



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: La littérature pour la jeunesse revisitée : "De l'autre côté d'Alice" de Georges-Olivier Châteaureynaud

Author: Aleksandra Komandera

Citation style: Komandera Aleksandra. (2017). La littérature pour la jeunesse revisitée : "De l'autre côté d'Alice" de Georges-Olivier Châteaureynaud. "Romanica Cracoviensia" Nr 3 (2017), s. 159-165.
DOI: 10.4467/20843917RC.17.014.7696



Uznanie autorstwa - Bez utworów zależnych Polska - Ta licencja zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu zarówno w celach komercyjnych i niekomercyjnych, pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Aleksandra Komandera

Université de Silésie

LA LITTÉRATURE POUR
LA JEUNESSE REVISITÉE :
DE L'AUTRE CÔTÉ D'ALICE
DE GEORGES-OLIVIER
CHÂTEAUREYNAUD

Children's literature revised: *De l'autre côté d'Alice* by Georges-Olivier Châteaureynaud

ABSTRACT

In his short stories from *De l'autre côté d'Alice*, Georges-Olivier Châteaureynaud chooses three classics belonging to children's literature in order to rewrite them for adults. First, the intertextual principle, which is constituted by *Alice's Adventures in Wonderland*, *Peter Pan*, or *The Boy Who Wouldn't Grow Up* and *The Adventures of Pinocchio*, can be easily identified through elements of the paratext. Then, the analysis of references to the models shows that the French writer modifies mainly themes, and these transformations are of two types: diegetic (changes within protagonists and the chronotope) and pragmatic (changes in narrative sequences). The meeting of the past texts and the present ideas leads to an original rewriting example, demanding a ludic and hermeneutic reading.

KEY WORDS: Rewriting, Intertextuality, Adaptation, Transformation, Children's Literature for Adults.

Lewis Carroll, James Barrie et Carlo Collodi. Alice, Peter Pan et Pinocchio. Voilà trois auteurs et les trois protagonistes de leurs œuvres majeures. Georges-Olivier Châteaureynaud reprend ces histoires classiques de la littérature pour la jeunesse dans le but d'une réécriture originale. Ainsi, une rencontre insolite du passé et du présent se réalise-t-elle, tout en entraînant son témoin, qui est le lecteur du recueil de trois nouvelles intitulé *De l'autre côté d'Alice* de l'auteur français, vers un échange d'idées qu'un tel croisement des textes anciens et nouveaux occasionne. Cette rencontre du passé et du présent à travers les textes littéraires appartenant à des époques et littératures différentes, qu'on pourrait nommer confrontation, voire collision constitue précisément l'enjeu de cette analyse, qui tentera de justifier l'usage de ces catégories. Elle porte en soit incontestablement et ostensiblement tous les indices d'un véritable jeu intertextuel.

L'intertexte est constitué de trois ouvrages : le roman *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles* (1865), fréquemment abrégé en *Alice au pays des merveilles*, le roman *Les Aventures de Pinocchio*, sous-titré *Histoire d'un pantin* (1881), la pièce de théâtre de 1904 et enfin le roman, dont la première édition date de 1911, *Peter and Wendy*, plus connu sous le titre de *Peter Pan, ou le garçon qui ne voulait pas grandir*. Il s'agit là d'un objet aisément repérable, surtout par les éléments du péritexte. Si le titre et la couverture peuvent en dire beaucoup sur le contenu du livre, il en est ainsi dans le cas du triptyque

