mourir de froid et de faim sa pauvre héroïne, Ungerer lui accorde la chance de pouvoir rebondir.

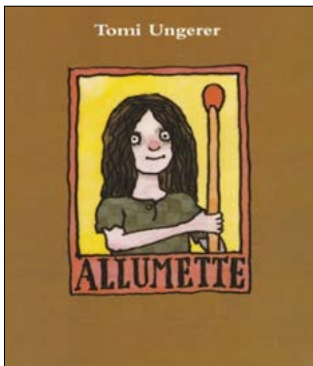


Figure 9. *Allumette* (2008), de Tomi Ungerer

Dans ce degré 4, nous trouvons tous les albums contemporains qui mettent en scène des petites filles qui ressemblent au Petit Chaperon rouge mais qui sont en voie d'émancipation. Dans *Mademoiselle sauve-qui peut* (1999), de Philippe Corentin, l'incipit relève pratiquement du plagiat de Perrault à un mot près : « Il était une fois une petite fille, la plus *espiègle* qu'on eût pu voir » (Corentin, 1999 : 7). Cet incipit scelle le pacte de lecture (Jouve 2010 : 17-18) signé entre l'auteur et le Lecteur Modèle (Eco, 1979, 1996) : cette petite fille pourrait être moins naïve que le Petit Chaperon rouge. Le lecteur qui n'a pas reconnu l'incipit du texte source de Perrault bénéficiera d'une séance de rattrapage un peu plus loin grâce à une série d'indices, implicites d'abord (à la page 12, Mademoiselle Sauve-qui-peut est envoyée chez sa grand-mère par sa mère excédée), et explicites ensuite :

« Non, mais, dis-donc le loup, tu crois que je ne sais pas faire la différence entre un loup et une mamie ? Allez, ouste ! Hors d'ici ! » « Allez, zou ! Dehors ! Et plus vite que ça ! Il veut que je m'énerve en vrai, le loup ? Il me croit aussi bête que le Petit Chaperon rouge ou quoi ? » (Corentin, 1999 : 24-25)



Il était une fois une petite fille, la plus espiègle qu'on eût pu voir.



« Allez, zou ! Dehors ! Et plus vite que ça ! Il veut que je m'énerve en vrai, le loup ? Il me croit aussi bête que le Petit Chaperon rouge ou quoi ? »

Figures 10-11. *Mademoiselle sauve-qui peut* (1999), de Philippe Corentin

Dans *Chapeau rond rouge* (2005) et *Le retour de Chapeau rond rouge* (2011), de Geoffroy de Pennart, les titres et l'incipit installent ce pacte de connivence : « Il était une fois une petite fille qui vivait avec ses parents à l'orée de la forêt. Comme elle ne quittait jamais le chapeau rond et rouge que lui avait offert sa grand-mère, on l'avait surnommée Chapeau rond rouge » (de Pennart, 2005, 2011 : pages non numérotées).

Par ailleurs, nous pourrions aussi citer l'album *Pauvre Verdurette* (1993), de Claude Boujon, déjà présenté précédemment, où l'intrigue tourne autour des histoires de grenouilles qui se transforment en princesses : « on racontait qu'une de leurs cousines, dans un marais du nord, s'était transformée en princesse grâce à un baiser donné par un prince charmant » (Boujon, 1993 : 15). Toute la quête de Verdurette consistera à rechercher celui-ci pour espérer recevoir un baiser et se transformer en princesse. Aux dernières pages, très déçue, « Verdurette rejoignit sa mère et confia à ses compagnes : « on n'embrasse plus les grenouilles de nos jours ! » » (*Ibidem* : 35-36).

Enfin, citons les albums *Le loup, la chèvre et les 7 chevreaux* (2005), de Geoffroy de Pennart, et *Les trois petites cochonnes* (1999), de Frédéric Stehr, qui sont de véritables parodies: les péripéties du synopsis de l'hypotexte sont gardées mais détournées. Dans le second, la référence à l'hypotexte est explicite dès l'incipit: «tout le monde connaît l'histoire des 3 petits cochons. Oui, mais connaissez-vous l'histoire des trois petites cochonnes?» (Stehr, 1999: 6). Leur mère leur donne à toutes les trois un sac d'argent et les somme de trouver le meilleur mari possible, ce qui entraîne leur départ de la maison familiale et le début de leur quête, comme dans une version des Trois petits cochons où la mère est le destinataire de la quête. On retrouve, ensuite, les trois maisons de paille, de bois et de brique mais leur ordre d'apparition est inversé et pour cause: l'élément de résolution consiste en la capture du loup par la troisième petite cochonne, la plus futée et la moins superficielle, qui a réussi à attirer le loup dans sa maison de paille. Les deux autres cochonnes qui se sont fait construire, pour la première, une belle villa en briques, pour l'autre, une maison en bois, se sont fait manger par un loup déguisé en cochon qui leur semblait pourtant «poli et riche» (*Ibidem*: 13), «beau et robuste» (*Ibidem*: 17). La capture du loup vaudra à la troisième petite cochonne de disposer d'un large éventail de maris potentiels, la dernière image de l'album montrant, en effet, une file de cochons venus, avec un cadeau, présenter leurs hommages à cette impressionnante cochonne.



