

SAINT-HILLIER JULIE

La Mort de l'enfant dans la littérature de jeunesse.

Université de Franche-Comté

MASTER 2, LETTRES MODERNES



Faim, folie, crime, WIERTZ Antoine.

Je remercie vivement Monsieur Yvon Houssais qui a dirigé ce travail avec enthousiasme, me témoignant constamment son intérêt et sa confiance, pour me permettre de prendre plaisir à ces deux années de recherche. Je lui suis infiniment reconnaissante d'avoir su être mon premier soutien.

Je remercie L'université de Franche-Comté, et Monsieur Bruno Curatolo, Directeur du centre Jacques Petit, de permettre une totale liberté dans le choix des sujets de recherche de ses étudiants, laissant ainsi à la littérature de jeunesse une place dans la « cour des grands ».

J'ai eu la chance d'être encadrée et soutenue par le Centre Régional de Ressources en Littérature de Jeunesse, et par l'association *Croqu'Livres*, qui ont toute mon admiration pour la qualité du travail qu'ils fournissent. Julie reçoit tout particulièrement mes remerciements.

Je tiens à remercier également mes sœurs pour leurs relectures attentives, leurs encouragements, et leur intérêt pour la littérature de jeunesse,

Et Monsieur Lucas Schauss pour son soutien sans faille.

Je remercie également Madame Martine Treandlin et sa fille Marie, admiratrices de la première heure,

Ainsi que mes amies et camarades de classes, Mesdemoiselles Coralie Borghi et Solène Barbier pour leur humour et leurs trop nombreuses compétences pour être citées ici.

Enfin j'adresse des remerciements chaleureux à Jacques et Danielle Saint-Hillier, qui savent transmettre le goût de la lecture silencieuse comme à « haute et intelligible voix »,

Ainsi qu'à Elisabeth Pastwa et Dominique Schauss.

Introduction	6
1. L'ENFANT MEURT	
1.1. Bon appétit les croque-marmots	14
Contes de dévoration ; Le rapport à l'Autre maléfique (Le loup, le monstre, l'ogre...) et le thème de l'incorporation.	
- La ruse de Poucet. (<i>Le Petit poucet</i>)	
- La ruse du Loup. (<i>Le Petit chaperon rouge</i>)	
- Les hésitations d'un ogre. (<i>J'avale le bébé du voisin</i>)	
- La maladresse amoureuse de <i>L'Ogre de Moscovie</i> .	
1.2. Les Mères coupables	28
L'enfant et la mère coupable, danger sous le masque maternel. La dévoration au féminin : la réappropriation du corps, l'appétit d'amour.	
- <i>Le conte du Génévrier</i> , de la mauvaise mère à la mère bourreau. (Décapitation)	
- Une sorcière se régale des enfants qu'elle met au monde. (<i>Famori et sa mère sorcière</i>)	
- L'erreur de <i>L'Ogresse en pleurs</i> .	
- La grand-mère tricote la mort du petit chaperon, dans <i>ROUGE !</i>	
- La louve dévore la petite Lila. (<i>Mangée, Mangée</i>)	
1.3. Le goût du sang	39
Survoler les possibilités de l'ultra-violence faite aux enfants.	
<i>Contes et légendes de la peur</i> , le rapport au corps (sang, dévoration, décapitation, démembrement...) et le rôle de la religion : la faute, l'obéissance, la présence du malin.	
- <i>La petite fille sans tête</i> , religion et Révolution.	
- <i>L'ogre du bois-minuit</i> , bipolarité de la nature humaine.	
- <i>Le boucher de Delf</i> , grand classique médiéval : la famine convoque la grande tentation dévorante de la « la chair fraîche des enfants. »	
1.4. Mysticisme et appel de la mort	49
Souffrance, enfance et capacité à aimer la mort.	
- Illusions de bonheur et boîtes d'allumettes (<i>La Petite Marchande d'allumettes</i>)	
- La délivrance d'Elsewise (<i>la visite de Petite Mort</i>)	
- Mourir et laisser vivre, le choix de <i>La Petite sirène</i> .	
- Poétisation de la mort prématurée. <i>Falikou</i> et l'instinct de fin / <i>L'oiseau et la bille</i> .	
- Mili et l'au-delà (<i>Chère Mili</i>) Transmission d'un héritage historique, l'holocauste.	
1.5. Conclusion partie 1	64

2. L'ENFANT NE MEURT PAS

2.1. : Projeter la mort et vivre le deuil	69
Introduction à l'imaginaire de la mort chez l'enfant : « Comment c'est quand on est mort ? » un ailleurs meilleur ?	
- Projection de l'imaginaire, les possibilités de définir l'Après : <i>Maurice est mort. Petit lapin stupide.</i>	
- Ritualiser les « petites » morts : les morts insignifiantes font sens : <i>Nos petits enterrements.</i>	
- La nécessité des revenants, le deuil « fantastique » : <i>Frère de l'ombre, Pochée</i>	
- Rejoindre le défunt, ou l'idée du suicide de l'enfant comme revendication non mortifère du besoin de l'autre : <i>Au secours les anges, Un paradis pour petit ours,</i>	
- Deuil et réalisme, laisser partir et se laisser vivre : <i>Marie est partie, Adieu Valentin, Ne plus vivre avec lui.</i>	
- Deuil et tentation du suicide chez l'adolescent : <i>Avec tout ce qu'on a fait pour toi.</i>	
2.2. : <i>Harry Potter</i> Le trompe-la-mort	91
- La destinée du héros : <i>Harry Potter</i> , du conte de fées au « roman familial »	
- L'Œdipe potterien ; éclatement et unicité du couple parental.	
- L'héroïsme enfantin dans le texte.	
- La part d'ombre du héros, complexité d'une filiation entre Bien et Mal.	
- L'imagerie morbide, Voldemort, Mangemorts et Détraqueurs.	
- Le tabou des mots et l'acceptation des faits, la peur et la mort.	
- Harry, le héros du deuil et de l'acceptation.	
- Règne de l'enfant-héros et idéologie d'une société marchande triomphante.	
3. Conclusion	114
4. Bibliographie	119

Introduction

Le travail de recherche en littérature de jeunesse a cela de particulier qu'il convoque des savoirs et une démarche analytique qui ne sont pas toujours ceux que l'on aborde habituellement dans le cursus de Lettres. La littérature de jeunesse s'apparente alors pour l'apprenti-chercheur à un terrain d'investigation vierge et enthousiasmant. Si la démarche analytique doit être apprivoisée, c'est que l'album, ce genre spécifique à la littérature de jeunesse, est lié à la problématique du rapport texte-image qui n'existe pas dans la littérature classique. Notre travail, portant exclusivement sur la fiction jeunesse, fait également intervenir le conte et le roman, deux catégories d'œuvres plus traditionnelles puisque dépourvues de ce double langage qui réunit le texte et l'image. Ce rapport particulier au support de l'œuvre n'est pourtant pas la seule singularité de cette littérature qui est également liée à la question du lectorat, du public visé. Ces spécificités nourrissent le travail analytique en même temps qu'elles le compliquent parfois, mais font, c'est certain, partie de mon intérêt pour ce domaine encore sous-estimé et peu étudié.

Ma démarche n'est pas celle d'une admiratrice du « monde des enfants », et je n'entreprends pas une défense et illustration de la littérature de jeunesse. Si cette littérature semble trop rose et trop sucrée au plus grand nombre, qu'à cela ne tienne, notre thème, lui, ne le sera pas. La mort de l'enfant est, à bien y regarder, un sujet révolutionnaire : dans un monde où l'enfant est roi, peut-on tuer le roi ?

La mort a nourri de nombreuses analyses en littérature de jeunesse -comme dans d'autres domaines des Lettres assurément- parce qu'elle touche à l'essence même de l'homme dans son rapport au temps et à sa condition de mortel. Cependant, si ces analyses critiques ont largement abordé le thème du deuil, de la vieillesse, de la maladie, de la mémoire et du souvenir, elles n'ont pas envisagé la problématique qui est la nôtre ; celle de la mort des personnages enfantins. Que les grands-parents, parents, oncles et tantes, chiens et chats nous le pardonnent, leur mort ici ne nous intéressera pas. La mort -et la mort de l'enfant- en littérature de jeunesse bénéficie d'une grande liberté d'intervention, d'une quasi infinité de possibles qu'elle emprunte au merveilleux comme au réel, et qui sont autant de pistes d'analyses. Notre corpus, qui se compose assez équitablement d'œuvres appartenant au conte, à l'album et au roman, nous permet d'envisager des regroupements, par exemple autour des figures centrales que sont les « méchants », catégorie réjouissante où l'on rencontre les personnages de croque-marmots et le thème du cannibalisme, mais aussi les personnages féminins infanticides et les images de mères coupables. Grand-méchant loup, ogres et sorciers et leurs équivalents féminins, ogresses, sorcières et fées, sont autant de figures qui nous sont comme familières et qui appartiennent à l'inconscient collectif. Ces « méchants », premier facteur de mort des personnages enfantins, sont ceux qui forment la première étape descriptive et analytique de notre démarche.

Le merveilleux, lorsqu'il s'empare de la mort, fait aussi appel à l'imaginaire et aux réponses qu'il offre aux récurrentes interrogations sur la fin de toute chose : qui est la Mort ? Qu'y a-t-il après la mort ? Est-ce que c'est long la mort ? Est-ce que ça fait mal ? Et autres « Nous reverrons-nous » ? Cet

Introduction

imaginaire de l'Après est très bien illustré dans les albums *Maurice est mort*¹ et *La visite de Petite Mort*², pour ne citer qu'eux. Mais le merveilleux a son contraire, et il est de taille.

La mort empruntée au réel prend en charge des thématiques plus dures et qui n'ont pas les mêmes enjeux, ne prennent pas les mêmes formes et s'adressent généralement à un public plus mature. On y retrouve la violence, celle par exemple des adolescents en quête de sens du roman *Rien*³, la guerre, avec notamment la mort du *Garçon en pyjama rayé*⁴, les accidents, comme celui, terrible, du tramway d'*Avec tout ce qu'on a fait pour toi*⁵, la maladie, celle de *Bleu de Rose*⁶, l'irréversibilité des choses, avec l'impossible sauvetage d'*Il n'y a pas d'anges*⁷... Bien souvent le héros des premières lectures d'alors endosse le costume de la victime ou du coupable adolescent des lectures plus matures. Si les romans à destination des adolescents forment un terrain privilégié pour ce type de mort empruntée au réel, il existe, dans les œuvres pour jeunes enfants, des contre-exemples très intéressants : *Valentin*⁸ et *Anne-Sophie*⁹, notamment, sont nos héros très jeunes, dont la mort accidentelle et choquante constitue le point de départ des enjeux de leurs histoires respectives.

Enfin, qu'il soit teinté de réel ou pleinement emprunté au monde fantastique, le sacrifice -ou l'impossible sacrifice- qui rejoint la notion d'acceptation de la mort, est un élément central de notre analyse et prendra les traits -lunettes rondes et marque au front- du très célèbre *Harry Potter*¹⁰. Le sacrifice de *La Petite sirène*¹¹, et l'impossible destruction des enfants par *Le Joueur de flûte*¹², entreront également dans cette thématique.

Cette étude choisit d'aborder un thème, un motif, et de le suivre comme un fil d'Ariane entre les genres, les âges, les textes et les images, sans frontières géographiques ni délimitation temporelle, des temps immémoriaux de l'oralité des contes aux plus récentes parutions de la littérature de jeunesse. Notre corpus, s'il n'est pas exhaustif, s'avère pourtant trop abondant pour être entièrement parcouru ici, c'est pourquoi bien des œuvres clés ne seront abordées qu'à l'intérieur même des thèmes auxquels elles appartiennent. Ce thème de la mort ainsi lié à l'enfance (et grande enfance) implique également une ouverture sur les sciences humaines ; l'histoire, l'anthropologie et la sociologie d'une part, la psychanalyse et psychologie de l'enfant d'autre part. Leur secours nous est indispensable et c'est pourquoi nous situons cette analyse littéraire à la fois dans la psychocritique et dans la critique thématique.

¹ PELTON, *Maurice est mort*, Éditions du Rouergue, 2003.

² CROWTHER, Kitty, *La Visite de petite mort*, École des loisirs, 2004.

³ TELLER, Janne, *Rien*, Paris, Édition du Panama, 2007.

⁴ BOYNE, John, *Le Garçon en pyjama rayé*, Gallimard Jeunesse, 2006.

⁵ BRANTOME, Marie, *Avec tout ce qu'on a fait pour toi*, Éditions du Seuil, 1995.

⁶ CHARTRES, Marie, *Bleu de Rose*, École des loisirs, collection « Medium », 2009.

⁷ Mulpas, Anne, *Il n'y a pas d'ange*, Éditions Sarbacane, 2008.

⁸ KADHOL, Marit ; ØYEN, Wench (ill.), *Adieu Valentin*, Paris, École des Loisirs 1990.

⁹ CORAN, Pierre ; LETUFFE Anne (ill.), *La grande nuit d'Anne-Sophie*, Père Castor, Flammarion, 2001.

¹⁰ ROWLING, Joanne Kathleen, *Harry Potter*, Tomes I à VII, Paris, Gallimard jeunesse, 1998-2008.

¹¹ ANDERSEN, Hans Christian; DISMAN Miloslav. (ill.), *La Petite sirène*, Librairie Gründ, 1995.

¹² SAMIVEL, *Le Joueur de flûte de Hamelin*, Paris, Flammarion, 1999.

Introduction

Il s'agit d'abord d'appuyer cette recherche sur les nombreux ouvrages fondateurs qui ont abordé le thème de la mort, son histoire et ses discours, ouvrages parfois éloignés du contexte littéraire qui nous intéresse mais indispensables à la mise en place d'une nouvelle pensée de la mort ; celle des personnages enfantins de la littérature jeunesse. Cette *Histoire de la mort en Occident*¹³, indispensable à notre réflexion première, nous est transmise par Philippe Ariès, historien français et théoricien de la mort, qui en a étudié les discours et les représentations au fil des siècles. *Du Moyen-âge à nos jours*, voici la fenêtre historique qu'il nous propose de parcourir et cela tombe bien ; la mort en littérature naît avec la littérature même. « Les chevaliers de la chanson de geste ou des plus anciens romans médiévaux [...] sont avertis. On ne meurt pas sans avoir eu le temps de savoir qu'on allait mourir. »¹⁴ C'est ainsi que l'on trouve, dans la première chanson de geste qui nous soit parvenue, un héros, Roland, à Roncevaux, sentir « que la mort le prend tout »¹⁵. Les romans de la Table ronde, imprégnés de merveilleux, font constamment intervenir la mort et l'on trouve par exemple Gauvain assurant à ses compagnons qu'il « ne vivrait pas deux jours »¹⁶, ou encore Tristan, non pas chevalier de la Table Ronde mais premier amoureux de notre littérature occidentale, sentant « que sa vie se perdait, qu'il allait mourir »¹⁷. Il nous faut remarquer que l'avertissement de la mort, cette compréhension du sort qui attend nos héros n'est pas tirée du merveilleux ; on en reconnaît les signes naturels -il est vrai que les blessures de nos preux chevaliers laissent alors échapper suffisamment de sang vermeil pour qu'on ne puisse se méprendre- ou l'on est intimement convaincu, à l'écoute de son instinct, que l'heure de la mort est venue. Philippe Ariès, transposant ces situations dans la réalité historique du Moyen-âge, relève que la première attitude devant la mort s'apparente à « une résignation familière au destin collectif de l'espèce [...] *Et moriemur, nous mourrons tous.* »¹⁸ Ainsi, « pour nos anciens conteurs il était naturel que l'homme sente sa mort prochaine. »¹⁹ Pourtant le rapport que l'homme entretient avec la mort, son comportement face à elle, ce qu'il est capable d'en dire, ce qu'il peut accepter ou non évoluera à tel point qu'au XX^{ème} siècle la mort « devenue un tabou [...] remplace le sexe comme principal interdit. »²⁰ Cet interdit d'aujourd'hui, en sa qualité d'interdit, comporte son lot de transgressions. Bien que cloisonnés, inconsciemment peut-être, par les limites et le poids de cet interdit, certains auteurs traitent de la mort, la mettent en images, l'entourent de discours, de sous-entendu, de silence, lui trouvent de nouvelles épaules, larges ou fragiles, pour la porter et même la revendiquer. Nous ne parlons pas ici de traités didactiques où l'interrogation « Qu'est ce que la mort ? » aurait remplacé la plus traditionnelle -et désormais dépassée ?- « Qu'est ce que la

¹³ ARIÈS, Philippe, *Essais sur l'Histoire de la mort en Occident du Moyen-âge à nos jours*, Édition du Seuil, 1975.

¹⁴ *Ibid.* p.18

¹⁵ *La Chanson de Roland*, Paris Bédier, 1922.

¹⁶ « La Mort d'Arthur », *Les romans de la Table ronde*, Paris, Boulangier, 1941, éd.abrégée. p.443

¹⁷ *Le Roman de Tristan et Iseult*, Paris, Bédier, 1946, p. 233

¹⁸ ARIÈS, Philippe, *Essais sur l'Histoire de la mort en Occident du Moyen-âge à nos jours*, Seuil, 1975, p.46.

¹⁹ *Ibid.* p.167.