de Georges-Olivier Châteaureynaud. L'intitulée du recueil, qu'il faut qualifier de titre « thématique littéral », selon la classification de Gérard Genette (Genette 1987 : 85), renvoie d'une manière explicite à l'œuvre de Lewis Carroll, nom de plume de Charles Lutwidge Dodgson, écrivain britannique, mais aussi mathématicien et photographe. Il s'agit d'une référence flagrante non seulement à *Alice au pays des merveilles*, mais également à sa suite *De l'autre côté du miroir et ce qu'Alice y trouva*, publiée six ans plus tard (en 1871). Cette évocation est simultanément intensifiée par une indication iconographique localisée sur la page une de couverture. L'illustration de couverture présente l'une des petites filles amies de Charles Lutwidge Dodgson, Alice Liddell, déguisée en mendicante et photographiée par lui en 1858. Rappelons qu'à l'origine *Alice au pays des merveilles* fut improvisé pour amuser Alice Liddell, âgée de dix ans, et ses deux sœurs, Edith (huit ans) et Lorina (treize ans), filles du doyen de Christ Church College, à Oxford, où Dodgson travaillait comme professeur de logique, lors d'une promenade en barque sur la Tamise entre Oxford et Godstow, le 4 juillet 1862. À la demande d'Alice Liddell, à qui le récit plut énormément, Dodgson couche l'histoire sur le papier et offre à sa petite amie la version écrite, comme cadeau de Noël. Si le titre du recueil n'annonce qu'une des trois nouvelles, à savoir la première du cycle, l'indication *De l'autre côté d'Alice* sera comprise rétrospectivement, une fois la lecture du recueil achevée, comme un signe annonciateur de la manière choisie par le nouvelliste dans sa réécriture des trois « hypotextes » (Genette 1982 : 11). Cette manière de reprendre les textes antérieurs consiste en un reflet déformé des trois ouvrages-sources, ce qui semble suggéré justement par l'expression « de l'autre côté d'Alice », c'est-à-dire à l'envers, à rebours de l'histoire classique. Si au niveau de l'intitulé du recueil de Châteaureynaud, ce n'est qu'une simple insinuation, ou un léger pressentiment du lecteur, le reflet à contresens est confirmé aussitôt par la quatrième de couverture, un autre « haut lieu stratégique » (Genette 1987 : 30). En fait, la page quatre de couverture contient, outre une courte notice biographique et bibliographique, un rappel du nom de l'auteur et du titre de la publication, « à l'usage des amnésiques profonds » (Genette 1987 : 30), et d'autres menus éléments péritextuels, quelques phrases extraites de la préface au recueil. Elles démontrent que l'objectif de l'auteur de *La Faculté des songes*, se souvenant de jeunes héros, issus certainement de ses premières lectures, tels Jim Hawkins, Peter Pan, le Petit Chose, Pinocchio, Rémi, Huckleberry Finn, ou Alice, est de réécrire leurs aventures, « de prolonger l'histoire de certains d'entre eux, ou plutôt d'en greffer une autre sur la leur » mais sans que ces nouvelles versions soient mises « entre des mains trop jeunes » (Châteaureynaud 2007 : 4^e de couverture). Châteaureynaud reprend les textes antérieurs, sur lesquels « se greffe » son hypertexte (texte postérieur), sous forme d'une adaptation insolite, car renversée, des ouvrages destinés originellement au jeune lectorat, adressés ici aux adultes. Ce renversement est visible aussi dans les sous-titres des trois nouvelles : « De l'autre côté d'Alice (ce drôle de Lewis Carroll) », « Angus Lamb (un autre Peter Pan) » et « Épinoche et Smadjo (un sacré Gepetto) ». À voir ces indications verbales du péritexte, force est de constater que, sans sous-titres, l'identification de la source avant la lecture serait possible seulement dans le cas de la reprise d'*Alice aux pays des merveilles*. Or, la découverte des sources d'inspiration se fait également dans la préface où Châteaureynaud explique le déplacement de ses intérêts : « Les trois histoires qui suivent sont trois contre-pieds. Leurs personnages empruntés sont confrontés à ce que leur créateur avait à toute force

voulu leur épargner. J'ai donné des lendemains à l'enfance immarcescible d'Alice, un corps et des tourments d'adulte à Peter Pan, un Gepetto de carton à racheter à un Pinocchio en chair et en os » (Châteaureynaud 2007 : 8). Ces paroles liminaires à propos du texte qui suit d'une part avertissent le lecteur et orientent ses attentes, d'autre part justifient la démarche du nouvelliste qui cherche à éviter d'éventuels reproches : « Tous trois [Peter Pan, Alice et Pinocchio] sont là pour durer dans l'histoire littéraire et dans l'enveloppe juvénile que leur a donnée l'auteur de leurs jours de papier. Ils sont inépuisables et inaltérables, aussi a-t-on le droit – en tout cas je le prends – de se servir d'eux, de manipuler leur image puisqu'elle redeviendra toujours ce qu'elle fut à l'origine » (Châteaureynaud 2007 : 8).