Figure 12. Les trois petites cochonnes (1999), de Frédéric Stehr

On l'aura compris, «l'inversion des situations entraîne l'inversion des valeurs, et reflète l'air du temps, comme l'émergence des mouvements féministes» (Connan-Pintado, 2008: 359). «La source n'est pas seulement le principe fondateur et nourricier de l'œuvre, elle est l'empreinte de valeurs et de significations nouvelles» (Piégay-Gros, 1996: 38).

L'effet parodique fait parfois passer d'une catégorie à une autre, par exemple d'un conte merveilleux à un récit policier. Ainsi, dans *John Chatterton détective* (1993), d'Yvan Pommaux, l'allusion au Petit Chaperon rouge est suggérée par quelques indices: «Une disparition... Une fille en rouge... Une grand-mère... Ça rappelle cette sombre histoire où la fille et la grand-mère sont mangées par un loup». (Pommaux, 1993: 13). Cependant, des indices verbaux («je connais la vieille dame qui habite ici: elle est partie en voyage organisé dans les îles Crocodiles (*Ibidem*: 15)») et iconiques

(vêtements, voiture) marquent la prise de distance avec l'hypotexte et indiquent un cadre spatio-temporel contemporain.

Quel est le point commun entre toutes ces œuvres citées et regroupées dans cette quatrième catégorie? Elles sont toutes dérivées d'une œuvre antérieure et leur lecture se complexifie dans la mesure où l'intention de l'auteur est inaccessible s'il n'y a pas une connaissance du texte source. C'est incontestablement une tendance de l'album contemporain... qui pose évidemment question.

Auprès de spécialistes du conte, d'abord: Connan-Pintado y voit un «traitement iconoclaste qui ferait perdre au conte sa spécificité» (Connan-Pintado, 2008: 360). «Les manipulations génériques auxquelles ils [les auteurs de contes détournés] le [le conte] soumettent mettent en péril ses principales caractéristiques» (Connan-Pintado, 2009: 44). Nous ne partageons pas cette analyse: les auteurs contemporains pratiquent une transformation qui relève essentiellement de la parodie, parfois du travestissement mais jamais d'une charge ou d'un pastiche (Genette, 1982: 40-41). Il s'agit plutôt, selon nous, d'un hommage...

Ce terme [hommage] qualifie assez bien le régime non satirique de l'imitation qui ne peut guère rester neutre et n'a d'autre choix qu'entre la moquerie et la référence admirative — quitte à les mêler dans un régime ambigu qui me semble la plus juste nuance du pastiche quand il échappe aux vulgarités agressives de la charge. (Genette, 1982: 129)

La parodie est une forme littéraire paradoxale dans ses procédés et ses visées. Elle se situe entre hommage et critique en s'appuyant sur une œuvre célèbre, qu'elle célèbre à son tour, en faisant d'elle le tremplin d'un nouveau texte. Mais la transformation s'exerce dans le sens de la déformation, de la dérision. (Connan-Pintado, 2009: 36)

En sommes-nous si sûrs? Les auteurs d'albums postmodernes ne détruisent pas les contes, ils en décomposent certains matériaux pour les réutiliser. Genette disait du pastiche proustien qu'il «n'est ni purement satirique ni purement admiratif, et son régime propre est bien celui, irréductiblement ambigu, de la taquinerie, où se moquer est une façon d'aimer, et où l'ironie n'est qu'un détour de la tendresse» (Genette, 1982: 159-160). Ce n'est pas faire insulte à Proust (ou à Genette) que de penser qu'il y a de cela dans la démarche des auteurs contemporains, dans cette écriture ludique, jubilatoire qui bouscule, dépoussière ces textes anciens qui font partie de notre bibliothèque intérieure et de notre imaginaire. Les auteurs d'albums contemporains sont des passeurs qui transportent les récits d'une rive, le conte, à l'autre, l'album, et, ce faisant, ils donnent une seconde vie et une raison d'être au premier, tout en faisant évoluer le second. Nous n'y voyons aucun traitement iconoclaste ou satirique mais bien une entreprise de rénovation.

Cet activisme dérivationnel pose aussi question aux sociologues de la littérature de jeunesse. Ainsi, Bonnéry s'inquiète-t-il du fait que le lecteur supposé par ces albums contemporains est «un modèle de lecteur déjà informé d'une culture enfantine patrimonialisée. [sic] [...] La question qui guide notre démarche est celle de la tension entre, d'un côté, l'évolution des formes culturelles, de démarches créatives et des définitions sociales de l'enfance contenues dans les albums, et, de l'autre, les inégalités qui peuvent résulter de ce que ces évolutions sont inégalement partagées» (2010 : 9).