²⁰ *Ibid.* p.66

Introduction

sexualité ? ». L'intérêt de ce nouveau tabou de la mort est double pour nous qui souhaitons l'alourdir encore ; si la mort est taboue, la mort de l'enfant l'est d'autant plus : elle transgresse non pas seulement un interdit temporellement lié à une époque et à une société mais un ordre millénaire, fondateur de toute espèce, un ordre générationnel. L'enfant n'est pas celui qui doit mourir. Ainsi, lorsque la littérature s'empare de la mort de l'enfant elle dit d'autres choses, aborde d'autres tabous et transgresse plus d'interdits encore que lorsqu'elle traite de la mort d'un adulte, d'un animal ou de tout personnage qui n'a pas pour caractéristique première d'être trop jeune pour mourir. Avant donc de proposer une analyse de ce type de mort, nous trouvons chez Geneviève Arfeux-Vaucher une lecture critique approfondie de ce que peut être la mort dans la littérature de jeunesse²¹, bien que celle-ci soit envisagée à partir des personnages âgés, de grands-parents notamment, interrogés dans leur rapport à l'enfance, à leurs petits-enfants qui sont les héritiers d'un monde qui s'achève avec eux. Geneviève Arfeux-Vaucher lie, elle-aussi, son analyse à l'histoire de nos sociétés, à la démographie, à la réalité de la mortalité infantile au cours du temps. Ainsi nous apprenons qu'à la fin du XIX^e siècle la mort dans les livres de loisirs et les manuels scolaires « se rencontre de manière polymorphe : elle touche les vieux aussi bien que les adultes et les enfants ; elle peut être glorieuse, épidémique, accidentelle, misérable, due à la vieillesse, à la maladie, à la maternité, au chagrin. [...] Cette fin du XIX^e marquait pourtant un recul de la mortalité infantile, moins en ce qui concerne les enfants de moins d'un an dont le taux de mortalité plafonne à 150 % jusqu'en 1903, que pour ceux entre un et dix ans, dont les courbes de mortalité baissent à partir de 1860 [...] Il n'en reste pas moins que mourir jeune dans l'enfance, par accident ou maladie, restait d'une plus forte probabilité qu'aujourd'hui. »²² Nous réalisons dès lors que dans une société marquée par la perte fréquente de jeunes enfants, la « mort littéraire » touche équitablement des personnages d'âge, de sexe et de conditions différentes. Le tabou ne frappe pas la mort de l'enfant au contraire « brandie par l'école publique aux yeux des enfants » et cela, nous dit Arfeux-Vaucher, en raison de la tradition éducative chrétienne « qui apprend à l'enfant que nul ne connaît ni le jour ni l'heure de sa mort, et que, de ce fait, pour être sûr d'aller au ciel et d'éviter l'enfer, une vie vertueuse, une obéissance de tous les instants aux commandements divins, parentaux et sociaux est nécessaire.»²³ Cet « avertissement sur la fragilité de la vie »²⁴ est également valable pour les vieilles personnes qui intéressent particulièrement notre auteur, mais elle relève, et c'est cela même que nous défendons, que la mort d'un enfant « éveille des images différentes : autant parler de l'éventuelle mort prochaine des vieilles gens nous paraît témoigner d'une prise en compte du réel [...] autant parler de la mort infantine fait surgir chez beaucoup de personnes un profond sentiment de malaise, jusqu'au refus d'en parler tant elle paraît scandaleuse, contre nature, en raison

²¹ ARFEUX-VAUCHER, Geneviève, *La vieillesse et le mort dans la littérature enfantine*, de 1880 à nos jours, IMAGO, 1994.

²² *Ibid.* pp.149-150.

²³ ARFEUX-VAUCHER, Geneviève, *op.cit* p.151.

²⁴ *Ibid.* p.151

Introduction

des victoires gagnées en ce domaine. » On assiste ensuite à la quasi-disparition de la mort dans la littérature enfantine à partir des années 1920 et ce phénomène ne fait que s'amplifier lorsque le XX^{ème} siècle finit d'être saturé, gorgé de morts à la fin du second conflit mondial. Il s'agirait d'une « réaction collective » à ce traumatisme, car l'inconscient collectif est définitivement marqué. On ne peut plus « raconter la mort comme avant aux enfants. » De plus, durant la seconde moitié du XX^{ème} siècle on découvre le psychisme enfantin et l'on commence dès lors à considérer l'enfant comme « un petit être fragile, malléable, auquel il faut éviter les émotions trop fortes. »²⁵ Ce fantasme de fragilité inaugure l'ère de la surprotection des enfants et le règne jusqu'ici ininterrompu de l'enfant-roi. Bien que la mortalité infantile ait radicalement diminué en cette fin de siècle, les morts accidentelles d'enfants notamment par noyade ou sur la voie publique « représentent la moitié des décès »²⁶ et sont pourtant très rares dans les livres scolaires ou les lectures loisir. *Adieu Valentin* est, au sein de notre corpus, le seul exemple, la seule narration mais aussi la seule représentation graphique du décès d'un très jeune enfant par noyade. Les textes abordent plus facilement les questions que l'enfant se pose sur la mort que la mort effective d'un enfant comme aboutissement, par exemple, d'une quête vouée à l'échec, ou encore comme un événement désiré afin de retrouver un proche défunt, un parent, une sœur ou un frère. Avant de poursuivre plus avant sur ces différentes morts attribuées aux personnages enfantins, nous devons revenir sur la notion d'enfant-roi, sa position au sein du couple et le rôle de l'éducation dans notre rapport à la mort, avec l'aide du pédiatre Aldo Naouri. Parmi ses nombreux ouvrages nous choisissons de parcourir celui intitulé *Les Pères et les mères*²⁷ afin de poursuivre notre réflexion sur la place de l'enfant dans la famille -notamment à travers ce qui, pour lui, intronisa l'enfant-roi : le retour à l'allaitement à la demande importé d'Afrique noire dans les années 1960- mais c'est alors que nous tombons nez à nez avec la mort ! La question de l'éducation paraissait centrale en ce qu'elle pouvait nous éclairer sur le droit à faire ou non mourir le héros enfantin et c'est d'abord à la recherche de ces interdits et de ces tabous de société que nous abordions cet ouvrage. En réalité la mort et l'éducation ont, selon Naouri, une relation très étroite parce que la mort en tant que prise de conscience d'une inscription de l'être dans le temps préside à la transmission d'un savoir et d'une peur ancestrale, une forme d'héritage liée à l'espèce humaine et à sa survie, un premier enseignement fondateur qui passe de l'ancienne à la nouvelle génération en une forme « d'étape d'humanisation »²⁸. Transmettre et donc éduquer. Lourd de cet héritage, il n'existerait « pas d'être humain [...] qui ne soit travaillé par l'angoisse de son échéance. »²⁹ La peur est d'abord celle du premier meurtrier-fossoyeur de l'humanité qui, en enterrant les preuves de son forfait, a exprimé sa crainte de voir se redresser le mort et de subir le même sort. Il se révélait donc à la fois coupable et mortel. Se pose alors la question

²⁵ *Ibid.* p.156

²⁶ *Ibid.* p.159

²⁷ NAOURI, Aldo, *Les Pères et les mères*, Odile Jacob, 2004.

²⁸ *Ibid.* p.48

²⁹ *Ibid.* p.42

Introduction

de la mémoire et de la transmission de ce « meurtre fondateur »³⁰ dont Freud faisait déjà état en 1913. L'héritage comportera bien sûr les différents rituels qui partout entourent la mort, le défunt, et notamment la visite de la sépulture, la première d'abord puis toutes les autres, mais plus encore « la narration des étapes du forfait »³¹, ancêtre des mythes, qui constituerait pour nous le premier récit de mort. Il y a donc une forme de narration de la mort, passée comme un relais à chaque nouvelle génération. La transmission actuelle, narrée, imagée, éducative pourrait alors trouver sa place dans le réseau des œuvres pour la jeunesse, et c'est vrai qu'il existe un assez vaste ensemble d'ouvrages traitant de la mort, mais celle-ci est bien souvent « normalisée » en étant attribuée à des personnages certes mortels mais en âge de mourir selon la nature, l'ordre des choses. Le meurtre fondateur dont nous parle Naouri n'est sans doute pas l'assassinat d'un grand-père mourant, sans doute trop inoffensif pour qu'il vaille la peine que l'humanité entière se tache de sang ! Celui qui est tué me semble être celui qui, normalement, ne devait pas mourir. Et cela aiguise notre intérêt pour la mort de celui qui justement est destiné à vivre : l'enfant. A l'intérieur de ce mythe des origines que reprend Naouri, la figure de la mère est avant tout une figure consolatrice, protectrice. La femme, confrontée depuis toujours à la mortalité des enfants qu'elle a portés, aurait été moins traumatisée par le meurtre fondateur qui fit jaillir la conscience d'une mort inéluctable, notion qu'elle possédait sans doute déjà. Grâce à ce savoir acquis par la maternité, elle forme un rempart dressé contre l'angoisse de mort, et incarne une puissance protectrice très idéalisée par Naouri qui va jusqu'à lui prêter cette fervente prière, ce vœu : « je me refuse à admettre l'écoulement du temps ; il me vaincra, il me soumettra à lui, mais jamais je ne lui offrirai en prime mon assentiment, jamais je ne me ferai son complice dans la mort de mes enfants. »³² Or il est intéressant pour nous de constater que les contes et légendes font souvent intervenir des personnages féminins infanticides, des figures de matrices qui font contre-emploi à leurs fonctions primaires. La littérature de jeunesse regorge de ces figures de mauvaises mères, méchantes fées, sorcières ou ogresses qui introduisent une peur bien différente de celle du Grand-Méchant Loup. Nous aurons l'occasion de revenir sur le mode opératoire privilégié de ces figures féminines ; la dévoration et la cuisine élaborée de jeunes chairs, que nous nommons ici « l'appétit d'amour » ! La réappropriation du corps, l'incorporation, pourrait être l'image d'un amour maternel absolu mais aliéné car il nous faut reconnaître que ce sont les chairs d'enfants et elles seules que l'on passe au bouillon. Et cette adoration maternelle - bien que mortelle - nous permet de revenir à la question de l'enfant-roi - ce roi dont nous explorons la mort - grâce à *La Crise de l'éducation*³³ analysée par Hannah Arendt entre 1954 et 1964, mais qui trouve une parfaite résonance dans l'actualité. Il s'agit d'une réflexion sur la crise de l'autorité, celle de l'éducateur-enseignant et celle des parents, mais surtout d'une prise de position contre le cloisonnement des enfants dans un

³⁰ FREUD, Sigmund, *Totem et tabou*, Édition Payot et Rivages, 2001.

³¹ NAOURI, Aldo, *Les Pères et les mères*, Odile Jacob, 2004 p.57.

³² *Ibid.* p.135

³³ ARENDT, Hannah, *La Crise de l'éducation*, in *La Crise de la culture*, « Folio Plus », Gallimard, 2007

Introduction

« monde » qui leur serait propre et où, libéré de l'autorité des adultes, règnerait la tyrannie du groupe. On parle volontiers d'enfant-roi, mais cette couronne - tombée dans le ruisseau ?- n'est pas un cadeau. « L'enfant n'a donc pas été libéré, mais soumis à une autorité bien plus effrayante et vraiment tyrannique : la tyrannie de la majorité. En tout cas il en résulte que les enfants ont été pour ainsi dire bannis du monde des adultes »³⁴, ce qui va « contre le fait que l'enfant est un être humain en pleine évolution et que l'enfance n'est qu'une phase transitoire, une préparation à l'âge adulte. »³⁵ L'instauration, par l'éducation moderne qui ne cherchait en fait que le bien-être des enfants, d'un monde propre aux enfants « détruit les conditions nécessaires de leur développement et de leur croissance. »³⁶ L'intérêt, pour notre analyse, de la création de ce « monde des enfants », se situe dans ce qui va désormais être toléré ou non, transmis ou tu dans les ouvrages qui constituent dès lors un champ littéraire à part entière, une littérature spécifique : avec le couronnement de l'enfant s'instaure également le règne de la littérature de jeunesse. Ainsi, c'est dans cet « univers » jeunesse que nous nous emparons du tabou de la mort de l'enfant et de ses transgressions, en utilisant cette frontière première qui divise nos ouvrages selon deux catégories, celle où l'enfant meurt, et celle où il ne meurt pas. Lorsque l'enfant ne meurt pas c'est qu'il peut y avoir, on l'a vu, un sacrifice impossible qui le sauve *in extremis* d'une mort pourtant certaine, ou mieux encore des situations miraculeuses où l'enfant retrouve la vie ! Mais la « presque » mort permet également de faire intervenir l'imaginaire, le jeu, le fantasme, l'idée d'un au-delà ou encore l'appropriation de rituels -sépulture et deuil entre autres- qui font paradoxalement vivre la mort. Lorsque l'enfant meurt, nous interrogeons d'une part le merveilleux et son lot de croque-marmots, ses *Mères dévorantes*³⁷, son goût pour la peur et le sang, ses départs pour un autre monde, et son mysticisme. Nous interrogeons d'autre part le réel qui, lui, se charge plus volontiers de transgresser l'interdit de la mort de l'enfant par la violence, le récit de guerre, la narration de la maladie, du suicide mais aussi du meurtre. Le texte qui fait intervenir ou non la mort de l'enfant, les schémas narratifs mais aussi les représentations graphiques de la mort retiendront notre attention pour cette analyse de la mort prématurée pour laquelle, entre tabous, impossibles sacrifices et régals d'hémoglobine, de très nombreux chemins s'offrent à nous. De la peur qui glace à la peur qui réjouit, les marmots tremblent et se lèchent les babines, il était une fois la mort des enfants.

³⁴ *Ibid.* p.19

³⁵ *Ibid.* p.21

³⁶ *Ibid.* p.25

³⁷ PAULME, Denise, *La mère dévorante, essai sur la morphologie des contes africains*, Gallimard, 1976.

PREMIÈRE PARTIE

L'ENFANT MEURT

Chapitre 1 : Bon appétit les croque-marmots.

Le très célèbre conte du *Petit Chaperon rouge*, ainsi nommé par Charles Perrault, appartenait de longue date –est-il d’ailleurs possible de dater ce type de récit ?- à la tradition orale. Perrault s’en inspire et lui donne cette couleur qui le définit désormais, mais là n’est pas la seule modification qu’il apporte à l’histoire. Le récit de la tradition orale comportait un cannibalisme a priori inconscient de la petite fille, mis en scène lors d’un véritable repas d’Atrée. Yvonne Verdier s’empare de ce thème sanglant présent dans toutes les versions de la tradition orale, et livre un article fondateur pour l’interprétation de la mort de cette petite fille envisagée d’un point de vue générationnel. Trop souvent fascinés par la figure du loup, nous oublions qu’il s’agit d’une histoire de femmes sur trois générations : la petite fille, la mère et la grand-mère. Dans la tradition orale, la petite fille, alors anonyme, est « invitée par le loup à se restaurer, [mais] c’est la chair et le sang de sa grand-mère qu’il lui offre pour souper. »¹ Il y a consommation de la plus ancienne génération par la plus récente, et cela n’est pas anodin. La mère, appartenant à la génération intermédiaire, intervient peu dans le récit. Seules les générations extrêmes, celle qui doit disparaître et celle qui doit se construire, entrent en conflit et se dévorent. La petite fille n’est pas toujours dévorée ; il existe une version où l’enfant l’emporte par la ruse et fuit le lit mortifère du loup. En revanche la grand-mère, elle, est toujours dévorée par le loup d’abord puis par la petite fille ! Le monstre ici serait alors la fillette, puisque pour Yvonne Verdier « le loup, lui, ne ferait que son métier de loup. » La réflexion va dans le sens d’un conte « générationnel » dont « la grand-mère serait la principale victime [...] et peut-être même la véritable héroïne »². Elle insiste d’ailleurs sur l’aspect terminologique du conte, puisque « petite fille ne renvoie pas à une indication de taille, mais est à prendre au sens généalogique, doublet du terme également généalogique, « grand-mère » »³. Suivant le schéma inchangé, la petite fille arrive chez sa grand-mère -puisqu’elle y est envoyée par sa mère- et trouve le loup installé dans le lit grand-maternel. C’est alors qu’affamée elle demande à se restaurer. « La scène est intime, domestique, le loup dans son lit la regarde s’affairer : elle fait les gestes de préparation du repas, sorts les ingrédients, allume le feu, remue les casseroles ». Alors que le loup a dévoré crue la pauvre grand-mère, le goûter de l’enfant « présente toutes les caractéristiques d’un repas d’Atrée : cannibalisme involontaire -du moins inconscient- et préparation culinaire élaborée. »⁴ On le verra par la suite, les personnages féminins -infanticides en particulier- ont cette large tendance à cuisiner les chairs enfantines ou humaines. Il s’agirait d’un mode opératoire largement féminin, sans doute en référence à l’image de la femme dans l’inconscient collectif, mais les épouses aux fourneaux ne sont pas toujours sages ! Le code culinaire utilisé dans la tradition orale du futur *Chaperon rouge* est sans équivoque : « il n’est autre que celui du cochon depuis l’abattage jusqu’à la cuisine [on retrouve en effet « les boudins de ta grantasse »]. Les tâches sont bien partagées : office masculin, le loup tue, saigne, réserve la chair [...] office féminin : la

¹ VERDIER, Yvonne, *Le Petit chaperon rouge dans la tradition orale*, *Le Débat*, Juillet- Aout 1980, n°3, p.36.

² *Ibid.* p.36.

³ *Ibid.* p.36

⁴ *Ibid.* p.41.