Le droit de remanier les textes-sources que Georges-Olivier Châteaureynaud s'accorde nous rapproche de l'autre facette du principe intertextuel – le dépistage des références à des prototypes littéraires concrets et des modifications effectuées à l'intérieur du nouveau texte proprement dit. Nous avons vu plus haut que l'identification des nouvelles du recueil *De l'autre côté d'Alice* avec les ouvrages de Carroll, Barrie et Collodi est réalisée partiellement dans le péritexte. L'étape suivante de cette identification ou, plus précisément la saisie des transformations introduites par le nouvelliste, a lieu pendant la lecture. Le recueil de Châteaureynaud peut donc apparaître comme une adaptation des textes pour la jeunesse vers des écrits destinés aux adultes. Les liens entre l'adaptation et l'intertextualité au sens large de la reprise d'un texte antérieur orientent ici notre réflexion. D'après André Petitjean et Armelle Hesse-Weber, « L'adaptation, sans conteste, ressortit à l'intertextualité puisqu'elle représente un cas manifeste de liaison d'un texte avec d'autres textes » (Petitjean, Hesse-Weber 2011 : 7). Dans *Palimpsestes*, Gérard Genette associe l'adaptation à une transformation sérieuse ou transposition et définit celle-ci comme étant « la plus importante de toutes les pratiques hypertextuelles [...] » (Genette 1982 : 237). La transposition englobe des procédés transformationnels multiples, qu'on divise en deux catégories : transformations formelles et transformations thématiques. Ces procédures permettent de reprendre un texte antérieur et d'en développer l'histoire avec ou sans la modification du sens. Chez Châteaureynaud, on discerne majoritairement des transformations thématiques ayant une dimension diégétique et pragmatique (Genette 1982 : 341).

Les opérations de transformations diégétiques, qui concernent en premier lieu le cadre spatio-temporel, sont saillantes. Contrairement à l'intertexte de Lewis Carroll, dans la version de Châteaureynaud, le voyage n'est effectué ni par Alice, ni dans un univers aux antipodes de l'univers réel, où elle arrive à travers le terrier du lapin blanc. Le nouvelliste choisit pour personnage principal Charles Dodgson et le fait partir d'Oxford dans l'East End, un quartier de Londres, dans le but de se rendre au Blue Rabbit. À l'envers du modèle, le cadre est décrit d'une manière réaliste et semble hostile à tout événement surnaturel. Une autre modification concerne le Blue Rabbit qui se révèle être une sorte de maison de rendez-vous où « [...] le client est roi [...]. On trouvera toujours à le satisfaire, qu'il réclame une fille, deux filles, une négresse, une mule ou une pisseuse... » (Châteaureynaud 2007 : 14). Ce dernier mot, qui est un terme d'injure sexiste désignant une petite fille, devient un mot-clé et anticipe la direction vers laquelle l'auteur développera l'intrigue : le rêve de Lewis Carroll d'un amour impubère.

L'effet de réel est également gardé dans « Angus Lamb », qui ne se passe plus dans le pays imaginaire de Neverland, auquel on accède en volant ou en rêvant. Le Pays du Jamais-Jamais dans la version moderne est une île, où les protagonistes arrivent par un jet privé et en ballon, créée à l'image de l'île imaginaire, avec cette petite modification qu'est l'ajout de l'îlot du Crâne provenant de la version cinématographique disneyenne. Une autre nouveauté introduite par Châteaureynaud tient au fait que le Pays du Jamais est accessible aux adultes. Pour doter son adaptation de *Peter Pan* d'un aspect contemporain, l'écrivain évoque des motifs à but lucratif derrière la décision du conseil d'administration de l'entreprise où travaille l'un des protagonistes, Angus Lamb, qui veut faire un club de vacances ou un parc à thème sur l'île aménagée en un succédané de Neverland. Outre la présence des adultes, Châteaureynaud exclut de ce lieu le surnaturel et décrit précisément quelles astuces se cachent derrière des faits apparemment merveilleux. Par exemple, dans la scène où Wendy, qui figure ici sous le pseudonyme de Bella, tombe sur l'île transpercée d'une flèche de l'un des Garçons Perdus, Châteaureynaud dévoile les détails, qui, bien que narrés, rappellent des indications scéniques : « Bella brisa sous son sein virginal l'ampoule de mercurochrome qu'on lui avait confiée dans ce but, puis elle coinça la flèche entre son coude et son flanc, et s'abattit dans la bruyère » (Châteaureynad 2007 : 50). Des explications similaires sont apportées dans la scène de la leçon de vol ; le narrateur souligne les limites du théâtre en décors naturel : « Sans cintres, sans machinerie, sans palans ni poulies pour feindre la lévitation, on se contenta de courir et de sauter de lit en lit en battant des bras et en s'exclamant qu'on volait » (Châteaureynad 2007 : 45). L'écho de l'art dramatique évoqué n'est pas anodin. En fait, la réécriture de *Peter Pan* a la forme d'une narration dont l'argument principal est la représentation théâtrale de l'œuvre de Barrie mise en scène par le héros éponyme. Par cette démarche particulière, Châteaureynaud renoue avec la première version de *Peter and Wendy* qui fut une pièce de théâtre et assure l'originalité à son adaptation, étant à la fois une réécriture et une réflexion sur la (ré)création scénique. L'intertextualité apparaît ici comme un jeu complexe. Une dimension autotélique se dégage également des passages où l'auteur évoque les versions cinématographiques de Herbert Brenon¹ et de Walt Disney ou cherche des éléments communs entre *Peter Pan* de Barrie et *Moby Dick* (1851) de Herman Melville : « C'est un personnage complexe, que celui du capitaine Crochet ! James Barrie avait-il songé à l'Achab de *Moby Dick*, en faisant de lui ce marin estropié ? Un Achab inversé, la main pour la jambe, le crocodile poursuivant pour la baleine poursuivi, l'un et l'autre ayant goûté à la chair du héros... » (Châteaureynaud 2007 : 56).