En outre, on peut craindre qu'avec le temps, l'hypotexte ne soit plus reconnu et que «l'hypertextualité ne soit [est] plus aujourd'hui qu'un effet de culture, voire d'érudition» (Genette, 1982 : 274). «La parodie postule la reconnaissance du texte déformé et parie sur la tension constamment maintenue entre le sentiment d'une identité et la prise de conscience d'une distance» (Piégay-Gros : 106). Or «on s'expose de plus en plus à ce que de jeunes lecteurs abordent des contes détournés avant d'avoir rencontré leurs sources. Ils risquent alors d'entendre le texte second au premier degré et de perdre une grande partie du jeu proposé par la lecture» (Connan-Pintado, 2009 : 36). «La prévision quant à la compétence même du Lecteur Modèle peut avoir été insuffisante» (Eco, 1979 : 70). Dès lors, quelles sont les limites à placer dans le développement des compétences du Lecteur Modèle prévu par l'auteur ? Jusqu'où faire débusquer par les enfants les indices de transtextualité ? Quels protocoles de lecture faut-il leur proposer ? Autant de questions que l'album contemporain suscite...

Enfin, cette désacralisation insistante que subit le loup dans les albums contemporains, alors que celui-ci incarne l'image traditionnelle du mâle dans les contes, pose question : l'animal est ridiculisé, a des problèmes existentiels, est trop «sentimental», devient végétarien, ne fait plus peur aux petites filles... Faut-il voir dans cette grande démythification une perte d'un repère masculin ? Nous attendons avec impatience une étude sociologique sur la question.

#### 4.5. TRANSICONICITÉ

«L'album, objet littéraire et plastique, joue et jongle non seulement avec les références littéraires, mais aussi avec toute l'histoire de l'art». (Escarpit, Connan-Pintado, Gaiotti, 2008 : 315). En effet, les auteurs-illustrateurs contemporains s'amuse aussi à copier ou à redessiner les œuvres du patrimoine pictural, aussi sacralisées soient-elles. L'audace de certains d'entre eux les amène à combiner la transtextualité et la *transiconicité*. Pour désigner ce jeu iconique, nous aurons recours au terme de transiconicité, plus judicieux, selon nous, que le terme d'*intericonicité*, trop restrictif. En effet, la distinction entre *intertextualité* et *hypertextualité* mériterait d'être transférée au mode d'expression iconique de l'album. Nous parlerons donc d'*intericonicité* lorsque l'illustrateur se contente de «citer», de reproduire une œuvre d'art ou un univers artistique. Nous parlerons d'*hypericonicité* lorsque l'auteur retouche, transforme

le tableau. L'oeuvre d'Anthony Browne «qui s'est fait une spécialité de la référence iconique aux textes et aux images» (Escarpit, Connan-Pintado, Gaiotti, 2008 : 314) est assez représentative de cette distinction. Ainsi, dans *Une histoire à quatre voix* (1998), nous pouvons déceler la présence d'intericonicité par des «allusions» à l'univers magrittien dans la façon dont l'auteur-illustrateur dessine les réverbères, par la reproduction de *La Joconde* (1503-1506), de Léonard de Vinci, et du *Cavalier riant* (1624), de Frans Hals. Dans *Petite beauté*, du même auteur, nous pouvons admirer le tableau *La chute d'Icare* (1558), de Pieter Bruegel l'Ancien, accroché au mur.

Dans *Une histoire à quatre voix*, certaines images subissent un traitement parodique au point que l'on peut parler d'hypericonicité : si les portraits de *La Joconde et du Cavalier riant* sont reproduits «à l'identique» lorsqu'ils ouvrent le chapitre de «la deuxième voix», ceux-ci sont retouchés lorsqu'ils clôturent ce même chapitre, provoquant ainsi «une opposition dysphorie/euphorie» (Leclaire-Halté 2004 : 123) assez représentative de l'état d'esprit du père de Réglisse, le narrateur.

Dans *Les Tableaux de Marcel* (2000), Anthony Browne redessine des œuvres classiques qu'il apprécie particulièrement en transformant les sujets humains des tableaux en singes, véritables marques de fabrique de cet auteur-illustrateur. Ces dessins sont drôles lorsque la grâce de Vénus, dans *La naissance de Vénus* (1485), de Botticelli, fait place à l'effroi du gorille gêné de sa nudité. Ces transformations deviennent irrévérencieuses, voire subversives, lorsque, dans le «redessin» de la *Création d'Adam* (entre 1508 et 1512), de Michel Ange, Adam est devenu un gorille. On peut y voir... la volonté de battre en brèche les théories créationnistes ou, à tout le moins, une charge satirique à l'adresse de ceux qui nient les théories évolutionnistes de Darwin.