Chapitre 1 : Bon appétit les croque-marmots.

filles cuisine. »⁵ Il y a bien rituel sacrificiel -chair fait chair, et sang fait vin dit le proverbe- « comme si la grand-mère était sacrifiée par le loup pour l'enfant »⁶, étonnante collaboration de figures dévorantes pour la mise à mort d'une victime que l'on ne pensait pas si centrale. C'est que le conte à différents niveaux de lecture, et si l'on pousse plus loin l'analyse générationnelle, on constate que « les parties du corps que la petite fille absorbe, [à savoir] le sang et les mamelles, qui ne sont autres que les organes de la procréation féminine, précisent le sens de ce sacrifice. »⁷ A la puberté -et cela Perrault l'intégrera totalement dans son invention vestimentaire décisive- la petite fille devient une mère en puissance, le rouge étant alors la couleur de sa nouvelle capacité à procréer. Le cycle de la reproduction est bouclé au dépend de la grand-mère qui s'en trouve exclue, remplacée dans son ultime rôle par la mère, elle-même désormais grand-mère en puissance. Ce passage de relais pour le moins violent a lieu avec ces « transformations biologiques féminines qui aboutissent à l'élimination des vieilles par les jeunes »⁸. Le tabou profond qui entoure la menstruation des femmes, et la violence sous-jacente de la défloration qui fait couler le sang⁹ seront tous deux symboliquement présent dans la tenue vestimentaire du Petit Chaperon rouge-sang.

Cette transmission de la faculté physique de procréer est orchestrée -en maestro- par le loup, puisque le conte fait entendre : « tu seras mangée par l'homme », ce loup qui a déjà dévoré les grand-mères et les mères. Le « caractère radical de cette transmission met au jour l'aspect conflictuel -rivalité qui va jusqu'à l'élimination physique- des relations des femmes entre elles sur ce point »¹⁰, et c'est ce qui n'est pas repris par Perrault dans sa version privilégiant les relations de séduction -néfastes selon lui- qui s'installent entre le loup, pure image sexuelle de l'homme, et la petite fille, fautive par désir. Pour la tradition orale, qui ne fait état ni de fautive ni de coupable, il y a bien une moralité : « les grands-mères seront mangées »¹¹!

Les contes de Perrault *Le Petit Poucet* et *Le Petit chaperon rouge*, qui nourrissent en partie ce premier pan de notre analyse, étant avant tout une forme de divertissement de salon très à la mode en cette fin de XVII^e siècle, font intervenir le processus de dévoration d'enfant par un être maléfique -Loup, Ogre- sous la forme d'une péripétie ou en tant que chute de l'histoire. L'anecdote est croustillante, choquante -et donc divertissante- et moralisatrice aussi puisque les contes de Perrault se distinguent en partie par leurs moralités, véritables leçons de bienséance. La dévoration, ou incorporation de l'enfant par une entité adulte, majoritairement de sexe opposé, est un thème sexuel. L'innocence est dévorée, absorbée, par un personnage inquiétant dont la faim est la caractéristique

⁵ *Ibid.* p.43.

⁶ *Ibid.* p.43.

⁷ *Ibid.* p.43.

⁸ *Ibid.* p.44.

⁹ Au sujet de la réciprocité entre violence et sexualité, voir l'ouvrage de René Girard, *La violence et le sacré*, Grasset, coll. « Pluriel », 1927, pages 55 à 60.

¹⁰ *Ibid.* pp.55-56.

¹¹ *Ibid.* p.44.

Chapitre 1 : Bon appétit les croque-marmots.

première. La faim, entre nécessité et désir de l'autre. Si les contes merveilleux n'étaient d'abord pas destinés aux enfants avant le XIX^{ème} siècle, date à laquelle cette matière littéraire a été sciemment adaptée à ce public spécifique, Perrault se démarque de ses contemporains par une « prédilection évidente pour les contes qui traitent avant tout des problèmes de l'enfance »¹². Il serait, toujours selon Michèle Simonsen, « beaucoup moins concerné par les problèmes de l'âge adulte »¹³. Enfance et adolescence, passage d'un âge à l'autre, quête initiatique, mort prématurée et rituel sexuel dessinent la carte du monde de Perrault. La dévoration, ici, remplit toutes ces fonctions, entre mort symbolique et sexualité effective. Le *Petit chaperon rouge*, libérée du cannibalisme de la version orale, reste une enfant désirable - n'est-elle pas « belle et bien faite »¹⁴ ?- elle-même dominée par un certain désir -la moralité de Perrault fait état d'une faute !- répondant positivement à la demande du loup : « viens te coucher avec moi »¹⁵. Promptement déshabillée, docile et naïve dit-on, mais jusqu'à quel point ?, la petite fille « va se mettre dans le lit »¹⁶. Le tort lui revient, naturellement. La misogynie du conteur, celle de son époque sans doute, n'est plus à débattre. Ce conte est sans doute celui qui lie le plus franchement ces deux notions de dévoration et de désir sexuel, même si « Perrault a aussi supprimé la scène du déshabillage progressif de l'enfant invitée à se coucher auprès de la « grand-mère », scandée par un dialogue répétitif qui indique bien le caractère rituel de ce « rite de passage » qu'est la nuit de noces. »¹⁷

De désir, il en est bien question, pour Claude de la Genardière, qui voit dans le récit du *Petit Chaperon rouge* « l'histoire d'un trajet accompli par une enfant aimée entre deux femmes aimantes »¹⁸ ou le parcours d'une petite fille « marquée au rouge par l'amour fou grand-maternel »¹⁹. Claude de la Genardière analyse le conte de Perrault dans « l'entre-deux-mère »²⁰, là où l'enfant rencontre le loup « fou d'elle à sa façon de loup »²¹. Les trois personnages entourant le Petit Chaperon rouge sont alors définis en fonction de leur élan pour elle, et l'on prend conscience dès lors d'un personnage central de petite fille définit en creux ; existant dans le désir des autres. L'analyse met à jour les chemins qui nous échappent à la lecture du conte : « Ouvrant sur la folie des mères, puis sur une galette objectivant l'échange établit entre elles, le conte commence à dédoubler ses directions : on parle de galette, mais c'est bien l'enfant qui circule ; on annonce une grand-mère malade et à nourrir, et l'on rencontre un loup affamé, au projet dévorateur. »²² Les pistes qui semblent d'abord offertes sont fausses, ou plutôt

¹² SIMONSEN, Michèle, *Perrault Contes*, Études littéraires, PUF, 1992, p.23.

¹³ *Ibid.* p.23.

¹⁴ PERRAULT, Charles ; *Le Petit chaperon rouge*, Folio Junior, Gallimard, 1998, p.46.

¹⁵ *Ibid.* p.46.

¹⁶ *Ibid.* p.46.

¹⁷ SIMONSEN, Michèle, *Perrault Contes*, Études littéraires, PUF, 1992, p.61.

¹⁸ GENARDIÈRE, Claude de la, *Encore un conte ? Le Petit Chaperon Rouge à l'usage des adultes*, L'Harmattan, 1996, p. 81.

¹⁹ *Ibid.* p. 81

²⁰ *Ibid.* p. 81

²¹ *Ibid.* p. 81

²² *Ibid.* p. 81

Chapitre 1 : Bon appétit les croque-marmots.

faussées, simplifiées. La dévoration est ici un jeu de miroir, les personnages comme la dévoration sont doubles, et c'est la folie qui permet, toujours selon Claude de la Genardière, la dévoration successive de l'aïeule et de sa petite-fille. De la grand-mère et de la fillette, « chacun aurait sa folie : la vieille prenant le loup pour l'enfant, l'enfant prenant le loup pour la vieille »²³. Il s'agit bien là d'un aveuglement volontaire, un désir mortifère voulant à tout prix que l'autre, l'étranger, l'inconnu, l'inquiétant, ne soit que celui que l'on désire voir, celui que l'on attend et celui dont on dépend aussi. Le méchant, obstinément pris pour le bon. Cette « folie réciproque [...] se résoudra de manière identique : par l'engloutissement dans la figure de l'Autre. »²⁴ L'analyse montre le jeu d'interchangeabilité et d'identification des personnages du récit entre eux : Le loup, d'abord pris pour l'enfant puis pour la grand-mère, est l'unique dévorateur des deux instances dévorées : grand-mère et fillette. Mais les effets d'écriture et notamment l'identité des dialogues font apparaître un autre dévorateur potentiel : l'enfant-loup, alors que le personnage dévoré reste la grand-mère. L'apparition de la figure dévoratrice inattendue de l'enfant se met en place grâce à l'extrême similitude du dialogue permettant d'entrer chez « mère-grand ». Le récit, bien sûr, veut faire croire à un simple besoin d'identification du loup à l'enfant -la ruse- pour pénétrer chez la vieille, mais lorsqu'à son tour l'enfant frappe à la porte elle reprend mot pour mot cet échange qui a permis la première dévoration. Il est clair que « cette identité de position entre le loup et l'enfant à la porte de l'aïeule signifierait la dimension dévorante de l'enfant »²⁵. C'est la fillette qui semble imiter le loup ! Mais l'interchangeabilité va plus loin encore puisqu'on peut voir dans « l'identité des places du loup et de la grand-mère, après la dévoration, [l'apparition de] la figure dévoratrice de la grand-mère-loup. »²⁶ La grand-mère, une fois absorbée, est en effet parodiée par le loup qui se sert de cette caricature pour piéger l'enfant, elle n'est donc pas évacuée de la mise en scène de l'ultime dévoration. De plus elle est, à la manière des poupées rousses, toujours présente dans la figure du loup, en témoigne sa futur renaissance dans l'adaptation de Grimm. Le loup alors, cet Autre que l'on redoute, le dévorateur en chef de ce conte, serait une figure de mobilité, une instance multi-identitaire, un personnage à plusieurs masques : « composé d'enfant, il mange la grand-mère, ce qui nous rapproche de l'épisode central des versions orales [repas d'Atrée ou endocannibalisme], composé de grand-mère, il mange l'enfant. »²⁷ Si l'on s'étonne toujours de l'aveuglement de la fillette au moment crucial où elle découvre la « grandeur » du corps de sa grand-mère-loup, alors même qu'elle a déjà rencontré le loup dans cette même nudité, et qu'elle connaît sans doute la stature réelle de sa grand-mère, c'est sans doute que cette grand-mère est trop loup et ce loup trop grand-mère pour être supportable. Elle mène l'enquête, elle interroge, mais la révélation identitaire a aveuglé bien d'autres personnages littéraires et notamment Œdipe ! Dans ce parcours à

²³ *Ibid.* p. 85

²⁴ *Ibid.* p. 85

²⁵ *Ibid.* p.87

²⁶ *Ibid.* pp. 88-89

²⁷ *Ibid.* p. 89

Chapitre 1 : Bon appétit les croque-marmots.

destination de la gueule du loup, il s'opère un double déplacement : « le loup a pris la place de la grand-mère, l'enfant a remplacé la galette et s'est fait manger, enfant-objet d'amour-mangé. » La dévoration d'une « jeune demoiselle » par une entité virile et effrayante, et le rituel qui précède cette appropriation ont deux effets : ils mettent fin au règne de la gérontocratie et tourne la page de l'enfance. Seule la galette, au reste, a circulé sans trouver preneur.

Enfin, *Le Petit Chaperon Rouge*²⁸, dans l'adaptation qu'en font les frères Grimm, après sa dévoration voit sa renaissance, grâce à l'intervention d'un nouveau personnage masculin ; le chasseur. Cette réécriture du conte, pour Bruno Bettelheim, surpasse l'original par les différents niveaux d'analyse qu'elle comporte : « Le Petit Chaperon Rouge de Perrault perd beaucoup de son charme parce qu'il est trop évident que le loup du conte n'est pas un animal carnassier, mais une métaphore qui ne laisse pas grand-chose à l'imagination de l'auditeur. »²⁹ La morale par laquelle Perrault clôt l'histoire « privait le conte d'une grande partie de [sa] signification »³⁰, ce qui, pour Bettelheim, nuit à l'interprétation nivelée des contes de fées en fonction des capacités évolutives d'interprétation des enfants. L'entité masculine salvatrice du chasseur, qui pour notre analyse est un obstacle à la mort effective de l'enfant, -voire l'image de la victoire d'un tabou : l'enfant ne doit pas mourir- serait le grand intérêt de la version de Grimm. En dédoublant la figure du mâle désormais présente sous les formes opposées de chasseur et de loup, l'interprétation de la nature ambiguë de l'homme est possible : « Tout se passe comme si le Petit Chaperon Rouge essayait de comprendre la nature contradictoire du mâle en expérimentant tous les aspects de sa personnalité : les tendances égoïstes, asociales, violentes, virtuellement destructives du *ça* (le loup) et les tendances altruistes, sociales, réfléchies et tutélaires du *moi* (le chasseur). »³¹ Ici le loup n'est pas seulement le mâle séducteur, mais « représente les tendances asociales, animales, qui agissent en nous »³², tendances qui s'appliqueraient aux êtres humains sans distinction d'âge ou de sexe et qui expliqueraient la fausse naïveté de la fillette, donnant toutes les indications au loup afin qu'il trouve la grand-mère et la dévore, (n'est-ce pas son « métier de loup » ?). De ce point de vue, le Petit chaperon rouge est « justement punie d'avoir tout fait pour que le loup puisse éliminer une figure maternelle. » Le désir ici prend une autre couleur, et l'inconscient destructeur, les relations filiales et la question de l'Œdipe nourrissent plus intelligemment le conte, pour le psychiatre qu'est Bettelheim, que l'avertissement aux dangers de la séduction que l'on trouve chez Perrault. S'il y a matière à reproche, la grand-mère doit elle aussi « recevoir sa part de blâme »³³. En effet, la responsabilité du pouvoir d'attraction des femmes sur les hommes ne doit pas être abandonnée à la trop jeune génération : « Que se soit la mère ou la grand-mère (cette mère destituée), elle ne peut que nuire à la petite fille si elle renonce à son pouvoir de séduction sur les hommes et le

²⁸ GRIMM, Jacob ; Wilhelm, *Le Petit Chaperon Rouge et autres contes*, Éditions Coréatin, 1995.

²⁹ BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Robert Laffont, 1976, p. 254.

³⁰ *Ibid.* p. 253.

³¹ *Ibid.* p. 258.

³² *Ibid.* p. 259.

³³ *Ibid.* p. 259.

Chapitre 1 : Bon appétit les croque-marmots.

transfert à l'enfant en lui offrant un bonnet rouge trop joli. »³⁴ Il y aurait là aussi, comme dans la version orale du conte, un passage de relais -précoce donc regrettable- de la faculté de procréer entre les femmes d'une même lignée mais de générations différentes. L'héritage prend cependant la forme d'un procédé destructeur, puisque la grand-mère est responsable d'avoir paré l'enfant des marques extérieures de la séduction : le rouge des émotions violentes en particulier liées à la sexualité. Bien que rouge, l'enfant est un « petit » chaperon et n'a pas la maturité psychologique pour porter ce « symbole du transfert prématuré du pouvoir de séduction sexuelle. [...] Tout se passe comme si elle disait au loup « Laisse-moi tranquille ; va chez ma grand-mère, qui est une femme mûre ; elle est capable de faire face à ce que tu représentes, pas moi. » »³⁵. Il y aurait là une défaillance de la grand-mère (bien sûr malade et faible) qui aurait dû régler pour sa petite fille un problème de femme et sauver une enfant d'une sexualité trop précoce. Du point de vue du loup cependant, Bettelheim présume qu'il devait, dans tous les cas, se débarrasser de la grand-mère pour pouvoir disposer de la petite-fille. En présence de l'instance féminine qui préside à cette lignée de femme, le loup doit refouler des désirs qui font écho alors au désir œdipien de l'enfant d'être séduite par son père. Si le détour par la maison de la grand-mère, cette première dévoration, permet au loup d'éliminer celle qui veille sur la sexualité de l'enfant, il permet aussi de retarder la dévoration de la fillette ! Si le loup -en tant que carnassier- ne désirait que dévorer, l'occasion dans les bois était belle ! « On peut dire que si le loup ne dévore pas le Petit Chaperon Rouge immédiatement, c'est parce qu'il veut d'abord être au lit avec elle : elle ne sera « dévorée » qu'après ce rapport sexuel. »³⁶ Mais alors, si comme dans les versions précédentes, il y a dévoration et sexualité, destruction de la grand-mère et appropriation de l'enfant, quel est le rôle du chasseur, ce nouveau venu aux pouvoirs libérateurs ? Bettelheim fait remarquer que celui-ci délivre l'enfant du ventre du loup comme s'il s'agissait d'une césarienne, ce qui suggère une grossesse et une mise au monde . Le Petit chaperon rouge renaît parce qu'il a été de nouveau « porté ». Pour l'enfant auditeur du conte, il y a grossesse du loup parce qu'il a ingérer quelque chose, et cela doit donc se passer de même pour les grossesses maternelles. « Quand le Petit Chaperon rouge, obéissant au principe du plaisir, et non au principe de réalité, succombe à la séduction du loup, elle retourne à une forme plus primitive d'existence. A la façon caractéristiques des contes de fées (parce que l'enfant pense par extrême) ce retour est exagéré jusqu'à faire revivre à la petite fille son état foetal. »³⁷

L'entité masculine positive qui l'en délivre, le chasseur, représente le père -le bon père-, celui qui la protège en refusant l'inceste. Il y a, dans cette renaissance, une forme de délivrance d'un désir mortifère. Le loup -la figure du père désiré et désirant- est tué, détruit, parce que le « bon père » s'en est lui-même débarrassé. L'acte sexuel de dévoration, ainsi annulé, permettrait à la grand-mère de revivre puisqu'elle n'est plus exclue du cycle générationnel par la nouvelle capacité de procréer de sa

³⁴ *Ibid.* p. 259.