Quant à la troisième nouvelle du recueil, « Épinoche et Smadjo », de prime abord, elle rappelle le texte original par la formule d'ouverture « Il était une fois ». Toutefois, une différence surgit immédiatement car le début du texte de Châteaureynaud n'introduit pas dans un univers révolu mais dans un monde citadin contemporain : « Il était une fois un petit garçon qui vivait seul tout en haut d'une tour d'habitation de trente-deux étages. Et même un peu plus haut que ça : l'ascenseur s'arrêtait au trente-deuxième étage, mais pour arriver chez lui il fallait encore monter à pied un demi-étage, puis escalader les douze barreaux d'une échelle métallique scellée dans le béton » (Châteaureynaud

¹ Il s'agit d'un film muet américain réalisé par Herbert Brenon, sorti en 1924.

2007 : 71). Il est vrai que la description du lieu ne ressemble aucunement aux emplacements typiques des récits merveilleux, mais l'endroit lui-même reste inhabituel : un étroit cagibi du toit-terrasse d'un gratte-ciel. De plus, l'évocation du bureau d'état civil, de l'école avec le bullying, de la collecte des objets encombrants, qui renforcent l'effet de réel, n'empêche pas l'apparition inopinée d'un personnage surnaturel – une fée. C'est un point commun avec le roman de Collodi mais, comme nous le verrons plus loin, les changements apportés à cette figure éloignent la nouvelle fée de son prototype.

Les transformations thématiques dans la diégèse concernent également la construction des protagonistes. L'analyse des titres et des sous-titres indique déjà que Châteaureynaud transfère son attention sur des personnages secondaires : Charles Dodgson et Gepetto prennent le devant d'Alice et de Pinocchio. De plus, dans le cas de la nouvelle version d'Alice, l'écrivain change le statut du héros : de personne réelle, Charles Dodgson devient un être de papier. Châteaureynaud construit cette figure à partir de ses goûts controversés de rencontres, d'excursions, de conversations ou de correspondance avec les petites filles d'environ dix ans. Rappelons que Charles Dodgson réussissait à accueillir chez lui de petites amies, pour les amuser et, principalement, les photographier, parfois déshabillées, avec l'accord de leurs parents, et selon des modes de contact précisés dans le contrat. Bien qu'en 1880 il ait abandonné la photographie, et surtout son sujet favori, le nu, son activité de photographe amateur d'érotisme commençait à être exploitée, soit pour faire des psychanalyses, soit pour l'accuser de pédophilie. Sans juger si l'auteur des *Aventures d'Alice au pays des merveilles* était un pédophile abouti ou non, dans sa nouvelle, Châteaureynaud change l'identité des personnages afin de faire de Charles Dodgson victime d'un acte pervers de la part d'Alice, une petite fille de dix ans. Pourtant, le détournement des rôles n'est pas total car le texte contient des passages qui font revivre le caractère et l'attitude du vrai Charles Dodgson dans son avatar fictif. On voit, par exemple, que des désirs indécents travaillent ses pensées. De plus, il est décrit par la grand-mère d'Alice Liddell, qui semble reconnaître ses tendances sournoises, comme « un Don Juan pour pisseuses » (Châteaureynaud 2007 : 26). La référence au contexte extratextuel se fait encore dans le passage où le narrateur évoque la photographie d'Alice Liddell en petite mendicante prise par Charles Dodgson-personnage, la même que celle de la couverture prise par Charles Dodgson-écrivain. Tout se mêle et se pénètre ici, la fiction et la réalité pour aboutir à une réécriture troublante.