## 5. LES PROCÉDÉS DE DISTANCIATION : LA MISE EN ABYME ET LA MÉTALEPSE

### 5.1. LA MISE EN ABYME

Les processus de distanciation à l'œuvre dans l'album postmoderne se marquent aussi dans la mise en abyme et la métalepse, procédés techniques parfois distincts, parfois, au contraire, bien enchevêtrés dans l'album contemporain. Afin de comprendre ce qui est en œuvre dans l'album postmoderne, il convient, nous semble-t-il, de bien différencier les deux notions. Pour y voir clair, définissons tout d'abord ce que nous entendrons par ce procédé de *mise en abyme* :

On désigne par le terme de mise en abyme le fait qu'un passage textuel, soit reflète plus ou moins fidèlement la composition de l'ensemble de l'histoire, soit mette au jour, plus ou moins explicitement, les procédés utilisés pour construire et raconter l'histoire. (Reuter, 2011 : 58)

On peut isoler quelques albums qui mettent en abyme l'entrée dans l'écrit et la lecture de l'objet-livre. Ainsi, dans *Le loup conteur* (2004), de Pascal Biet et Becky



Bloom, et *Péric et Pac* (1994), de Jennifer Dalrympe, les auteurs mettent en scène l'apprentissage de la lecture et montrent tous les bénéfices, cognitif, social, que l'on peut en tirer: la lecture, disent ces récits, accroît nos connaissances, nous permet de partager celles-ci, de lire des histoires, de procurer du plaisir aux autres et donc d'avoir une vie sociale intéressante. Ces albums ne mettent donc pas en scène la construction de leur propre récit mais bien l'acte de lecture. On ne peut parler de récit métadiégétique (Genette, 1972: 241-243) mais nous pensons qu'on peut y voir, néanmoins, une mise en abyme de l'acte de lire et de l'objet-livre, en raison des destinataires de ces albums à qui les auteurs montrent comment des personnages de fiction vivent, comme eux, leur acculturation à l'écrit et leur entrée dans l'univers fictionnel, le tout avec un humour qui dédramatise ce passage parfois angoissant car cause d'échec.



Figure 13. Un beau livre (1990), de Claude Boujon

L'album *Un beau livre* (1990), de Claude Boujon, est un exemple remarquable d'intelligence et de métafiction ou, si l'on préfère, de mise en scène de la réception d'un album par ses destinataires: «un jour, Ernest (un lapin) trouva un livre et l'emporta chez lui. À peine ouvert, il fut très intéressé» (Boujon, 1990: page non numérotée). Arrive son petit frère. «Ils s'installèrent et ouvrirent l'album. Ils furent tout de suite passionnés» (*Ibidem*). Le lecteur assiste aux commentaires des deux lapins analphabètes qui, tournant les pages de leur album, découvrent une histoire... de lapins et confrontent cet univers fictionnel à celui de leur réalité. Le plus jeune, Victor, se montre un Lecteur Modèle coopérant (Eco, 1979, 1996) ou le lecteur lisant de Jouve<sup>5</sup>, victime consentante de l'illusion fictionnelle, «s'investissant pleinement dans le monde romanesque, allant jusqu'à s'identifier à telle ou telle figure» (Jouve 1992: 89); Ernest, l'ainé, incarne un lecteur plus réticent à accepter le pacte fictionnel: à

<sup>5</sup> Nous utilisons la terminologie de Jouve, et non celle que Picard (1986) développe dans *La lecture comme jeu*, parce qu'elle nous apparaît plus opératoire pour analyser les «régimes de lecture» (Jouve, 1992: 79-80) qu'adoptent nos deux lapins.

plusieurs reprises, il ramène le cadet à la réalité et le met en garde contre les mirages de la fiction. Comme le lecteur de Jouve, « il participe d'une attitude réflexive » (*Ibidem* : 84), tentant de « déjouer l'aliénation inhérente à l'illusion romanesque » (*Ibidem* : 85)... même s'il finit par prendre goût à ce jeu et par éprouver du plaisir à « lire ».

Quand il vit un renard apporter un sac de carottes fraîches aux joueurs affamés, Victor s'exclama : « Bon appétit, messieurs lapins ! »<sup>6</sup> « Eh bien moi, je ne m'y fierais pas », remarqua Ernest. « Un lapin doit absolument fuir un renard. C'est la règle absolue ». (Boujon, 1990 : page non numérotée)

Ensuite, les deux frères s'attardèrent sur l'image du lapin téméraire qui avait terrassé un affreux dragon vert. « Moi, je pourrais en faire autant », murmura Victor rêveur... « Allons, Victor, réveille-toi ! intervint le grand frère. « C'est bien de rêver, mais on ne doit pas croire tout ce qu'il y a dans les livres. Il faut faire preuve de jugeote. » « Comme c'est dommage », dit Victor un peu triste. « Mais est-ce qu'on peut faire semblant d'y croire pour s'amuser ? » « Ah ! Ça, on peut », répondit Ernest. « Alors, vite, continuons », proposa Victor. Sans plus attendre, les deux frères, bien serrés l'un contre l'autre, se replongèrent dans leur lecture ». (Boujon, 1990 : page non numérotée)

Par ailleurs, juste après la phrase « ils s'installèrent et ouvrirent l'album » (*Ibidem*), l'auteur-illustrateur nous donne accès aux images que voient les deux lapins en les reproduisant sur une double page. Nous, lecteurs, sommes donc les témoins-auditeurs du dialogue entre Victor et Ernest, placé en-dessous de l'image qui suscite leurs commentaires. Nous assistons, non seulement à une mise en abyme de l'acte de « lecture », mais aussi à celle de son support.