³⁵ *Ibid.* p. 260.

³⁶ *Ibid.* p. 263.

³⁷ *Ibid.* p. 268.

Chapitre 1 : Bon appétit les croque-marmots.

petite fille ? Cette « renaissance » pour Bettelheim contient un sens initiatique très fort : « Le Petit Chaperon Rouge a perdu son innocence enfantine en rencontrant les dangers qui existent en elle et dans le monde, et elle l'a échangé contre une sagesse que seul peut posséder celui qui est « né deux fois. »³⁸ Ainsi, ce qui ne tue pas rend plus fort.

A travers le conte du *Petit Poucet* de Perrault, c'est une autre figure de la dévoration que nous abordons ; celle de l'ogre. Ce personnage est une incarnation du tabou ancestral et constitutif d'une large majorité des sociétés humaines : le cannibalisme. Fruit de l'imagination collective, il est un personnage mythique puisque selon la définition de Mircea Éliade : « le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a lieu dans un temps primordial, le temps fabuleux des commencements. »³⁹ S'il est un personnage du Merveilleux, il fait néanmoins référence à l'homme ; il n'est pas un loup par exemple ! Aussi la peur qu'il inspire est-elle bien différente. Claire Caillaud intitule d'ailleurs son article sur le personnage de l'ogre « Figure de l'Autre, peur du Moi. » L'ogre est, selon elle, une image de la « déchéance animale de l'homme, livré à la violence de ses instincts »⁴⁰, incarné dans la mythologie grecque par Kronos, père des dieux, puis par Dionysos « le mangeur de chair crue ». Modèle de démesure, l'ogre est défini par sa faim insatiable, et appartient aux mythes des origines « destinés à définir la place de l'homme dans l'univers, à distance des dieux et des bêtes. »⁴¹ Sa capacité dévorante à absorber l'autre est à la fois divine et monstrueuse. Le terme latin *Orcus*, qui signifie « dieu des enfers », est à l'origine du terme « ogre », et Claire Caillaud poursuit : « le nom même de l'ogre ou du cannibale révèle ainsi la surcharge imaginaire dont il est le dépositaire : repoussé hors des limites de la civilisation, figure monstrueuse de la Nature, il renoue avec les terreurs sacrées des mythes ethno religieux. »⁴² Cependant, dans la littérature occidentale, il revêt progressivement d'autres significations, et notamment celle du conte, où dévorateurs et victimes de la faim -de l'Autre- forment une réminiscence de la terreur des famines qui eurent lieu au Moyen-âge, époque durant laquelle les occidentaux vivent dans « la hantise de la faim »⁴³, de quoi marquer l'imaginaire collectif. Le terme « ogre », apparu dans les contes du folklore médiéval, s'enrichit au XVIème siècle d'une nouvelle image de cannibale, issue des récits de voyages rapportés des civilisations aux mœurs anthropophages des Antilles et du Brésil, apprend-on. Famine et dévoration, mais aussi interdit et tabou de l'inceste, voilà ce qui compose en partie les histoires d'ogres sur lesquelles nous nous penchons désormais, en affirmant que « L'ogre accompli les désirs refoulés et détournés des parents, [...] On observe, chez Perrault (*Le Petit Poucet*) et chez Grimm (*Hänsel et Gretel*), l'équivalence entre les désirs des parents affamés et ceux de l'ogre : même désir de nourriture,

³⁸ *Ibid.* p. 272.

³⁹ ÉLIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Gallimard, « Idées », 1963 ; rééd. « Folio essais », 1988.

⁴⁰ CAILLAUD, Claire, « L'Ogre, figure de l'Autre, peur du Moi », *TDC*, n° 791, Mars 2000, p. 9.

⁴¹ *Ibid.* p. 9.

⁴² *Ibid.* p. 10.

⁴³ LE GOFF, Jacques, *La civilisation de l'Occident médiéval*, Flammarion, 2008, pp 205-214.

Chapitre 1 : Bon appétit les croque-marmots.

même mépris des enfants, même précipitation sur la viande lorsqu'elle leur est octroyée. » L'intérêt que nous portons à l'ogre du *Petit Poucet* est en grande partie dû à cette parentalité défaillante que l'on retrouve parallèlement chez les deux couples parentaux du conte, lors de situation de crise : la famine, ou le désir cannibalo-sexuel insurmontable. L'ogre est le révélateur de cet instinct d'absorption de l'autre réprimé dans la société, qu'il soit cannibalisme de survie -la chair du plus faible sert à la survie du plus fort-, ou inceste masqué.

La parentalité défaillante de ce conte apparaît nettement à travers le problème de la suppression des « bons » enfants ; sept fils et sept filles-ogresses aimés courent en effet un danger venu des instances parentales, à la seule différence que Poucet et ses frères sont poussés vers des dangers extérieurs, alors que le danger qui guette les petites filles se trouve pleinement inscrit dans leur vie familiale et quotidienne la plus immédiate : un ogre pour père. La parentalité est mise à l'épreuve au sein de deux parcours parallèles : l'amour, la famine et l'abandon pour les parents de Poucet, l'amour, le désir et la dévoration pour les parents des fillettes. Il est intéressant de suivre le parcours malheureux d'enfants qui sont pourtant aimés ; Perrault insiste sur l'amour filial qui n'empêche pas la destruction de la progéniture. C'est « le cœur serré de douleur »⁴⁴ que le père de Poucet décide de l'abandon de ses enfants, prétextant l'incapacité à « les voir mourir de faim devant [ses] yeux »⁴⁵. Par manque de cruauté, les sept fils sont abandonnés en forêt : *Le Petit Poucet* ou l'infanticide sans se salir les mains ! Amour parental donc, qui semble ici faire le choix de la survie de l'ancienne génération au détriment de la nouvelle. On réalise dès lors que le projet de dévoration, puisque c'est la famine qui décime la famille, n'est pas loin : affamé, le couple parental bénéficie pourtant de « viande fraîche » à disposition, mais la chair de leur chair est un garde-manger qu'il refuse d'entamer. L'abandon est alors envisagé comme un recours permettant d'éviter le crime entrevu. Désir et appétits refoulés conduisent six fils stupides et un cadet, « souffre douleur » mais rusé, dans la maison de l'ogre, précisément là où les désirs et les appétits s'expriment et s'exécutent librement. Bien que simple péripétie au cœur de l'ascension de Poucet, objet-même de sa ruse et de sa victoire sur la mort, sept petites ogresses sont égorgées en vue d'un repas cannibale trop violemment désiré par leur ogre de père pour que sa préparation attende le lever du soleil : « l'ogre, s'étant éveillé sur le minuit, eut regret d'avoir différé au lendemain ce qu'il pouvait exécuter la veille »⁴⁶, s'est jeté hors du lit muni d'un « grand couteau ». Il s'agit ici d'une « erreur » nous dit-on : « Ah, qu'ai-je fait là ? s'écria-t-il »⁴⁷. Mais les ogres et ogresses paraissent bien trop souvent sujets à de pareils égarements pour que cela n'attire pas notre attention !⁴⁸ L'ogre, personnage de l'appétit –et de l'appétit sexuel pour les fables grivoises- vit entouré de huit entités féminines qui lui appartiennent, sa femme, ses filles. Il les possède, à différents

⁴⁴ PERRAULT, Charles ; *Le Petit poucet*, Folio Junior, Gallimard, 1998, p.102.

⁴⁵ *Ibid.* p. 102.

⁴⁶ PERRAULT, Charles ; *Le Petit poucet*, Folio Junior, Gallimard, 1998, p. 118.

⁴⁷ *Ibid.* p.119.

⁴⁸ L'album *L'ogresse en pleurs*, étudié au chapitre suivant « Les mères coupables », est un exemple similaire de ces égarements ogresques.

Chapitre 1 : Bon appétit les croque-marmots.

degrés, jusqu'à franchir la limite du seul interdit de l'ogre : se nourrir de sa propre progéniture, c'est-à-dire commettre l'inceste. L'odeur du mouton crépitant sur le feu dont l'ogre se désintéresse, s'entêtant à humer « la chair fraîche »⁴⁹, et l'insomnie qui le tient tendu vers son obsession cannibale lorsqu'il a connaissance de la présence des garçons, démontrent un désir qui ne peut plus être comblé par une appétissante femme qui est déjà sienne. D'autres innocences sont à prendre. Sous ce jour, la présence des sept garçons étrangers sous son toit -coïncidence numérique intéressante au demeurant- n'est qu'un excellent alibi pour céder à l'interdit, sous couvert d'une malencontreuse erreur. Car si l'ogre est en droit de dévorer la chair fraîche des enfants des autres, il devient pleinement monstrueux lorsqu'il s'en prend à sa progéniture, féminine de surcroît. Le parallèle avec la sexualité est ici entier : l'homme désirant sa femme est en son plein droit, le père désirant ses filles se heurte à un tabou ancestral. La sexualité est possible avec quiconque n'est pas sa progéniture, la dévoration d'enfants étrangers est « normale » pour l'ogre qui ainsi évite la consommation incestueuse. L'expression bien connue tirée du *Petit Chaperon rouge*, « c'est pour mieux te manger mon enfant »⁵⁰ bascule sur le plan alimentaire un désir ouvertement sexuel, et lie anthropophagie et inceste, tabous que l'imaginaire -et l'inconscient ?- associent. Le personnage de l'ogre tient sa nature définitivement monstrueuse de son acte de violation des règles de l'exogamie, en faisant couler le sang de ses filles, un sang qui est à la fois vital et virginal. Le long couteau qui d'ailleurs rend possible cette effusion de sang n'est qu'un symbole phallique à peine masqué. Claire Caillaud explique cette analogie monstrueuse qui existe entre l'ogre et le séducteur ; ils sont à ses yeux des personnages « diaboliques, parce que livrés à leurs désirs sans frein. »⁵¹ Face à ce désir de l'ogre, qu'il n'est lui-même pas capable de contrôler, qu'elle chance restait-il aux petites ogresses de s'en tirer indemnes ? Poucet a, quoi qu'il en soit, donné un coup de pouce à son ennemi, en lui servant ses filles sur un plateau. L'ogre n'avait qu'un pas à franchir pour basculer définitivement dans l'animalité qui constitue en partie sa personnalité. Aldo Naouri explique à ce propos que l'homme est le seul être vivant à avoir, dans son évolution, décidé l'interdit d'inceste. Un interdit tout bonnement fondateur de l'humanité : la reproduction avec celle qui n'est pas de sa descendance. La ruse bien connue de l'échange des couronnes des ogresses contre les bonnets de nuit des garçons est sacrificielle et pourtant acclamée. Le conte fait l'éloge de Poucet sauvant ses frères grâce à un stratagème sciemment mis en place, Poucet voulait que l'ogre égorgeât ses propres filles, le conte dit : « afin que l'ogre prît [...] ses filles pour les garçons qu'il voulait égorger »⁵², c'est-à-dire afin que d'autres enfants innocents soient sacrifiés dans le sang ! Mais ce désir criminel passe tout simplement inaperçu. Fillettes désirables, enfants d'un père dévorant, sacrifiées dans leur sommeil en vue du repas de leurs chairs, vendues par un illustre inconnu gracieusement -ou bêtement- hébergé par leur mère, qui se soucie de vous ? Est-ce tout simplement un mal pour un bien ?

⁴⁹ PERRAULT, Charles ; *Le Petit poucet*, Folio Junior, Gallimard, 1998, p. 113.

⁵⁰ PERRAULT, Charles ; *Le Petit chaperon rouge*, Folio Junior, Gallimard, 1998, p. 46.

⁵¹ CAILLAUD, Claire, « L'Ogre, figure de l'Autre, peur du Moi », *TDC*, n° 791, Mars 2000, p. 12.

⁵² PERRAULT, Charles ; *Le Petit poucet*, Folio Junior, Gallimard, 1998, pp. 115-118.

Chapitre 1 : Bon appétit les croque-marmots.

Perrault moralisateur, au service de la pureté des femmes, a-t-il oublié que ces fillettes-là n'avaient pas fauté ? Aucune d'elles n'est coupable d'avoir cédé au loup, ces fillettes sont encore dans leur lit d'enfant. Mais Poucet est le héros de l'ascension sociale, et la mort de ces enfants pourrait aujourd'hui être qualifiée de dommage collatéral. Les femmes n'ont sans doute pas à entraver la réussite sociale de l'homme ! Poucet d'ailleurs ne se mariera pas.

Claire Caillaud fait aussi remarquer que chez le Marquis de Sade, cette pulsion animale, l'appétit cannibale, prend des dimensions philosophiques : le plaisir le plus universel de l'homme serait de dévorer son semblable. Et la recherche de plaisir est bien ce qui caractérise l'ogre du conte de Nacer Khemir, *J'avale le bébé du voisin*⁵³. Un couple et leur bébé, désespérément à la recherche d'un logement, accepte une chambre louée dans une belle demeure, par un « pauvre vieillard »⁵⁴ à la « voix faible, tellement faible » qui n'est autre qu'un ogre. Dès lors l'enfant est abandonné durant la journée, ses parents étant contraints de chercher du travail. Le « vieillard qui n'était pas un vieillard » saute du lit « se pencha sur son berceau, puis se frotta les mains en disant : « Ah ! La bonne sucette de chair fraîche ! » Il ouvrit la bouche comme une piscine, puis attrapa le bébé par les cheveux et dit avec sa grosse voix : « j'avale le bébé du voisin » et il l'avalait. » L'affaire pourrait être réglée mais l'ogre est pris de remords, non pas de culpabilité, mais désire jouir d'avantage de cette chair d'enfant : « je vais le manger demain », il dit alors « je recrache le bébé du voisin. » Le conte tout entier est ainsi construit, dans un rituel quotidien qui implique l'abandon de l'enfant par ses parents, puis met en scène inlassablement l'extrême plaisir de l'ogre à satisfaire enfin un désir volontairement retardé, avant de renoncer à l'incorporation définitive. Il y a désir, besoin de satisfaction du désir, désir de jouir plus, une frustration heureuse et cyclique qui fait perdre la tête à l'ogre-jouisseur : « il passa sa journée à l'avalant, à le recracher, à l'avalant, à le recracher. » Le bébé quant à lui, passe fatalement « la journée à monter et à descendre, comme dans un ascenseur » avant que l'ogre décide de remettre la dévoration au lendemain. L'écriture du conte est elle-même répétitive et cyclique : l'ogre tourne en rond, prisonnier de sa nature de jouisseur ! Cette scène incroyable fait clairement référence à une sorte de « coït ogresque », bravant sans cesse l'interdit, à la recherche du plaisir de l'incorporation de l'autre. L'ogre est totalement dominé par cette recherche du plaisir maximum, qui finit par être absurde : la frustration devient un plaisir en soit, et le pauvre bébé, victime consciente qui préfère « se bouch[er] les oreilles et ferm[er] les yeux pour ne rien voir et ne rien entendre », vit une dévoration sans fin, qui l'« enduit d'épinards » et le rend « tout vert ». Pauvre objet d'un désir aliénant ! Heureusement, l'instinct maternel se réveille pour sauver la malheureuse « sucette de chair fraîche » ; la mère ruse et remplace l'objet du désir par un objet mortel : une barre de fer destinée à transpercer l'estomac de

⁵³ KHEMIR, Nacer, *J'avale le bébé du voisin*, Syros Jeunesse, 2000.

⁵⁴ L'album n'est pas paginé.

Chapitre 1 : Bon appétit les croque-marmots.

l'ogre, étant entendu que les ogres, bien souvent, périssent par le mal qui les détermine : leur insatiable appétit.