Le renversement des identités de Pinocchio et de Gepetto offre également une bonne illustration des transformations diégétiques concernant les personnages. Le premier, qui apparaît dans la nouvelle de Châteaureynaud sous le nom d'Épinoche, est un vrai petit garçon, très assidu et consciencieux à l'école, entreprenant et débrouillard dans la vie, rêvant d'avoir un père. L'autre, c'est un mannequin de carton de la boutique Smadjo-Élégance, d'où son nom de Smadjo, jeté parce qu'il a été cassé en deux par le milieu. Contrairement à son modèle, le Gepetto de Châteaureynaud, adopté par Pinocchio-Épinoche, et doté de vie par une fée, possède tout un éventail de vices. Dans la version originale, les défauts et les mauvaises inclinations étaient l'apanage du petit pantin en bois, dont le nez s'allongeait à son chaque mensonge. Ici, les méfaits caractérisent le comportement de Smadjo et Châteaureynaud tient à les adapter parfaitement à une version « adulte » : Smadjo est un alcoolique dont les seuls buts dans la vie sont de jouer aux cartes en mauvaise compagnie et les femmes. Il y a une collision entre le modèle paternel de

Collodi et l'adulte de Châteaureynaud qui se distingue par une insouciance extrême et une dépendance totale à la débauche jusqu'à en oublier le petit garçon. C'est un reflet détourné du Gepetto de Collodi incarnant l'amour paternel, le sacrifice et le pardon.

Aussi, Châteaureynaud propose-t-il un Peter Pan quadragénaire haut et massif, une image tellement éloignée de la figure du petit garçon qui ne voulait pas grandir. Toutefois, l'auteur garde ce refus de devenir adulte, qui constituait l'identité même de Peter Pan, et l'introduit comme désir de recréer le Pays du Jamais et de revivre, à travers des représentations théâtrales successives, les aventures de Peter Pan, de Wendy, ses frères John et Michael, et de la fée Clochette. L'aspect inédit que le nouvelliste met en évidence, ce sont des tourments de Peter Pan adulte. Quant à Clochette, elle ne rappelle aucunement la fée minuscule de la version originale, parce que son rôle est interprété chez Châteaureynaud par une femme d'environ 35–40 ans ; seule sa beauté extraordinaire constitue un écho lointain du modèle. Ajoutons qu'il en est de même dans la nouvelle « Épinoche et Smadjo » où la fée insuffle la vie au mannequin en carton. À la différence de la Fée bleu de Collodi, qui sauve Pinocchio et le transforme en véritable petit garçon, la fée de Châteaureynaud accorde la vie à Smadjo sans vérifier s'il est capable d'assumer son rôle d'homme, et surtout de père.

Il découle de ce qui précède que toutes les modifications dans la structure des personnages sont étroitement liées également à des transformations thématiques de type pragmatique. Ces dernières consistent en une « modification des événements et des conduites constitutives de l'action » (Genette 1982 : 341). Souvent, on introduit des changements des séquences narratives pour s'adapter au goût et à la morale du public ou à la mode (comme on observe, par exemple, dans *Métamorphoses de la reine* de Pierrette Fleutiaux ou dans *Les Contes de crimes* de Pierre Dubois). Étant donné que Châteaureynaud s'adresse ici à des lecteurs adultes, il n'est pas étonnant que ce type de transformations ait lieu et comporte des éléments érotiques, obscènes, violents, absents des textes pour la jeunesse. Le nouvelliste concentre sa version d'Alice autour des désirs secrets de Charles Dodgson soupçonné de pédophilie. Il va encore plus loin en montrant (bien que d'une façon voilée et lapidaire) une scène d'amour avec une mineure qui s'impose à l'homme. Le même motif de l'accouplement réapparaît dans la nouvelle version de Pinocchio où Épinoche surprend son père de carton animé « en train d'emballer la fée, et même (il osait à peine prononcer celui-là [le mot] dans le huis clos de sa conscience) de la peloter » (Châteaureynaud 2007 : 99). Dans le même texte, le nouvelliste recourt au thème de violence conjugale qui lui donne une autre occasion de s'éloigner du modèle : lorsqu'il se révèle que Smadjo n'abandonne pas son inconduite, la fée ne lui enlève pas la vie, mais elle se laisse séduire par lui et devient sa compagne, découvrant, dans peu de temps ce que veulent dire « meurtrissures, ecchymoses, yeux pochés » (Châteaureynaud 2007 : 102). Il n'est donc pas étonnant que l'auteur mène l'intrigue à une fin dramatique : Épinoche pousse Smadjo du toit de leur immeuble et le mannequin de carton déperit sous la pluie qui détruit sa substance. Le dénouement tragique intervient également dans « Angus Lamb » où le Peter Pan adulte, effondré par la fin de son beau rêve dont le financement est stoppé par son entreprise, ne voit d'autre solution que le suicide. Il faut mentionner que ce texte est le seul où les séquences narratives suivent le déroulement de l'intrigue de la version originale, de la leçon de vol jusqu'à l'emprisonnement des enfants sur le bateau pirate du capitaine Crochet. Mais il s'agit d'une représentation théâ-