Figure 14. Un beau livre (1990), de Claude Boujon

Malheureusement pour nos deux protagonistes plongés dans leur album, la dure réalité de la condition animale du lapin va pointer son museau à l'entrée du terrier,

<sup>6</sup> Allusion à une célèbre apostrophe de Ruy Blas. Double private joke (le lapin se nommant Victor) à l'attention du lecteur adulte.

sous les traits d'un renard. «Impossible de fuir ou de se cacher. Aucun objet pour se défendre. Il n'y avait que le livre» (*Ibidem*)... Mais celui-ci sera très utile pour assommer le prédateur et neutraliser ses redoutables mâchoires.

Cet album conjugue la participation psychoaffective du lecteur (Canvat, Dufays, Rosier, 2003 : 6 ; Dufays, Gemenne, Ledur, 2005 : 92-93), son identification à des personnages qui lui ressemblent, l'expérience du décentrement (Canvat, Dufays, Rosier, 2003 : 4), la force à la fois concrète et symbolique du livre. Bref, il met en scène les enjeux passionnels et rationnels de la littérature (Canvat, Dufays, Rosier, 2003 : 3-6).

Dans *N'oublie pas de te laver les dents* (2010), de Philippe Corentin, une petite fille lit paisiblement un album tandis que son père lit le journal, tous deux confortablement installés dans leur salon. Le père demande à plusieurs reprises à la petite ce qu'elle lit. Cette dernière, plongée dans sa lecture, ne répond pas tout de suite. La double narration de l'album, iconique et verbale, permet au lecteur de voir, d'abord, que la petite lit un ouvrage dont la première de couverture ressemble à l'album qu'il a entre les mains, ensuite, que pendant ce dialogue non abouti, s'est glissé furtivement, dans le salon, un petit crocodile dont le plus cher souhait est de pouvoir goûter, au moins une fois dans sa vie, la saveur d'une petite fille qui, par la magie de la fiction, habite sur le même palier que lui. Lorsqu'enfin, la petite donne à connaître à son père (et au lecteur) l'objet de sa lecture, elle lui dit : *l'histoire d'un petit crocodile complètement idiot. Il veut manger une petite fille... C'est une histoire de Corentin. C'est trop drôle* (Corentin, 2010 : page non numérotée).

## 5.2. LES MÉTALEPSES OU LES INTRUSIONS

Nous désignons par métalepse la « transgression délibérée du seuil d'enchâssement » (Genette, 1983 : 58), le procédé narratif ou la « figure de narration » (Dumortier, Dispy, 2006 : 88) selon lequel (laquelle) « un auteur (ou son lecteur) s'introduit dans l'action fictive de son récit ou lorsqu'un personnage de cette fiction vient s'immiscer dans l'existence extradiégétique de l'auteur ou du lecteur. » (Genette, 1983 : 58) Il s'agit de « glissements flagrants entre fiction et narration » (Reuter, 2011 : 67). Dumortier préfère le terme « intrusion », plus accessible, et l'utilise à plusieurs reprises (2005 : 46 ; 2006 : 89) pour désigner

la figure de narration consistant à transgresser la convention, commune au récit factuel et au récit fictionnel réaliste, selon laquelle le monde réel et le monde pensé (celui dont on fait l'hypothèse, celui qu'on imagine, celui qu'on souhaite, qu'on redoute, qu'on espère, etc.) demeurent distincts, selon laquelle aussi un élément d'un monde fictionnel ne peut pas faire intrusion dans le monde réel (et réciproquement), selon laquelle, enfin, les mondes fictionnels ne se mélangent pas, un personnage d'une histoire racontée ne sortant pas de son cadre narratif pour rentrer dans le cadre de l'histoire racontante, par exemple. (Dumortier, 2009 : 48)

Dans l'album postmoderne, il arrive que le narrateur-auteur interpelle son lecteur, comme dans l'incipit des *Trois petites cochonnes* (1999) :

Tout le monde connaît l'histoire des trois petits cochons ? Oui. Mais connaissez-vous l'histoire des trois petites cochonnes ? (Stehr, 1999 : 6)

Cette intrusion, qui « associe simplement le lecteur ou l'auditeur à l'acte de narration » (Genette, 2004 : 24) et qui est, ici, placée dans l'incipit, renforce le pacte de lecture (Jouve 2010 : 17-18) noué par le narrateur. Ses fonctions sont multiples : rappeler au lecteur que ce qu'il est en train de lire est le fruit d'une construction littéraire, assumer explicitement une inspiration transtextuelle et prévenir ainsi le lecteur d'une possible intention parodique en lui indiquant en même temps « la position de lecture à adopter » (*Ibidem*).