Étrangement, c'est d'amour, dont il est question pour l'ogre de Victor Hugo, venu de Moscovie.⁵⁵ Il s'agit de la mise en images du poème de Victor Hugo. L'histoire qu'il relate n'était tout d'abord pas celle d'une dévoration ; le « brave ogre des bois » voulait vivre une histoire de prince - un rêve au dessus de sa condition ! - d'amour, de conquête, de mariage puisqu'il était « fort amoureux d'une fée, et l'envie qu'il avait d'épouser cette dame s'accrut au point de rendre fou ce pauvre cœur tout brut »⁵⁶. Bien sur, il y a folie : a-t-on déjà vu un ogre amoureux ? Le texte poétique d'Hugo est conservé alors que s'ajoute une illustration originale, représentant notamment les personnages sous la forme de pantins, attachés à leur fils ainsi qu'à leurs penchants naturels : l'ogre amoureux de la fée ne peut pourtant s'empêcher de lui prendre son fils, le dévorer, l'avalier, l'incorporer presque mécaniquement, encas voire même apéritif ! L'événement non prémédité –les ogres font beaucoup d'erreurs- à lieu en partie par ennui : « comment passer le temps quand il neige en décembre / Et quand on n'a personne avec qui dire un mot ? », parce que l'enfant est rose et joufflu aussi –la gourmandise est un charmant défaut-, mais surtout parce que l'ogre est littéralement tenu par les fils de son destin. C'est ce que l'illustration de Sacha Poliakova met en scène dans son théâtre mécanique ; rouages et fils de marionnettes expriment l'engrenage des événements, au devant desquels l'ogre-pantin va, presque à ses dépens. L'ogre est ici à la fois surdéterminé et joyeusement surprenant. La mécanique des êtres de ce conte merveilleux, l'ogre, la fée, le marmot et même le chien, est mue par le Grand Horloger, ici marionnettiste et poète. La mort de l'enfant, bébé chéri mais bâtard aussi : « La fée avait un fils, on ne sait pas de qui », a lieu, on l'a vu, en raison de plusieurs événements décisifs (ennui, solitude) qui ne sont que faussement attribués au hasard. L'ogre venu déclarer sa flamme, et le « bel enfant blond nourri de crème et de brioche » -gourmandise s'il en est-, sont laissés « tous seuls dans l'antichambre ». Il n'y a donc « personne avec qui dire un mot » et cela rime avec « croquer le marmot » alors fatalement...« Quand la dame rentra, plus d'enfant. » On peut s'interroger sur la portée d'un tel acte : si l'appétit d'enfant est constitutif du personnage de l'ogre, l'enfant ici n'est pas anonyme, il est le rejeton de la femme aimée, celle-là même qu'il est venu conquérir, voire acquérir. La destruction de la précédente progéniture se rencontre assez fréquemment dans le règne animal, l'ogre a alors -sans le savoir ?- un comportement de mâle dominant. La dévoration de l'enfant – bâtard par ailleurs- serait un premier pas vers la procréation de l'ogre, et l'on connaît son statut « animal » dans l'imaginaire collectif. De plus, on sait désormais que le cannibalisme et le désir sexuel incestueux sont très proches, et évoquent les mêmes interdits fondateurs. Ainsi, il y aurait une forme de transfert amoureux dans cette dévoration précise : L'ogre désirant la fée –étonnant mais pas tabou- rencontre

⁵⁵ HUGO, Victor ; POLIAKOVA, Sacha (ill.), *L'Ogre de Moscovie*, Gautier-Languereau, 2008.

⁵⁶ L'album n'a pas de pagination.

Chapitre 1 : Bon appétit les croque-marmots.

d'abord l'enfant de celle-ci. On sait dès l'ouverture du conte que l'amour qu'éprouve l'ogre « rend fou ce pauvre cœur tout brut », il y a bien malaise, situation de crise. C'est « l'envie » insoutenable qui pousse l'ogre hors des bois, pour donner libre cours à son amour aliénant. Le but de la virée était annoncé : posséder l'objet du désir. C'est de l'enfant qu'il s'empare parce que la situation de crise et les « malheureux hasards » font basculer le désir « normal » vers l'interdit. Tout comme lors de la consommation incestueuse entre l'ogre du *Petit Poucet* et ses filles, c'est la réalisation du désir, impossible à remettre au lendemain, qui l'emporte : ces ogres sont dépassés par les événements et par leur nature d'ogre. Cependant, le texte est étonnant en ce qu'il semble reprocher à l'ogre la mort d'un enfant qui n'est pas le sien : « c'est aller un peu vite [...] que de gober ainsi les mioches du prochain ». Ce n'est pas sur la mort d'un enfant que l'on insiste ici, mais sur la mort de celui qui ne nous appartient pas ! Il est vrai que l'on ne doit pas manger dans l'assiette du voisin. Aussi peut-on envisager ici un droit à la réappropriation de sa progéniture, quand on est ogre et que l'on s'ennuie. La fée, ignorante du motif de la visite de l'ogre amoureux, interroge l'ogre, ou plus précisément l'avise « avec sa bouche énorme » : « as-tu vu, cria-t-elle, un bel enfant que j'ai ? » Ce à quoi le « bon ogre naïf » répond « je l'ai mangé. » Victor Hugo narre en réalité les maladroites amoureuses, la complexité du rapport qui s'établit entre celui qui désire et celui qui est désiré : « Or, c'était maladroit. Vous qui cherchez à plaire, jugez ce que devint l'ogre devant la mère ». La fée est ici nommée « mère » parce que son rapport à l'enfant dévoré prime désormais sur le rapport amoureux. L'illustration met en scène la dévoration de l'ogre par la fée, qui se trouve être, de fait, une ogresse. Bien sur, la caractéristique de la bouche dévorante, qualifiée d' « énorme », n'était pas pure ornement. La fée, dans l'illustration, est capable, grâce à ce physique « avantageux », de gober à son tour le gobeur de marmot, mettant en place un véritable système de poupées russes. Il y a vengeance, bien sûr, mais pas seulement : quel moyen plus efficace aurait-elle pu utiliser pour retrouver en elle l'enfant qu'elle a déjà porté ? Il y a ici, en même temps qu'un châtement, la mise en œuvre d'une fécondité dévorante, une grossesse qui ne donnera lieu à aucune renaissance. La fée est de nouveau en possession d'une progéniture, et l'on remarque alors qu'il était nécessaire de s'approprier l'ogre, l'entité masculine qui désirait la prendre pour femme, le dévorer –c'est-à-dire le posséder sexuellement- pour qu'il y ait grossesse. L'ogre, maladroit séducteur, a tout de même réussi à donner à celle qu'il voulait pour femme une nouvelle progéniture dont il fait partie intégrante. La moralité du conte, humoristique au demeurant, est un conseil pour réussir en amour : « aimez mais soyez fin ; Adorez votre belle, et soyez plein d'astuces ; N'allez pas lui manger [...] son enfant, ou marcher sur la patte à son chien ». Ce dernier rapprochement entre la dévoration d'un enfant et l'accidentelle douleur infligée à un chien montre bien à quel point les maladroites cannibales sont monnaies courantes.

Ces quelques exemples de contes hantés par les loups et les ogres, ces grands classiques que sont les « petits » Chaperon rouge et Poucet de Perrault, accompagnés de deux ogres moins connus

Chapitre 1 : Bon appétit les croque-marmots.

mais tout aussi intéressants, livrés par Hugo et Khemir, ne composent qu'un aperçu des contes de dévoration qui ornent les bibliothèques de jeunesse, là où ogres et grands méchants loups se taillent la part du lion. Ces quatre œuvres et leurs différentes versions offrent à notre analyse une dévoration concrète et définitive⁵⁷ qui fit sans doute leur succès pérenne et qui, pour nous, prouve la capacité du conte à braver l'interdit de la mort de l'enfant. En effet, cette forme littéraire très ancienne qu'est le conte semble être notre appui le plus certain pour fournir le corps, la substance d'une analyse de la mort infantile. Plus proche des formes archaïques des récits oraux, héritier plus direct des mythes fondateurs, nous étions certains de ne rencontrer dans le conte que peu de tabous quant à la mort ou la sexualité. Le conte enfin, précède généralement de très longue date le règne de l'enfant-roi parfaitement indétrônable depuis le XX^{ème} siècle, règne qui, c'est notre postulat, n'a pu que renforcer le tabou de la mort des enfants, désormais précieux trésors ardemment désirés. Appartenant à ces époques⁵⁸ où l'enfant n'est ni tout à fait certain d'atteindre l'âge adulte -compte tenu des risques élevés de mortalités liés aux avancées tâtonneuses de la médecine- ni le centre de l'attention des adultes, le conte nous apparaissait plus apte à traiter ce thème dérangent. Si les exemples de récit précédemment traités affluent en ce sens, force est pourtant de constater que la grande majorité des contes de dévoration s'achèvent sur la renaissance heureuse de l'enfant englouti, et sur la punition mortelle et légitime du coupable, du « méchant » ! Alors que le seuil de la mort semble être franchi pour ces personnages enfantins ou grand-maternels, la fin du conte leur offre un recommencement, un seuil cette fois franchi du côté de la vie, une suite étonnamment heureuse à leur trépas ; une re-naissance. C'est de cette frustration -qui peut n'être pas partagée par le lectorat habituel des contes- de voir s'abolir la mort qu'est née la présente recherche avec, comme point de mire, l'impossible sacrifice des personnages enfantins. Les exemples ne manquent pas -le *Petit Chaperon rouge* de Grimm en tête de peloton- où le héros enfantin, aidé d'un adulte salvateur, remplit la panse du loup ou de l'ogre de pierres ou même de caca de chèvres, comme c'est le cas pour *L'Ogre Baborco*⁵⁹, pourtant joliment illustré par Andrée Prigent mais dont la chute de l'histoire -la fête des gnocchis pour célébrer la mort de l'ogre- n'est que peu satisfaisante ! Il s'agirait, nous dit-on à la fin de l'ouvrage, de la version sarde du *Petit Chaperon rouge*, celle de Grimm sans aucun doute, car Baborco est bien éloigné des thèmes sexuels et sanglants de la version orale ! Le châtement très, voire trop fréquemment infligé aux dévorateurs, est d'ailleurs présent dans notre corpus puisque l'ogre de Khémir meurt après avoir ingurgité une barre de fer qu'il prit pour le bébé, barre de fer qui le terrassa, bien entendu. Il existe également une veine « rose » dans ces histoires d'ogres, un héritage de cette seconde moitié du XX^{ème} siècle qui voit régner Walt Disney et ses fins heureuses dans l'imaginaire enfantin. L'exemple le plus

⁵⁷ A l'exclusion de l'ogre de Nacer Khemir qui régurgite sans cesse « le bébé du voisin » et finit par laisser échapper sa proie, sauvée par le courage maternel. L'intérêt se situe d'avantage dans la multiplication de l'acte jouissif de dévoration, à la connotation délibérément sexuelle, que dans l'absorption effective de l'enfant.

⁵⁸ De Marguerite de Navarre à Voltaire en passant par Perrault et La Fontaine, situons ladite époque dans la large fourchette allant du XVI^{ème} au XVIII^{ème} siècle.

⁵⁹ BLOCH, Muriel ; PRIGENT, Andrée (ill.), *L'Ogre Baborco*, Didier Jeunesse, 1999.

Chapitre 1 : Bon appétit les croque-marmots.

célèbre du triomphe de l'amour sur le mal pourrait être l'album de Tomi Ungerer, *Le Géant de Zéralda*⁶⁰, dans lequel l'ogre se trouve très bien nourri par la malicieuse et douce enfant qu'il voulait initialement dévorer. La petite Zéralda, fée du logis s'il en est, « à l'âge de six ans [...] savait déjà faire friture et rôti, bouilli et farce, ragoût et grillade »⁶¹. Comment résister ? L'ogre, passé quelques années, l'épouse par amour, après s'être « fait prince » en rasant sa grosse barbe synonyme d'une nature monstrueuse. Amour et lien légitime remplacent la dévoration, c'est-à-dire l'appropriation violente et toute puissante de l'autre dans un désir pulsionnel interdit et pourtant irréprouvable. C'est, à n'en point douter la mise en place progressive mais tenace d'un « impossible sacrifice » de l'enfant, thème qui nourrira la seconde partie de notre recherche.

⁶⁰ UNGERER, Tomi, *Le Géant de Zéralda*, École des Loisirs, 1971.

⁶¹ *Le Géant de Zéralda* n'est pas paginé.

Sans quitter le thème de l'appétit d'enfants, la fée-ogresse vengeresse qui l'emporte sur *L'Ogre de Moscovie*¹ nous permet d'envisager les dévorateurs au féminin, ces mères coupables aux multiples visages qui hantent les contes et l'imaginaire. Ces figures protectrices devenues monstrueuses prennent tour à tour les traits de l'ogresse, de la sorcière, de la louve, de la grand-mère ou plus traditionnellement de la méchante belle-mère. La « méchante belle-mère », expression qui fait figure de pléonasme dans l'univers du conte, ouvre le bal puisque, souvent sans même bénéficier d'attributs magiques, elle représente un péril indéniable pour ses proches et notamment pour les enfants issus d'un premier mariage et dont elle a la charge. Mireille Piarotas explique le rôle incontournable que prend le personnage de la marâtre, ce : « double négatif de la mère, [qui] est d'abord une femme remariée, aux prises avec les difficultés bien tangibles de son nouveau ménage, et qui ne souhaite pas voir ses propres enfants spoliés du patrimoine de leur beau-père, au bénéfice de l'enfant du premier lit. Situation fréquente dans l'Ancien Régime où la forte mortalité en couches favorisait les remariages, et les complications qui en découlaient ! »² Deux exemples de marâtres redoutables viennent à l'esprit : Celle de Cendrillon, d'abord, qu'un « gentilhomme épousa en secondes noces »³ et qui se trouvait être « la femme la plus hautaine et la plus fière qu'on eût jamais vue »⁴. Jalouse de la douceur de Cendrillon, elle la réduit en esclavage dans sa propre demeure, au service de ses filles. La lignée légitime du bon père est ainsi écartée. L'autre grande marâtre est celle de *Blanche-Neige*, cette reine orgueilleuse qui « ne pouvait plus voir Blanche-Neige sans que le cœur lui chavirât dans la poitrine tant elle la haïssait »⁵. La redoutable seconde épouse du roi –personnage masculin dont l'absence et la soumission sont caractéristiques du règne des marâtres- condamne sa belle-fille à une mort cruelle, dans les bois, où elle doit être dépouillée de ses organes (cœur, foie, poumon), pour apaiser la haine mortelle que l'on voue à sa beauté. Cet archétype de la jalousie féminine est déjà présente dans le mythe d'*Amour et Psyché* où la jeune fille est durement persécutée par sa future belle-mère : « c'est par jalousie que Vénus persécute Psyché qui, dit-on, la surpasse en beauté. [...] La déesse ne tolère pas l'existence d'une rivale humaine. »⁶

En fait, de bonnes mères, il en est peu question dans les contes. Pierre Péju attribue ce fait avéré à une nécessité dramatique : « Comme les peuples heureux, la femme heureuse ne fait pas une histoire, au mieux elle est un sourire dans le flou d'un dénouement. Mais les contes comportent un plus grand nombre de belles-mères hautaines et méchantes que de femmes bonnes et effacées. »⁷ Les bonnes

¹ *L'Ogre de Moscovie*, *Op.cit.* p. 21.

² PIAROTAS, Mireille, *Des contes et des femmes*, Éditions IMAGO, 1996, p. 11.

³ PERRAULT, Charles, *Contes de ma mère l'Oye, Cendrillon ou la petite pantoufle de verre*, Folio Junior, Gallimard, 1998, p. 79.

⁴ *Ibid.* p. 79.

⁵ GRIMM, Jacob ; Wilhelm, *Blanche-Neige et autres contes*, « contes de toujours », Gallimard Jeunesse, 2008, p. 7.

⁶ VON FRANZ, Marie Louise, *La Femme dans les contes de fées*, La Fontaine de Pierre, 1979, p. 55.

⁷ PEJU, Pierre, *La Petite fille dans la forêt des contes*, Robert Laffont, 1980, p. 156.

mères existent, mais hélas elles sont mortes⁸, en donnant naissance à ladite princesse soumise à la cruauté de la belle-mère. Ainsi intouchables, elles demeurent idéalisées. Le rôle du père - mari d'abord comblé par un premier mariage heureux dont le fruit est longuement et ardemment désiré- se borne à épouser en second mariage et pour des raisons obscures, la femme qui représente le double négatif de sa première épouse morte en couches.

Ce schéma traditionnel est celui de *La Pomme rouge*⁹, premier récit que nous abordons dans ce chapitre. Ce conte, adaptation du *Conte du Genévrier*¹⁰ est très proche de celui de *Blanche-Neige* en ce qu'il reprend le topos du sang sur la neige, présage d'une naissance à venir. Un « homme et une femme qui n'avaient pas d'enfant et qui pourtant en désiraient tant »¹¹, forment le couple heureux mais privé de descendance nécessaire à l'ouverture de ce type de conte. C'est en se coupant accidentellement le doigt que la femme fait jaillir « trois gouttes de sang sur la neige »¹² et que le souhait qu'elle formule « j'aimerais avoir un enfant aussi beau et rouge que ce sang, aussi blanc que cette neige » se réalise. Parce qu'elle le paye de son sang ? Parce que la méditation hypnotique du sang sur la neige ouvre les portes du merveilleux ? Quoi qu'il en soit le vœu de la mère est exaucé. Marie Louise Von Franz explique que dans les contes, la naissance du héros ou de l'héroïne ardemment désirée suite à une longue période de stérilité intervient de « façon surnaturelle »¹³. « Elle mit au monde un garçon beau et rouge comme le sang, brillant et blanc comme la neige. Il était si beau et elle était si heureuse qu'elle en mourut. Alors son mari l'enterra [...] sous le genévrier. »¹⁴ Son deuil fut long mais lorsqu'il ne pleura plus « il se remaria avec une autre femme qui avait une petite fille. »¹⁵ Cette seconde épouse va bien sûr précipiter le sort du petit garçon. L'instinct maternel touche rapidement ses limites puisque très aimante avec sa propre fille, la belle-mère nourrit un sentiment bien différent à l'égard du petit garçon, issu du premier lit : « chaque jour en le voyant, elle le haïssait d'avantage »¹⁶. Le *conte du Genévrier* fait état d'une violence physique quotidienne envers le premier fils. Le père, dès lors, disparaît du récit, pour ne réapparaître que misérable, en avatar de la figure mythique de Thyeste. C'est la pomme tentatrice qui va précipiter la méchante belle-mère dans la *furor*, cette notion habituellement attribuée au parcours d'une héroïne dans la tragédie grecque, tel que le connaît Médée par exemple ; il s'agit de la métamorphose d'un personnage en monstre : *dolor*, *furor* et enfin *nefas*, le crime. La petite fille réclame un goûter à sa mère qui lui offre la plus belle des pommes

⁸ La mère décédée reste un doux souvenir, indétrônable, et, incapable de « devenir sorcière », elle reste éternellement bonne. Position enviable, de ce point de vue.