trale des aventures de Peter Pan se déroulant une seule fois, en absence de public et « non dans le temps intensif du théâtre mais dans le temps extensif de la vie » (Châteaureynaud 2007 : 41). Les deux textes confirment la volonté de Châteaureynaud de surprendre ses lecteurs tout au long des récits jusqu'à leur partie finale. Par exemple, Charles Dodgson, dix ans après son aventure au Blue Rabbit, rencontre Alice qui le retrouve pour lui demander de signer un exemplaire d'*Alice au pays des merveilles*.

En guise de conclusion, on peut se demander ce qui résulte de la réécriture de trois ouvrages classiques de la littérature de jeunesse que Châteaureynaud effectue. Sans doute, cette adaptation est inédite et prend en considération un nouveau type de lecteur, ludique et herméneute, qui apprécie l'originalité du recueil provenant de cette rencontre insolite des textes passés et des idées modernes ainsi que du choix des textes modèles et de leur juxtaposition dans un seul recueil et construit le sens de ces références. De telles décisions prises par le nouvelliste semblent suggérer que la clé interprétative du recueil est liée à des icônes obsessionnelles chez leurs inventeurs. On peut y lire également ce qu'Harold Bloom appelle « l'angoisse de l'influence » (*the anxiety of influence*) ressentie par « tout créateur, et qui le pousse à se servir de ce qu'il a lu, à prendre des modèles pour ensuite les déformer » (Samoyault 2005 : 99). Le rapprochement de la fiction et de la réalité, des personnages modèles et de leurs nouvelles incarnations font de cette rencontre une confrontation inattendue et intéressante. À notre sens, on a droit de dire que c'est une collision, tant les modèles d'Alice, de Peter Pan et de Pinocchio sont enracinés dans notre mémoire. Cela revient à admettre les propos de Châteaureynaud qui avoue qu'on se souvient plus des ces êtres de fiction que de nos compagnons de classe. Derrière cette nostalgie de l'auteur, se cache aussi sa modestie et la raison qui justifie de futures réécritures des textes de Carroll, de Barrie et de Collodi et autres : « Où les grands écrivains ont récolté, il y aura toujours à grappiller pour leurs émules. Je n'avais d'autre ambition en écrivant ces trois nouvelles, que de glaner sur les talons de trois moissonneurs dont les sillons regorgent aujourd'hui encore d'épis » (Châteaureynaud 2007 : 9).

BIBLIOGRAPHIE

- CHÂTEAUREYNAUD Georges-Olivier, 2007, *De l'autre côté d'Alice*, Bruxelles : Tournesol Conseils SA – Le Grand Miroir.
- GENETTE Gérard, 1982, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris : Éditions du Seuil.
- GENETTE Gérard, 1987, *Seuils*, Paris : Éditions du Seuil.
- PETITJEAN André, HESSE-WEBER Armelle, 2011, Pour une problématique sémiologique de la pratique de l'adaptation, *Écho des études romanes*, vol. VII, num. 2, *Métamorphoses du texte* : 5–20. Accessible en ligne: <http://www.eer.cz/files/2011-2/01-Petitjean.pdf>.
- SAMOYAULT Tiphaine, 2005, *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris : Armand Colin.