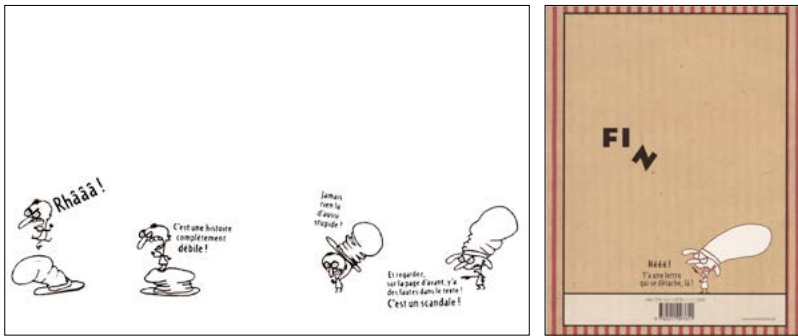
Figure 15. *L'Horrible petite princesse* (2004), de Nadja

En outre, grâce à ses moyens sémiotiques verbo-iconiques, l'album peut « montrer » cette intrusion comme dans *L'Horrible petite princesse* (2004), de Nadja. Dans cet album, nous voyons l'auteure-narratrice en train d'écrire son histoire en même temps qu'elle la raconte. Représentée dans une petite illustration en retrait, sur le côté gauche de chaque double page, elle s'exprime au moyen d'une bulle et devant ses destinataires-narrataires, deux enfants à qui elle s'adresse directement : « je vais vous raconter une histoire » (Nadja, 2004 : page non numérotée). Pendant qu'elle raconte, c'est-à-dire sur la même double page, la scène se déroule sous nos yeux, un peu comme si une voix *off* se superposait au déroulement du film. Sur la dernière page, les deux narrataires, seuls, commentent le comportement de l'horrible petite princesse, comme le font spontanément des spectateurs d'un film à la sortie du cinéma. Cette mise en abyme de l'acte d'écriture et de la narration ou, si l'on préfère, cette intrusion omniprésente oblige l'auteure-illustratrice à innover dans sa mise en page et, dès lors, à opter pour une sorte d'hétérogénéité générique : c'est sur une double page que s'étale l'illustration mais les propos des personnages sont

retranscrits dans des phylactères, une des caractéristiques communément admises de la bande dessinée.

Dans l'album contemporain, il arrive aussi qu'un personnage sorte de son cadre narratif pour interpeller l'auteur et entrer dans « le cadre de l'histoire racontante » dont parlait Dumortier. Cette transgression de la convention, qui veut que le monde de la « fiction racontée » et « le monde du racontant » ne se rencontrent pas, contribue alors à la construction d'un effet artistique, un peu comme si l'auteur rendait transparent son processus créatif. Ainsi, dans son album *Le livre le plus génial que j'ai jamais lu* (2009), Christian Voltz met en scène un personnage d'abord indépendant de l'histoire qui est racontée. Déjà dessiné sur la première de couverture, celui-ci émet une critique du titre : « qu'est-ce que c'est qu'ce titre ? » (Voltz, 2009 : première de couverture). A l'intérieur de l'album, ce petit bonhomme n'est présent que sur une double page sur deux. Au sein du même album, cohabitent une histoire (« Il était une fois une jeune fille pirate qui passait son temps à boire du rhum et à se battre », (Ibidem : 6 et 7)) et le commentaire de ce petit personnage grognon qui déblatère sur la crédibilité de l'histoire :

Ça n'existe pas les saucissons en queue de chat ! Bon continuons... mais il faudrait éviter ce genre d'erreur ! Sinon, on n'arrive pas à croire à l'histoire [...] Un pirate avec un nounours ! A qui voulez-vous faire avaler ça, Monsieur Voltz ? C'est quoi cette histoire à la noix ? (Ibidem : 16-17, 21).



Figures 16-17. Le livre le plus génial que j'ai jamais lu (2009), de Christian Voltz

À la fin du récit, ce petit bonhomme intègre l'histoire et en devient un personnage à part entière :

Il était une fois un petit bonhomme grognon... La jeune fille pirate arriva par là... entre eux, ce fut le coup de foudre immédiat ! (Ibidem : 32-36).