⁹ DE LA SALLE, Bruno ; CHRÉTIEN, Sylvie (ill.), *La Pomme rouge*, « contes de toujours », Casterman, 1986.

¹⁰ Conte des frères Grimm de type 720 « Ma mère m'a tué, mon père m'a mangé », assez fidèlement adapté dans l'album *La Pomme rouge*, cité plus haut.

¹¹ DE LA SALLE, Bruno ; CHRÉTIEN, Sylvie (ill.), *La Pomme rouge*, « contes de toujours », Casterman, 1986, p. 9.

¹² On se souvient des trois gouttes de sang sur la neige qui plongèrent Perceval (CHRÉTIEN DE TROYES, *Le conte du Graal*) dans la contemplation de l'être désiré : Blanche fleur pour le jeune chevalier, le futur bébé ici.

¹³ VON FRANZ, Marie Louise, *La Femme dans les contes de fées*, La Fontaine de Pierre, 1979, p. 58.

¹⁴ DE LA SALLE, Bruno ; CHRÉTIEN, Sylvie (ill.), *La Pomme rouge*, « contes de toujours », Casterman, 1986, p. 9.

¹⁵ *Ibid.* p. 11.

¹⁶ *Ibid.* p. 11.

rouges : « si rares et si savoureuses »¹⁷, si tentatrices en fait. Celle-ci est tirée d'un bahut au « couvercle très lourd », muni d'une « serrure très tranchante. »¹⁸ L'innocente enfant souhaite voir son demi-frère bénéficier des mêmes traitements et, sans le savoir, le précipite dans un coupe-gorge. Dans les mains de la marâtre, l'objet le plus banal devient redoutable. Sa puissance « est d'autant plus inquiétante qu'elle se médiatise par les travaux quotidiens dont les ustensiles se transforment en instruments de maléfices. »¹⁹ Ainsi donc, métamorphosée en monstre, poussée par le diable nous dit-on, lorsque le petit garçon se pencha pour prendre la pomme, la belle-mère « furieuse » « rabattit le lourd couvercle sur la tête du petit enfant »²⁰ qui fut coupée et roula au milieu des pommes rouges. Outre une scène d'une grande violence, le rouge des pommes rappelle le leitmotiv du sang présent dès l'ouverture du conte. La peur qu'elle éprouve ensuite est celle de l'assassin qui craint d'être surpris, son réflexe est alors plus morbide encore : Munie d'un foulard, elle maquille son forfait, replaçant la tête sur le cou et serre le foulard afin de dissimuler tout à fait les blessures, et assoit le garçon sur une chaise, avec « une pomme dans la main. »²¹ La petite fille est rendue responsable de la mort du garçon puisqu'elle est poussée par sa mère à le gifler, et croit l'avoir décapité ! Débarrassée de sa responsabilité, la marâtre se livre à la préparation culinaire morbide du corps du garçonnet, que, dans la version des Grimm, elle débite en menus morceaux avant de « le faire cuire en ragoût, à la sauce brune », lors d'un repas qu'elle compte servir au père justement rentré à la maison pour manger. Ici, la tête et le corps de l'enfant sont simplement cuits à la casserole, sans plus de détail. Jusqu'au XIX^{ème} siècle règne l'incompréhension sur la mort fréquente des nouveaux nés et des enfants en bas âges. A cela s'ajoute les famines qui ont parfois fait vendre les bébés pour leur chair ! La cuisine de la chair du petit garçon dans le *Conte du Genévrier*, ou ici dans *La Pomme rouge*, en est peut être un écho. On remarque que la cuisine des chairs enfantines est toujours appréciée par les convives ignorants. On trouve ici « C'est tellement bon [...] que je mangerai tout. » Et bien sur, fascination et sorcellerie obligent : « il mangea tout, tout sans qu'il ne reste plus rien. »²² N'a-t-on pas déjà parlé de désir et de plaisir dans le cannibalisme ? La délectation est poussée à son maximum lorsqu'il « suçait les os »²³ avant de les jeter sous la table, permettant ainsi à la petite fille de les recueillir et de les enterrer sous le genévrier, où se trouve déjà la dépouille de la mère du garçon. Ce passage fait intervenir le merveilleux puisque le genévrier « ouvrit ses branches comme un homme qui embrasse quelqu'un qu'il aime »²⁴ et fait naître de ses branches, à travers un brouillard « comme un feu », un « splendide oiseau de toutes les couleurs. »²⁵ Il y a donc sacrifice, cannibalisme et rituel mortuaire. La mort de l'enfant-

¹⁷ *La Pomme rouge*, p. 12.

¹⁸ *La Pomme rouge*, p. 13.

¹⁹ SEGALLEN, Martine, *Mari et femme dans la société paysanne*, Paris, Flammarion, 1980, p. 148.

²⁰ DE LA SALLE, Bruno ; CHRÉTIEN, Sylvie (ill.), *La Pomme rouge*, « contes de toujours », Casterman, 1986, p. 13.

²¹ *Ibid.* p.13.

²² *Ibid.* p.15.

²³ *Ibid.* p.16.

²⁴ *Ibid.* p.18.

²⁵ *Ibid.* p.18.

divin, dont la naissance surnaturelle est offerte au premier couple heureux, nourrit l'intégralité du récit et forme la trame de ce conte pour le moins épouvantable. L'oiseau, réincarnation du fils-divin perdu, désormais personnage principal du conte, va voyager de maison en maison pour chanter perpétuellement la même chanson pour laquelle il obtient des présents, des récompenses : « Ma mère m'a tué / Mon père m'a mangé/ Ma sœur m'a ramassé / Sous l'arbre, elle m'a porté. »²⁶ La belle-mère coupable est détruite par l'oiseau-enfant qui trouvera l'occasion de laisser tomber sur elle une meule qui « écrasa la mère. » La scène de reconnaissance entre le père et le fils perdu rendu à la vie se fera, chez Grimm, autour d'un bon repas, étonnantes retrouvailles sur la scène du repas d'Atrée ! Ici, la scène indique seulement un retour heureux à la maison. Le conte de *Blanche-Neige*, quant à lui, sera beaucoup moins porté sur la cruauté de la marâtre qui tente elle aussi de tuer par le biais d'une pomme²⁷, pour laisser la part belle à un prince et à son baiser d'amour, dévoration déçue s'il en est !

Renaud Hétier²⁸ nous rappelle ici une notion importante apportée par les travaux de Bettelheim qui voit dans le contenu du conte diverses propositions implicites qui ne sont saisies qu'autant qu'on y est prêt ; la compréhension subjective du conte correspondrait à la psychologie de chacun. Ici, nous comprendrons que « le masque sadique de la marâtre-sorcière ne peut surprendre que les adultes : ceux-ci ont en effet refoulé les affects qu'enfants, ils ont pu vivre à l'égard d'une mère qui n'a pas toujours été la mère parfaite des souvenirs de la prime enfance.»²⁹ Beaucoup de contes sont le récit symbolique d'une initiation à l'âge adulte et à ses responsabilités, aussi le volte face maternel qui transforme une belle-mère initialement méchante en monstre peut-il avoir lieu au sein d'une même lignée, comme c'est le cas pour Famori³⁰ qui se voit persécuté, à l'âge adulte, par sa propre mère, jadis aimante. Aimante, certes, mais sorcière tout de même. N'est pas dévorante qui veut. « Il était une fois une grande sorcière : tous les enfants qu'elle mettait au monde, elle les mangeait ! »³¹ Il s'agit là de l'un des pouvoirs traditionnellement redouté de la femme : « la mère qui a donné naissance à l'enfant, forte de cette puissance, pouvait aussi bien décider de lui retirer la vie. » Le devenir sorcier trouve généralement sa source au moment crucial de l'enfantement, « lorsque s'exacerbe [pour la mère] le besoin de dévorer »³². Famori est son dernier fils qui, comme bien des enfants issus du conte africain, parle et raisonne dès sa naissance. Rusé, il évoque, pour des raisons de délectation future, la possibilité de le laisser grandir un peu avant de le dévorer ! « Quand ma peau sera bien foncée, je serai

²⁶ DE LA SALLE, Bruno ; CHRÉTIEN, Sylvie (ill.), *La Pomme rouge*, « contes de toujours », Casterman, 1986, p. 19.

²⁷ Si la dévoration semble ainsi évacuée, la pomme tentatrice et mortelle reste rouge-sang, comme un écho à l'antique cannibalisme du conte.

²⁸ HÉTIER, Renaud, *Contes et violence, enfants et adultes face aux valeurs sous-jacentes du conte*, PUF, 1999.

²⁹ Ibid. pp. 38-39.

³⁰ DIAKITÉ, Maliki ; HUET, Marie Paule, *Famori et sa mère sorcière*, L'harmattan, 2000. Conte bilingue Bambara (Mali) – Français, illustré par des élèves de CE1.

³¹ Ouverture du conte. L'ouvrage n'est pas paginé.

³² PIAROTAS, Mireille, *Des contes et des femmes*, Éditions IMAGO, 1996, pp. 153-154.

meilleur. »³³ Argument de taille, la sorcière se laisse convaincre et le complimente : « tout bébé que tu sois, tu es de bon conseil. » Le rapport de supériorité vient de s'inverser. Le jeu d'argumentation pour repousser le moment fatal se poursuit : l'enfant propose d'attendre qu'il sache marcher, pour offrir une chair plus musclée, et la sorcière lui accorde à nouveau : « si jeune que tu sois, tu as plus de sagesse que moi. » Cyclique, le conte se poursuit ainsi, jusqu'à ce que le héros enfantin devienne un homme, en âge de se marier, et d'avoir à son tour un enfant. Repoussant sans cesse le moment de le dévorer, la mère sorcière semble pourtant créer des liens affectifs puisqu'elle n'a pour lui que douces paroles et compliments incessants sur sa ruse qu'elle nomme à tort « sagesse ». Cet amour filial nouveau pour cette mère dévorante qui n'a vu grandir qu'un seul fils, est en quelque sorte trahi par l'amour que Famori, adulte, va porter à sa femme. « L'agressivité des mères à l'égard de leur progéniture semble une réalité à la fois admise et redoutée, et qui s'exerce essentiellement dans les moments clés de l'existence de leurs enfants : la naissance, l'âge nubile, l'âge adulte. »³⁴ Aussi la naissance d'une progéniture issue du fils qu'elle n'a pas pu dévorer enfant – et l'amour qu'elle croit perdre – est-elle une situation de crise qui va précipiter la sorcière, munie de son « couteau à couper les humains », dans une quête nocturne sans cesse remise au lendemain. Elle se heurte en effet à la surveillance sans faille de son fils qui, lui, ne laisse jamais l'amour filial l'emporter sur la prudence et la ruse. Lorsque la famille prend la fuite, la sorcière s'écrie « ha le traître ! Famori tu t'es bien moqué de moi [...] tu ne perds rien pour attendre ! », Et l'on croit entendre les menaces d'une femme blessée par l'homme qu'elle aime ! Rare sont les figures de femmes poursuivantes ; dans les contes, les personnages féminins, dont la situation précaire dépend entièrement des entités masculines –père, frères, mari-, sont sédentaires –fillette, fille à marier, femme au foyer-. Lorsqu'elles prennent la route, c'est généralement pour fuir. Par leur nature de femme elles ne représentent pas de personnages conquérants, à l'exception des personnages dévorants, ogresses et sorcières, qui justement n'appartiennent pas ou plus aux structures sociales précédemment citées. Hors société, elles poursuivent à leur tour la chair dont elles ont besoin pour survivre. La vengeance est un autre moteur puissant des poursuites féminines, et notre sorcière ici, cumule l'appétit cannibale à la vengeance amoureuse. Afin de pourchasser la famille qui a pris la fuite à dos de cheval, elle enfourche un « balai de sorcière » qui prend ici la forme d'un Sufaraba³⁵ qu'elle dit avoir « aimé comme un amant » et « servi comme une esclave ». Le rapport amoureux, voire sexuel, avec un attribut magique qu'elle enfourche pour tuer, est frappant et devient de plus en plus explicite : « Que le sang jaillisse de la piste si je te plante sur la bonne voie. » « Le sang jaillit comme une source. » et fait sans nul doute référence au sang menstruel évoquant l'âge de la maturité sexuelle des femmes, mais rappelle surtout les pouvoirs surnaturels et maléfiques que la tradition orale prête à la menstruation. Le rapport à la sexualité est évident, d'abord parce qu'une femme, toute sorcière qu'elle soit, n'enfante pas sans sexualité, ensuite parce que la

³³ Les contes traditionnels occidentaux quant à eux évoquent l'épaisseur de la chair, on souhaite engraisser les enfants à dévorer !

³⁴ PIAROTAS, Mireille, *Des contes et des femmes*, Éditions IMAGO, 1996, p. 152.

³⁵ Sufaraba : sorte de cuillère en bois.

réappropriation du corps de l'autre -cannibalisme ici- est un acte sexuel détourné. Enfin, lorsque le repas cannibale de la mère ogresse prend la fuite, c'est un balai-amant qui est enfourché pour faire jaillir le sang ! Lors de cette fuite, c'est un scorpion qui va venir en aide au couple et à leur enfant, en les transformant en métier à tisser. La sorcière, rencontrant à son tour le scorpion sur sa route, lui demande une aide qu'il refuse de lui accorder. En conséquence, la sorcière en colère le menace de le faire « disparaître dans son derrière », idée saugrenue qui sera fatale puisque le scorpion « taille et entaille les intestins de la vieille tant et si bien qu'elle s'est couchée et ne s'est plus jamais relevée ! ». La variante est amusante, pourtant, force est de constater qu'une fois encore le personnage dévorant est détruit par ses entrailles, ce lieu qui concentre le caractère monstrueux du personnage.

Sorcière, la mère de Fatori l'est par ses attributs magiques, notamment la Sufaraba, mais aussi par sa puissance toute féminine liée au sang des menstruations. La femme maléfique dans le conte « maîtrise de multiples pouvoirs où nous reconnaissons l'antique et redoutée puissance féminine. Mais sa principale activité, celle en tout cas à laquelle nous pensons en priorité, est la dévoration. »³⁶. Le conte de Fatori raconte d'ailleurs d'avantage le parcours d'une ogresse dévorant ses propres enfants, comme c'est souvent le cas pour ces personnages de l'excès. Sa sœur occidentale pourrait être *L'Ogresse en pleurs*³⁷, dont la quête obsessionnelle et l'erreur typique ont retenu notre attention. Comme toutes les ogresses qui peuplent l'imaginaire, sa « principale occupation semble être de chercher à attirer les jeunes pour les mettre au four ou les cuire dans un chaudron d'eau bouillante. »³⁸ L'album s'ouvre d'ailleurs sur cette perspective ardemment désirée : « Il était une fois une femme si méchante qu'elle rêvait de manger un enfant. »³⁹ On remarque que la femme, si méchante qu'elle soit, et si terrible que soit son projet dévorateur, ne porte le nom d'ogresse qu'une fois le dessein accompli. Ogresse est un titre qui s'acquiert avec l'expérience réelle de la dévoration. Le simple fantasme de dévoration est celui d'une « femme », anonyme, une madame tout le monde, ou presque. Rien ne la distingue, le texte n'évoque aucun trait particulier autre que ce désir cannibale. Cependant, l'illustration ne laisse aucun doute quant à la capacité de cette femme à atteindre son objectif morbide ! Sa laideur n'a d'égale que sa détermination. Le narrateur évoque une gradation dans les méfaits du personnage en plaçant la mort d'un enfant dévoré au sommet de l'échelle, méfait qui a la particularité d'être une nouveauté ; nous allons assister au tout premier sacrifice cannibale du personnage, cette approche narrative n'est évidemment pas anodine. « Croquer un marmot, jamais encore elle ne l'avait tenté ». Le lecteur est invité à assister au sacre d'une méchante femme en ogresse. Ce projet cannibale d'importance doit, pour être à la hauteur, sacrifier « l'enfant le plus appétissant » ; la quête et ses enjeux sont ainsi amorcés. Le personnage féminin, s'il est mauvais, doit ses errances à la haine dont il poursuit les innocents. Le pays tout entier devient le terrain de cette

³⁶ PIAROTAS, Mireille, *Des contes et des femmes*, Éditions IMAGO, 1996, pp. 153-154.

³⁷ DAYRE, Valérie ; ERLBRUCH Wolf. (ill.), *L'ogresse en pleurs*, Toulouse, Éditions Milan, 1996.

³⁸ PIAROTAS, Mireille, *Des contes et des femmes*, Éditions IMAGO, 1996, pp. 153-154.

³⁹ L'album *L'Ogresse en pleurs* n'est pas paginé.

chasse. Des « loupiots [...] trop petiots » aux marmots trop gros, l'appétit de la femme se creuse, l'enfant le plus ragoûtant est une perle rare. Son comportement suspect déclenche une rumeur très méritée dans les villages qu'elle traverse, et les « mouflets » au logis sont désormais gardés. Les parents et leurs enfants semblent à ses yeux vouloir la « pousser à la méchanceté », en conséquence de quoi elle projette de croquer sans compter ! Pierre Péju explique ce statut particulier aux sorcières et aux ogresses : « Ce destin de la petite fille puis de la femme est inscrit dans le filigrane des contes. Entre les cases qu'elle peut occuper sur l'échiquier social et symbolique : fille à marier, fiancée, épouse, jeune mère, on voit se dessiner cette possible trajectoire, ces haines et ces refus qui la poussent sans arrêt, non pas d'un case à l'autre, mais entre les cases jusqu'à faire de la petite ou de la jeune femme l'« incasable » radicale : celle qui n'a plus sa place. »⁴⁰ A la haine dont elle poursuit les enfants précède une haine dont elle semble avoir été la victime : « Celle qui va devenir sorcière se heurte également à la cruauté d'un village », à l'exclusion, à la non-appartenance à la société patriarcale du château, du village ou de l'Église. « Mille et un » marmots, donc, pourraient la rassasier. Rien n'y fait, les enfants sont bien gardés. Il est intéressant de remarquer l'échec provisoire de la méchante femme, ainsi n'est pas ogresse qui veut. Les parents sont –et c'est assez rare pour le signaler– de bons gardiens et les vies innocentes sont provisoirement sauvées. La presque ogresse affamée maigrit à vue d'œil et « de guerre lasse » s'en retourne chez elle où elle tombe nez à nez avec « un gamin [...] tout simplement... à croquer. » L'enfant, ignorant du danger, est « en train de jouer en fredonnant », sa description s'apparente à celle d'une pâtisserie et l'estomac cannibale n'a que « trop longtemps jeûné ». Un petit singe, compagnon de jeu du garçonnet, est l'unique et horrifié témoin du massacre qui s'en suit ! En effet, son visage terrifié et hurlant remplit la page où n'apparaissent ni l'enfant sacrifié ni la mère dévorante qui ainsi accède au son statut d'ogresse bien mérité puisque, vous l'aurez compris, ce chérubin était le sien. Le texte qui annonce enfin la réussite du projet est, lui aussi, sans équivoque : « elle le croqua. » Ces quelques mots retentissent au moins autant que le cri figuré du petit compagnon de jeu témoin de l'infanticide. La mort de l'enfant est ici l'infanticide aveugle de l'enfant aimé, une erreur grossière d'une cruauté qui n'est pas sans évoquer le traditionnel ogre du *Petit Poucet* de Perrault, à la différence que l'ogre est ici une ogresse. Cette femme, même caricaturalement méchante, va montrer un profond repentir qui n'est pas l'affaire d'un ogre. L'histoire en effet ne s'arrête pas sur le festin, somme toute désiré de longue date, mais sur le regret éternel d'une ogresse à qui il manque un enfant chéri, « un enfant à aimer sans le manger. » La mort de l'enfant d'abord envisagée comme un but narratif est en fait le déclencheur d'une conséquence inattendue : la transformation d'une méchante femme affamée en ogresse éplorée qui ne reconnaît d'ailleurs pas sa faute puisque sa lamentation accuse une tierce personne indéfinie : « on m'a pris le mien. On me l'a mangé ». « Aveuglée par l'appétit [...] elle l'avait dévoré, sans plus savoir ce qu'elle faisait. » L'innocence des ogres et ogresses, personnages au demeurant coupables de leur appétit d'enfants, est

⁴⁰ PEJU, Pierre, *La Petite fille dans la forêt des contes*, Robert Laffont, 1980, p. 152.

fréquemment défendue lorsqu'ils passent à l'acte envers leur propre progéniture ! Or le personnage dévorant les enfants ne fait que désirer, et ce type de désir, prohibé de surcroît, ne peut que mettre en péril ceux qui lui sont les plus proches : la chair de leur chair. Monstruosité peut-être, mais simple retour au possesseur surtout.

Monstrueux, le personnage de la grand-mère peut-il l'être dans l'univers du conte ? La dévoration grand-maternelle ou le sacrifice de la jeune génération par l'ancienne est déjà présente dans la version orale qui précède *Le Petit chaperon rouge* de Perrault. Aussi notre chapitre, après s'être penché sur le cas des lignées ennemies qui composent la famille recomposée, dominée par la méchante belle-mère, puis sur la propension maternelle à devenir sorcière ou ogresse, s'offre-t-il un morceau de choix avec le conte détourné, le bien nommé *Rouge !*⁴¹ Le récit de Brière-Haquet se prend au jeu de la genèse et propose la création, en sept jours, du Petit Chaperon rouge entre les mains d'une grand-mère tricoteuse, comme le ciel et la terre l'auraient été dans les mains du Créateur. Ce préambule à la dévoration-martyr se présente entièrement illustré de rouge et de noir : on nous présente une « bien jolie petite mamie » aux « joues rouges » au « rosier rouge », vêtue d'une « robe rouge », derrière ses « rideaux rouges ». Bien sûr « c'était sa couleur adorée. » La version de Perrault fait état d'une mère-grand « folle d'amour », et l'amour fou prend ici une couleur obsessionnelle et met en place un schéma cyclique. Cette Petite Mamie Rouge, avatar du Petit Chaperon Rouge, tricote sans cesse et sans rémission des chaussettes rouges, des gants rouges, une écharpe rouge et un bonnet rouge pour sa petite-fille. Ces ouvrages, en apparence innocents, sont pourtant la cause de nombreuses attaques dévorantes subies tour à tour par la petite fille. Limaces et de lapins, dans le jardin –jardin d'Eden ?- s'en prennent à elle ! Des animaux somme toute inoffensifs mais qui, dupés par le rouge, imaginent croquer des fraises des bois ou de belles pommes –pommes du savoir, sans doute- ! Il y a déjà un risque de dévoration, dont « l'innocente responsable » est la grand-mère. Lorsque la petite se voit offrir une longue écharpe rouge elle se trouve pourchassée par un taureau qui « ne peut supporter qu'on lui agite du rouge sous le nez ». Pourchassée, pour ne pas dire chassée du fameux jardin. Le scénario catastrophe –la Chute- se poursuit avec le cache-oreille rouge pris pour cible par un pic-vert. Le bonnet à pompons est ensuite attaqué par un rossignol gourmand de cerise. Si la petite reste chaste, tous les animaux, autour d'elle, cèdent à la tentation. C'est pourtant elle qui payera le prix fort lorsque, « pour l'aider » sa mamie aura l'idée du chaperon intégral : « Au septième matin, elle lui offre une chose étrange, avec poches, capuches et manches. » On remarque que les étapes de création du Petit Chaperon Rouge par sa grand-mère créatrice ont bien suivi les sept étapes de la création du monde par Dieu, dans la tradition judéo-chrétienne ! Sacrifié, ce petit chaperon rouge porte sans doute sous sa capuche une couronne d'épines⁴² ! Étonnée par le nouveau tricot de sa mamie, la petite est enfin, mais

⁴¹ BIÈRE-HAQUET, Alice ; CARPENTIER, Élise, *ROUGE !*, Motus, 2010.

⁴² Cependant, sans aller aussi loin, on sait que dans les ouvrages pour tout-petits le schéma répétitif type randonnée est classique sinon obligatoire. Comptine vient de compter ! L'égrainage des sept jours de la semaine peut n'être qu'un jeu de comptine pour l'enfant. L'analyse fonctionne à différents niveaux.

en vain, « légèrement craintive ». On retrouve ici l'instinct de survie qui n'est pas écouté dans la version de Perrault, qui montre une enfant d'abord effrayée par la voix rauque de sa mère-grand derrière la porte, mais qui n'écoute pas son instinct et entre. La grand-mère, sûre d'elle, répond « c'est ma dernière invention : une sorte de chaperon [qui] te couvrira jusqu'au pied ». Le terme « dernière » invention ne sera pas démenti : la création est achevée et ne verra pas d'autre ajustement avant sa chute. L'album reprend ici le thème de la surenchère de l'amour maternel et grand-maternel et du manque de protection, de mise en garde concrète de la part des parentes de l'enfant. C'est pour la protéger « entièrement » qu'elle a confectionné son vêtement de sacrifiée. Sereine, elle affirme : « avec ça, crois moi, il ne pourra rien t'arriver. » Le lecteur jouit d'une longueur d'avance sur ce petit chaperon inquiet qui s'avance dans la forêt, suivie d'un loup qui se lèche les babines. Une question s'impose ici, le loup est-il dupé lui aussi par le rouge lui faisant entrevoir une friandise vermeille qui n'est pas une enfant, ou est-il conscient de la chair infantine qu'il va dévorer ? Les premiers essais de tricotages grand-maternels ne sont-ils que les brouillons d'une création parfaite, pour une parfaite dévoration ? Les attaques d'animaux d'abord inoffensifs sont-elles la répétition d'une mise en garde, restée imperceptible à l'enfant, quant à une possible dévoration effective ? Ces interrogations n'enlèvent rien à l'humour de l'auteur et permettent la mise à nu des incohérences du conte d'avertissement de Perrault. Si « les jeunes filles belles et bien faites » doivent craindre le loup, les mères et grands-mères devraient aussi les en protéger ! Leur amour est sacrificiant, destructeur et aveugle ! Mais l'aveuglement est aussi de la responsabilité d'un chaperon martyr qui ne veut pas comprendre !

De dévorante il est toujours question ici, mais, une fois n'est pas coutume, c'est une image de bonne mère que nous abordons, à cela près qu'elle est une louve. La renaissance salvatrice, sans doute inspirée du chasseur de Grimm, verra réunies une « bonne mère » et sa fille, appropriée par instinct animal mais mise au monde par instinct maternel. Le titre de l'album, *Mangée, mangée*⁴³, n'est pas sans évoquer la nature répétitive des actes de dévoration et de mise au monde. *Mangée, mangée*, ou l'histoire d'une re-naissance. L'album se présente comme un conte sur « la vie, la mort, et l'estomac des loups »⁴⁴, un programme qui nécessite fatalement un « Joli village », une « jolie petite fille », une « jolie poupée », et un « joli prénom, Lila ». Mais aussi une forêt sombre où « il y avait des loups, bien sûr ». Alors que l'on croit la présentation des méchants faite, c'est le visage terrifiant d'un chasseur-boucher⁴⁵ qui apparaît, suivi de la très urgente recommandation de ne jamais s'approcher de sa maison, ou plutôt de sa cabane dans les bois. La mise en garde parentale est ici présente pour que l'on soit suffisamment sûr de retrouver l'enfant dans la forêt des loups, dans la maison du chasseur. « L'hiver, la neige est un lit bien fait ». Voici venue la saison de la peur pour les uns, de l'ennui pour

⁴³ ENARD, Mathias ; MARQUÈS, Pierre (ill.), *Mangée, mangée*, Actes Sud Junior, 2009.

⁴⁴ L'album *Mangée, mangée* n'est pas paginé.

⁴⁵ Double casquette assez courante chez les « méchants ».

les autres⁴⁶, la saison des loups affamés, de la nuit qui « tombe très vite » et de la curiosité enfantine pour les jours de neige. Le chasseur-boucher, chez qui Lila trouve refuge un soir de tempête, a tout d'un ogre : énorme, chauve et grimaçant, l'illustration l'affuble d'épais sourcils froncés et de lèvres charnues et rouges. Une grosse barbe eût été définitivement trop ogresque. Seule la description des dents manquent enfin à la figuration du parfait mangeur d'enfants. La double page suivante, rouge sang, nous le présente de dos, munit d'un large couteau de boucher, à coté des ses crochets où sèchent saucisses et tête de cochon. « Voila Lila proprement découpée, fumée et prête à être dévorée. » Le secours –car étonnamment les fumés d'enfants peuvent encore être sauvés- viendra de la poupée, douée de vie, qui s'est vue épargnée grâce à la qualité non comestible de son plastique. La louve à qui cette poupée fait appel, par naïveté sans doute, accepte d'intervenir dans la maison du chasseur, mais sans expliquer ses intentions. Or « la louve a très faim, et elle sent la bonne odeur de viande. » Le climat de famine et le statut « nuisible » de l'animal laissait peu de chance à l'enfant. L'illustration, encore une fois, est capitale : ici la double page offre un gros plan des crocs de la louve se refermant sur la tête de la fillette, dont la chevelure blonde et le corps inerte s'étalent sur le sol. « Pauvre Lila, pense la poupée, la voilà mangée. » On remarque alors qu'avoir « été découpée en morceaux par le chasseur » était un sort moins grave et moins définitif pour la fillette. Elle n'est à plaindre qu'une fois véritablement absorbée. Lourde de son « enfant », pour ne pas dire grosse, la louve se trouve « bien malade maintenant ». Le village, dans l'illustration, reste présent en fond, le secours des hommes pourrait donc être attendu mais les maisons restent lointaines et sans vie. Nul chasseur n'est ici accordé pour ouvrir le ventre de la louve. En l'absence d'aide masculine, la louve n'a d'autre choix que de mettre bas, c'est une scène de naissance qui a lieu ici. Le vocabulaire employé est d'ailleurs explicite : « vite, expulsions ce poids encombrant » dit la louve « Et Lila, toute nue et toute brillante, sort comme neuve des entrailles de l'animal, bien content d'être débarrassée de cette jolie petite fille.» On retrouve le schéma inversé de l'ogresse : incorporation du corps d'un enfant, dévoration maternelle puis mise au monde heureuse et libératrice. La figure féminine d'abord dangereuse, appropriative, de la louve affamée, va transformer sa faute en « grâce ». Il s'agit d'une mise au monde merveilleuse et doublement libératrice pour la mère et l'enfant qui se trouve heureusement « expulsée ». L'illustration représente la louve dans une position d'enfantement humaine : sur le dos, le visage crispé, renversé, et les pattes écartées d'où semble s'extraire volontairement le « de nouveau né ». Si le récit s'achève sur la réunion des visages heureux de la mère louve et de l'enfant, les mots qu'elles échangent sont pour le moins troublants : « « Merci petite fille, je n'ai plus mal. –Moi non plus, dit Lila. Merci de m'avoir mangée. » Il y a bien une double libération dans l'enfantement, mais quelle douleur a quitté Lila ? Elle semble remercier la louve de l'avoir prise, de l'avoir porté et de l'avoir libérée. La dévoration par une entité féminine est ici providentielle alors que la dévoration par l'ogre-boucher eût été fatale. « Et c'est le chasseur, comme par hasard, qui dut offrir un morceau de son anatomie à la louve affamée. Voila ce

⁴⁶ On se souvient des motivations macabres de M.V et du Loup de Giono dans *Un Roi sans divertissement*.

qui arrive quand on sent trop la viande... » La punition du penchant « sanguin » de l'homme est d'être lui-même offert à la dévoration, en une sorte de moralité détournée qui met en garde contre le goût du sang.

La figure féminine de la dévoration, on le comprend, se rapporte constamment à la figure de la mère⁴⁷: symboliquement associée à l'amphore contenant le vin de la vie, elle est aussi « l'urne funéraire » selon l'expression de Jean Delumeau⁴⁸. Dispensatrice de vie à volonté, elle est, par un besoin d'équilibre sans doute, un danger imaginaire –ou réel- de réappropriation cannibale ou incestueuse de la progéniture dont elle a la charge. La dévoration, « anéantissement qui ressemble à un retour dans la chaleur du ventre maternel »⁴⁹ guette la grande majorité des personnages enfantins des contes, car les fours, les marmites, l'estomac mais encore la gueule ou le ventre d'un animal ne seraient que des avatars plus ou moins déguisés de la caverne maternelle dévorante, fascinante, et pourquoi pas désirable. Les pouvoirs fascinants prêtés à la femme dévorante tiennent en grande partie à sa nature féminine, mystérieuse et mythique : menstruation et enfantement, entre autres, s'apparentant à de la sorcellerie. Dans le cas grand-maternel pourtant, une question générationnelle peut intervenir : « Elle qui ne peut plus enfanter semble prendre le contre-pied de son rôle traditionnel [...] elle devient dangereuse pour ses enfants. D'autant qu'elle a conscience de n'avoir plus aucun rôle à assumer. Peut-être souhaite-t-elle également retrouver sa jeunesse perdue en croquant les enfants, en vertu de la croyance qui veut que l'on s'approprie les qualités de ce que l'on ingère. »⁵⁰ Quelle que soit la motivation avouée ou dissimulée, voire même inconsciente, de ces femmes muées en monstres, il faut admettre que l'instant de *furor*, le passage à l'acte, est égoïste en ce qu'il satisfait un besoin impérieux mais personnel, aux dépens de la vie de l'enfant, réduit à l'état d'objet désiré, ou au contraire rejeté.

⁴⁷ Mère, belle-mère ou grand-mère équivalent à une même instance maternelle, englobées sous le terme « mère ».

⁴⁸ DELUMEAU, Jean, *La Peur en Occident*, Fayard « Pluriel », 1978, p. 401.

⁴⁹ PIAROTAS, Mireille, *Des contes et des femmes*, Éditions IMAGO, 1996, p. 156.

⁵⁰ *Ibid.* p. 157.

Nous pouvons difficilement aborder la mort de l'enfant, d'abord aperçue à travers les figures dévorantes, sans affronter la violence de l'idée même de sacrifice, et sans tenter d'appréhender la symbolisation de cette violence qui fait la force et l'intérêt du conte. Nous laissons là les figures d'appropriation cannibales et incestueuses, comme on refermerait le ventre du loup, pour nous pencher sur les possibilités d'une ultra-violence faite aux enfants à travers ces sacrifices qui font couler le sang et rouler les têtes. Le démembrement et la décapitation parsèment et entachent –et c'est une jouissance chez cet auteur- *les contes et légendes de la peur*¹, de Gudule, dont trois en particulier retiendront notre attention. Mais le sacrifice, et la violence qu'il contient nécessairement, est magistralement –et plus traditionnellement- mis en scène dans le conte de *Jean-le-fidèle*, des frères Grimm. C'est en suivant les traces de Renaud Hétier² que nous appréhenderont la symbolisation que la violence subit nécessairement par le traitement du conte, et de ce conte en particulier. « Le goût du sang » sera le dernier volet sanglant sur le chemin de la mort de l'enfant, parce que les gouttes vermeilles et les chairs enfantines ont ici encore une saveur culinaire, et qu'elles contiennent toujours la réminiscence obsédante de la violence dont les rapports humains ne peuvent se passer, comme ce goût de fer qui reste dans la bouche.