Cet album mélange donc allègrement une certaine forme de métatextualité (Genette : 1982 : 16) et des intrusions ou métalèpSES. Il propose encore, aux pages 26 et 27, une mise en abyme de la réalisation de l'illustration puisqu'une photo montre les doigts de l'illustrateur posant un morceau de feutre à coller sur le bonnet des nains représentés. Par ailleurs, cette même double page rend visible le premier jet, le brouillon sur lequel sont mentionnés les éléments que l'auteur-illustrateur doit encore terminer (« robe rose, fond rose »).

Dans *Mademoiselle Sauve-qui-peut* (1999), déjà cité comme exemple de traitement parodique du Petit Chaperon rouge (cf. supra), à la fin du récit, la petite fille espiègle quitte la maison de la grand-mère, après avoir failli tuer le loup affable qui se reposait calmement dans le lit. Ce dernier, épouvanté, prend la parole :

Ça y est, elle est partie ? s'inquiéta le loup. « Mais oui », dit la grand-mère. « Pour de vrai ? » Mais oui, te dis-je. C'est la fin de l'histoire et puis de toute façon c'est la dernière page... » « Ouf », fit le loup. « Quelle histoire !... » (Corentin, 1999 : 29).

La fin de l'histoire, et de l'album, est donc pressentie par un des personnages, comme l'élément attestant du départ de l'héroïne. Les deux niveaux narratifs, celui de l'histoire racontée et celui de la narration, « du racontant », se rejoignent donc. La dernière réplique du loup, très éprouvé dans ce récit, joue encore sur l'ambiguïté des deux niveaux car elle peut s'interpréter à la fois comme une évaluation métatextuelle de l'histoire racontée et comme l'expression de son angoisse personnelle en tant que personnage de l'histoire racontée.



Figure 18. *Petit Lapin Rouge* (1994), de Rascal et Claude K. Dubois

Dans l'album *Petit Lapin Rouge* (1994), de Rascal et Claude K. Dubois, les personnages, le Petit Chaperon rouge et le petit lapin rouge, se rencontrent et se reconnaissent assez vite comme personnages de contes<sup>7</sup>, l'un ayant lu l'histoire de l'autre à la

<sup>7</sup> Il n'y a pas, à notre connaissance, d'histoire du Petit Lapin rouge. Rascal fait cependant comme si cette histoire existait dans le patrimoine littéraire.

maison. Les deux protagonistes vont alors se raconter le terrible dénouement que leurs auteurs respectifs leur ont concocté. Devenus solidaires dans leur privation de « liberté littéraire », ils décident de prendre leur destin en mains et d'écrire leur propre fin, refusant celle que leurs auteurs leur donnent traditionnellement.

« J'ai une idée, mon lapin : nous allons jouer un tour à ces écrivains en décidant tout seuls de nos fins ! » « Quelle bonne idée, Chaperon ! À toi l'honneur... » « Eh bien, je décide que les loups ont disparu de nos forêts depuis belle lurette. » « Bravo, Chaperon Rouge ! Moi, je décide que la chasse est interdite pour toujours ». « Je décide aussi que Grand-mère et Mère-Grand sont en bonne santé, qu'elles n'ont plus besoin de nous et de nos paniers » (Rascal et K. Dubois, 1994 : 24-27).

Dans *Petit Lapin rouge*, et dans une moindre mesure, dans *Mademoiselle Sauve-qui-peut*, les personnages manifestent en quelque sorte leur prise de conscience de leur statut de sujet narratif. » Cette manière de « dénuder le procédé », comme disaient les Formalistes russes, c'est-à-dire de dévoiler, fût-ce en passant, le caractère tout imaginaire et modifiable ad libitum de l'histoire racontée, égratigne donc au passage le contrat fictionnel, qui consiste précisément à nier le caractère fictionnel de la fiction » (Genette, 2004 : 23).

L'album postmoderne n'est donc pas seulement audacieux dans ses choix thématiques, iconiques. Par le recours à ces intrusions, il prend le risque de casser l'illusion romanesque et de déconstruire le pacte fictionnel qui est en chantier chez l'enfant encore apprenti lecteur et qui fait son entrée dans l'univers fictionnel.

Aborder un texte narratif signifie adopter une règle fondamentale : le lecteur passe tacitement un *pacte fictionnel* avec l'auteur, ce que Coleridge appelait « la suspension de l'incrédulité ». Le lecteur doit savoir qu'un récit est une histoire imaginaire, sans penser pour autant que l'auteur dit des mensonges [...] Nous acceptons le pacte fictionnel et nous feignons de penser que ce qu'il nous raconte est réellement arrivé (Eco, 1994, tr. fr. 1996 : 101-102).

En conclusion, si nous devons résumer ce qui caractérise l'album contemporain, nous évoquerions sa liberté, sa complexité croissante et la coopération du lecteur qu'il requiert.

L'album contemporain s'est d'abord libéré de l'obsession edificatrice, caractéristique des contes, des fables, des livres illustrés, des premiers albums... Libération salutaire car elle a fait entrer l'album dans une ère nouvelle, celle de l'audace : audace dans ses thèmes, dans ses procédés narratifs, dans son articulation sans précédent de l'image et du texte, dans le ton utilisé. Cette audace parfois subversive des auteurs-illustrateurs postmodernes fait inlassablement reculer les limites de la création artistique.

Mais précisément, où placer ces limites compte tenu du public-cible, un lecteur en devenir ? L'analyse du matériau de l'album postmoderne montre combien celui-ci s'est approprié les techniques narratives que l'on pouvait croire réservées aux romans pour adultes. Mais, en conséquence, le nombre d' « opérations interprétatives que le lecteur est censé accomplir » (Eco, 1985 : 76) s'est multiplié. Il y a là quelque chose de remarquable : moins l'album postmoderne manifeste le souci de guider moralement l'enfant, plus il exhibe celui de l'initier aux subtilités de la création artistique. Mais le bagage culturel des élèves et l'hétérogénéité de ces derniers rendent indispensables un solide étayage didactique, un subtil exercice de l'attention qui convient à des œuvres d'art où se conjuguent, pour produire l'effet esthétique, non seulement les ressources de deux systèmes sémiotiques (la langue et l'image), mais la scansion de leur mise en œuvre par la mise en page et l'exploitation de tous les procédés qu'ont répertoriés les narratologues au cours des quarante dernières années.

Faut-il craindre que cette complexité croissante mène l'album à sa perte ? Nous espérons qu'il n'en est rien. L'accueil réservé par les enfants aux albums postmodernes montre combien sa créativité boulimique et jubilatoire est une énorme source d'échanges, de plaisir... et de rires. Il faut se réjouir de disposer d'un si bel objet, si artistiquement soigné, émanant d'auteurs-illustrateurs qui, plus que jamais, manifestent une très haute conscience des enjeux passionnels et rationnels de leur travail d'écriture et d'illustration.



## BIBLIOGRAPHIE

- Bonnery, S. (2010) – Loup y es-tu ? – Pas exactement, c'est pour mieux te faire réfléchir, mon enfant... sociologie du lecteur supposé par la littérature de jeunesse, in *Actes du congrès de l'Actualité de la recherche en éducation et en formation* (AREF), Université de Genève.
- Connan-Pintado, Chr. (2009), *Lire des contes détournés à l'école*. Hatier
- Canvat K., Dufays J-L, Rosier J-M, (2003), *Littérature, référentiel*. Bruxelles : De Boeck.
- Dufays J-L., Gemenne L., Ledur D., (2005), *Pour une lecture littéraire*. Bruxelles : De Boeck
- Dumortier J-L. (coord.) (2009), *Pour aborder en classe l'écriture de soi*. Namur : Presses universitaires.
- Dumortier, J-L, Dipsy, M. (2006), *Aider les jeunes élèves à comprendre et à dire qu'ils ont compris le récit de fiction*. Namur : Presses universitaires.
- Escarpit, D., Connan-Pintado Chr., Gaiotti Fl. (2008), *L'album au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle* in Escarpit, D., *La littérature de jeunesse, Itinéraires d'hier à aujourd'hui*. Magnard.
- Eco, U. (1985), *Lector in fabula*, Paris : Grasset, 1985, rééd. Le Livre de Poche Biblio, coll. Essais.
- Eco, U. (1996), *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, Paris : Grasset.
- Gaiotti, Fl. (2007), *L'ironie des albums, regard et discours oblique*, in *Texte et images dans l'album et la bande dessinée*. CRDP de l'Académie de Grenoble.
- Genette, G. (1982), *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. Paris : Le Seuil, coll. Poétique.
- Genette, G. (1972), *Figures III*. Paris : Seuil.
- Genette, G. (2004), *Métalepses*. Paris : Seuil.
- Jouve, V. (1992), *L'effet-personnage dans le roman*, Paris : P.U.F., coll. Écriture.
- Jouve, V. (1997), *La poétique du roman*, Paris : SEDES, coll. Campus, série Lettres.
- Nieres I. (2009), *Introduction à la littérature de jeunesse*. Didier Jeunesse.
- Prince N. (2012), *La littérature de jeunesse*. Paris : A Colin.
- Piegay-Gros, N. (1996), *Introduction à l'intertextualité*. Paris : Dunod.
- Reuter, Y. (2011), *Introduction à l'analyse du roman*, Paris : A. Colin.
- Tauveron, C. (2002). *Lire la littérature à l'école. Pourquoi et comment conduire cet apprentissage spécifique ? De la GS au CM*. Paris : Hatier.
- Tauveron, C. (1999), Des enfants de 6 à 10 ans en quête de sens, in *Enjeux* n°46, 5-25.
- Terwagne, S., Vanesse, M. (2011), Intégrer dans la formation des enseignants préscolaires la pratique de nouveaux modes de lecture, in *Caractères* 40, 3-12.
- Van der Linden, S. (2006). *Lire l'album*. Le Puy-en-Velay : L'atelier du poisson soluble.