Mais d'abord, après avoir rencontré la figure du chasseur-boucher, ce dévorateur aux ustensiles virils – haches, crochets et longs couteaux entre autres-, fermons avec *Le Boucher de Delf* la boucle que la famine du *Petit Poucet* avait ouverte. Si famine il y a, la grande tentation dévorante sera toujours « la chair fraîche des enfants. » Mais ici laissons entrer les notions chrétiennes jusqu'alors ignorées du devoir, de la faute, du péché et de la résurrection, avec ces contes imprégnés des valeurs religieuses qui circulent librement entre le mythe et le conte.

Une seule phrase suffit à dresser le décor du *Boucher de Delf* : « Cet hiver là, la famine sévissait dans toute la hollande. »³ La redondance des structures narratives du conte, le fonctionnement schématique de certains grands motifs –les épreuves d'un prince cherchant l'amour, une jeune fille pauvre promise à un destin de princesse, les lieux hantés par un personnage maléfique que le héros doit détruire, par exemple- permet de créer l'attente de l'auditoire, ici parfaitement préparé à l'appétissant schéma de la dévoration. Les pauvres gens mouraient de faim le long des routes, « Hans Kroef, le boucher, avait du mal à garnir son étal »⁴. La situation est donc critique, elle va devoir l'être plus encore, et le personnage principal se trouve être un maillon fort de la chaîne alimentaire, lorsque celle-ci fonctionne. Il est, de surcroît, le personnage « armé » du village, celui qui est en droit de séparer les chairs. C'est à lui que le prince demande, impitoyable, des morceaux de choix à profusion pour le mariage de sa fille, qui doit avoir lieu dans huit jours. Craignant le courroux du prince « Hans

¹ GUDULE, *Contes et légendes de la peur*, Nathan, 2000.

² HÉTIER, Renaud, *Contes et violences, enfants et adultes face aux valeurs sous-jacentes du conte*, PUF, 1999

³ GUDULE, *Le Boucher de Delft*, in *Contes et Légendes de la peur*, Nathan, 2000, p. 99.

⁴ *Ibid.* p.99.

Kroef se mit à battre la campagne »⁵, le terme est volontairement inquiétant mais l'homme est -encore-qualifié de « pauvre homme fort inquiet » et n'est donc nullement inquiétant. Il rencontre nécessairement « trois jeunes enfants » dont la mère est malade : « pauvre maman, elle va mourir ! »⁶ Le bon boucher pris de pitié, accueille chez lui ces trois malheureux et fait d'abord figure d'homme charitable puisque son dessein est d'offrir le peu qu'il possède. Cependant, les voyant « si beaux, si roses et si plein de grâce, malgré leur maigreur, un projet infâme germa dans son esprit. » Le boucher se débat contre la tentation du « Malin »⁷ mais cède, convaincu du sort bien pire qui attend ces enfants proches de l'inanition, s'il les laissait en vie ! L'idée d'une économie de souffrance pour les enfants - mieux vaut mourir tout de suite - va dans le sens d'une possible survie pour ce même boucher dont la vie dépend de la satisfaction du prince. Tous les personnages sont soumis au pouvoir de l'autre, puissant et libidineux en fonction de son rang. « C'est une belle action, reconnaissait le boucher. »⁸ Ici, relevons que la charité, la tentation du Malin et l'idée de bonne action ont déjà laissé glisser par les mailles du filet des notions très chrétiennes. Le boucher, homme désespéré et lentement changé en ogre, suit la tradition des dévorateurs ventrus auxquels il appartient désormais, en nourrissant au préalable ceux dont la chair est destinée à l'appétit de l'autre. « Avant qu'ils ne comprennent ce qui leur arrive, il ne restera d'eux que jambons, côtelettes et salaisons. » Bien sûr c'est l'étal d'un boucher que les enfants innocents doivent garnir, mais l'on sourit à cette charcuterie enfantine au goût justement salé ; Gudule se régale. On remarque que lorsque la cuisine des chairs enfantines est effectuée par des mains féminines, c'est le ragoût et la viande en sauce qui dominant ; élaborations complexes qui ont lieu dans la cuisine, à l'aide d'ustensiles moins virils, pour ne pas dire plus ronds – casseroles, marmites, fours- et cela en vue d'un repas immédiat et chaud, servi à une cellule familiale plus ou moins fixe. L'homme qui transforme la chair humaine, toujours muni d'armes symboliquement très viriles –haches, longs couteaux, crochets- ne compose pas un repas : il confectionne des pièces de viandes –jambons et saucisses en grande majorité, aliments phalliques s'il en est- destinées à être conservées puis consommées pour elles seules, froides, en dehors de toute idée de repas partagé, collectif ou familial. Il s'agira, de plus, de les découper une nouvelle fois : dans les mains de l'homme la chair enfantine doit rencontrer deux fois le long couteau qu'elles brandissent. Notre boucher, homme de métier, « les entraîna dans son arrière-boutique dont il ferma soigneusement la porte, les tua, les mit au saloir et attendit le mitron du prince. »⁹ Le prince satisfait des viandes proposées, paye le boucher et épargne sa vie. Or un évêque, du nom de Saint-Nicolas, se trouve parmi les invités de la noce. Il est l'hôte particulier qui doit révéler, on le pressent, la nature véritable du festin qui se prépare. C'est une scène de reconnaissance qui s'annonce. « Un ange lui apparut et lui

⁵ *Ibid.* p.101.

⁶ *Ibid.* pp. 102-103.

⁷ *Ibid.* p.104.

⁸ *Ibid.* p.105.

⁹ *Ibid.* p.106.

dit : les viandes que voici ne sont ni d'agneaux, ni de porcelet, mais d'enfançons. »¹⁰ L'hôte, non content d'être évêque, bénéficie de l'apparition d'un ange ! C'est dire combien les forces de Dieu sont tournées vers ces enfants, au demeurant victimes innocentes qui n'ont jamais pris la parole sinon pour annoncer la maladie de leur mère, et vers la réparation du péché de chair-salée ! Horrifié, comme tout honnête homme l'est devant l'œuvre du Malin, l'évêque répond qu'« une telle barbarie n'a pas de sens commun ». S'adressant aux viandes, il est pris pour un fou, « mais un miracle eut lieu »¹¹. Le terme est assez clairement religieux. « Nous sommes des enfants, répondaient les viandes » à l'évêque qui, de fait, n'avait pas tort de converser avec des saucissons ! L'évêque, figure de sauveur, et avatar du Sauveur capable de redonner la vie, intervient et enjoint : « par les cinq plaies du Christ, enfants, revenez à la vie »¹², et « aussitôt les morceaux s'assemblèrent pour reprendre forme humaine. » Miracle, hiérarchie cléricale, évocation du Christ, résurrection, la palette de couleurs religieuses est très fournie et le sera plus encore au détour des contes de *La Petite fille sans tête* et de *L'Ogre du Bois-Minuit*¹³ qui nous intéresseront ensuite. Le boucher-pêcheur fut livré au bourreau, mais Saint Nicolas obtint sa grâce. C'est la rédemption des péchés. Le Prince « prit les trois bambins sous sa protection, ainsi que leur mère », et fit alors honneur à la charité chrétienne, après avoir été clément. « Aucun d'eux n'eut plus jamais faim. » ; le miracle du retour à la vie, et la grâce non moins miraculeuse du pardon, conduisent à une heureuse fin (heureuse faim) pour tous !

Si ce conte est le dernier de notre corpus à voir l'appropriation culinaire des chairs enfantines, il n'est pas le dernier à faire couler le sang. C'est *L'ogre du Bois-Minuit* qui réunit désormais pour nous cannibalisme et religion, avant que *La Petite fille sans tête* et *Le Fidèle Jean*¹⁴ fassent rouler les têtes blondes, puisque sacrifice rime souvent avec décapitation.

Un terrible fléau frappe une province où se niche le Bois-Minuit, et « cela commença par la disparition du petit Louis. »¹⁵ Le père du petit Louis, accompagné de « son meilleur chien », est parti à la recherche de son fils dans le Bois-minuit nommé ainsi « en raison de l'obscurité qui y régnait. » Un « aboiement suspect l'alerta »¹⁶, alors il creusa une zone de terre « fraîchement remuée » et « découvrit bientôt le cadavre de son fils. Dans quel état, bonté divine ! Le pauvre enfant était à demi dévoré. »¹⁷ Dans un lieu désigné comme maléfique par sa double référence à la noirceur, celle de la forêt du conte, ce lieu de toutes les peurs et de toutes les initiations, et celle de la nuit, un enfant a trouvé la mort en payant de sa chair. La dévoration vient d'entrer en scène. La possibilité d'une bête féroce, pendant longtemps, ne sera pas évacuée. Après les obsèques « de nouveaux cas semblables se produisirent. »

¹⁰ *Ibid.* p.107

¹¹ *Ibid.* p. 107.

¹² *Ibid.* p.108.

¹³ GUDULE, *La Petite fille sans tête, L'Ogre du Bois-minuit, Le Boucher de Delft*, in *Contes et Légendes de la peur*, Nathan, 2000.

¹⁴ GRIMM, Jacob ; Wilhelm, *Le Fidèle Jean*, Gründ, 1995.

¹⁵ GUDULE, *L'Ogre du Bois-minuit* in *Contes et Légendes de la peur*, Nathan, 2000, p. 27.

¹⁶ *Ibid.* p. 28.

¹⁷ *Ibid.* p. 29.

On retrouve « les restes » d'écoliers, de jeunes bergères et même « un enfant en bas âge »¹⁸ ! Les cibles sont l'innocence même, et l'on pressent qu'une faim animale ne peut être en cause. Les villageois paniquent et prennent les armes contre ce fléau désormais nommée « L'horreur noire »¹⁹. Le prédateur-meurtrier est pris en chasse par un village armé de fourches et de pioches et les soupçons, tout naturellement, allèrent d'abord au loup, traditionnel mangeur d'enfant et représentant de la peur ancestrale des forêts sombres. On retrouvera ce schéma dans la célèbre battue au loup du *Roi sans divertissement*, de Giono. « La colère populaire exigeait des victimes, il y en eut. »²⁰ Les villageois furieux et perdus se font les assassins de nombreuses bêtes inoffensives, jusqu'à l'intervention de Gilles l'ermite qui, « tout jeune moinillon, [...] avait fui le monde »²¹ et vivait désormais au fond du Bois-minuit ! Entouré de l'aura des hommes de prières et de privation, il est aussi un être supérieur, mais avant tout différent, et se trouve être le seul capable de connaître sans crainte les lieux des crimes. Celui-ci conseille aux villageois de prier pour faire cesser à la fois les disparitions d'enfants et le massacre des bêtes innocentes. Dieu pourrait donc être la clé d'un retour à la normale. Sans discuter de l'efficacité d'une telle pratique, nous remarquons que le bon moine a tout de même besoin de l'aide d'une magie ancienne qui, à base d'écorces, le rendrait plus « clairvoyant », puisqu'il s'agit d'éclaircir un mystère. Bien sûr, la récolte de cette substance nécessite des bras jeunes et robustes. Henri, le jeune frère du petit Louis se désigna. Par ce geste, il fait déjà figure de héros, se dévouant pour la collectivité, et prenant en charge la « noble » vengeance que le sang versé est en droit d'appeler. De héros à martyr, le pas est vite franchi et ce qui devait arriver arriva : « Une fois seul avec Henri, l'ermite s'empressa de fermer, cric-crac, sa porte à clé. –Tu cherches la créature qui dévore tes semblables ? La voici ! Il retira la capuche de sa robe de bure en se retournant lentement [...] A l'arrière de la tête du bon moine [...] il y avait un second visage. Une face pourvue de longues dents pointues, d'yeux au regard cruel et arborant l'expression la plus féroce. » Le conte affirme que le diable s'est mêlé de tout cela. Personnage mythique, le double visage du bien et du mal est une œuvre du diable. Gilles le lui présente en ces termes : « Malgilles, dit l'ermite. Le cadeau du Malin. »²² Une explication profondément humaine entoure l'apparition du merveilleux. Gilles, ermite esseulé, avait supplié dieu de lui envoyer un compagnon mais celui-ci resta sourd à sa demande. « Satan » s'en chargea. La prière pour une compagnie n'est pas écoutée pour celui qui a voué sa vie à dieu et à la contemplation. Elle est même envisagée comme un péché, de fait ; C'est une punition qu'il obtint. Lorsque Malgilles eut faim, il coupa l'ermite dans ces explications et bondit vers Henri. Le mal a, bien entendu, cette tendance à l'emporter sur le bien, parce que la *libido dominandi* est toujours le plus grand obstacle à la sagesse ! Henri, enfant héros dont l'intelligence est la seule arme, eut l'idée d'appeler à l'aide le bon Gilles, faisant ainsi naître un désaccord entre les deux faces du personnage

¹⁸ *Ibid.* p. 29.

¹⁹ *Ibid.* p. 30.

²⁰ *Ibid.* p. 30.

²¹ *Ibid.* p. 31.

²² *Ibid.* p. 33.

monstrueux. Il utilise le seul procédé qui sans doute eut fonctionné : l'homme aux deux visages a perdu la raison en s'engageant sur le chemin du mal, il s'agit donc de la lui rendre. « L'enfant pu bientôt voir le malheureux ermite s'empoigner lui-même et tenter de s'étrangler. »²³ Cet événement vers lequel le conte et sa morale tendent, symbolise parfaitement l'affirmation de Renaud Hétier pour qui « être capable de résister à une violence destructrice, ce serait pouvoir y faire face : refuser de s'y laisser entraîner quand l'autre nous y pousse. [...] tout cela appelle à se faire une certaine violence à soi-même. »²⁴ L'ermite, en effet, se combat à mort, « et si son bon visage arborait le sourire apaisé d'un saint homme enfin délivré de ses tourments, le mauvais, en revanche, écumait encore de rage. » Malgilles « hurle sa faim pour l'éternité »²⁵. Le bon moine, qui pécha par solitude, s'est trouvé transformé - le prix à payer pour ce péché véniel n'est pas à discuter !- en véritable pécheur, assassin d'enfant, meurtrier mais qui plus est dévorateur, soumis à l'appétit du sang et incapable de faire triompher le bien. C'est en trouvant la force de se faire violence qu'il retrouve la paix et son identité une et unique. Cette fin correspond à une structure assez classique du conte qui veut que « les figures même de la violence (le dragon, la sorcière, le loup...), [soient] détruites ou expulsées par le protagoniste mettant le plus souvent fin à une nuisance pour la collectivité (jeunes filles sacrifiées, passants pétrifiés dans la forêt, gens dévorés...). »²⁶ Et si cela fonctionne pour *l'Ogre du Bois-Minuit*, puisqu'Henri fait appel au bon moine, et permet ainsi la destruction de Malgilles, mettant fin à ses sacrifices, la sanction rendue traditionnellement à l'agresseur et qui permet de ne pas encourager la violence n'a pas lieu, bien au contraire, dans le conte de *La Petite fille sans tête*.

Le sacrifice humain est, dans le mythe freudien²⁷, le meurtre du père de la horde primitive. Il est, dans l'analyse girardienne²⁸, un meurtre mimétique - celui du bouc émissaire - entre frères. Le mythe chrétien est, lui, tout entier bâti sur le sacrifice du « fils de Dieu », fondement sacrificiel de l'humanité. C'est cette trame chrétienne que l'on retrouve dans les contes de Gudule, bien que largement et étonnamment détournée, entre Terreur postrévolutionnaire et réhabilitation sanglante du culte catholique. Le conte qui nous intéresse désormais est celui du grand Lustucru -sous le titre de *La Petite fille sans tête*-, ce monstre qui emporte « dans sa besace tous les petits gars qui ne dorment pas », et pas seulement les petits gars ; c'est une petite fille qui, ici, perdra la tête. Le refrain du grand Lustucru est fredonné en campagne, cette *légende de la peur* raconte le sort terrible réservé aux enfants-couche-tard, et n'emprunte rien à la plus attendrissante histoire du marchand de sable ! « Yorrick et Jeannette cherchent en vain le sommeil »²⁹ apprend-on dès l'ouverture du conte.

²³ *Ibid.* p. 35.

²⁴ HÉTIER, Renaud, *Contes et violences, enfants et adultes face aux valeurs sous-jacentes du conte*, PUF, 1999, p. 4.

²⁵ GUDULE, *L'Ogre du Bois-minuit* in *Contes et Légendes de la peur*, Nathan, 2000, pp. 36-37.

²⁶ HÉTIER, Renaud, *Contes et violences, enfants et adultes face aux valeurs sous-jacentes du conte*, PUF, 1999, pp. 25-26.

²⁷ FREUD, Sigmund, *Totem et tabou*, Édition Payot et Rivages, 2001.

²⁸ GIRARD, René, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972.

²⁹ GUDULE, *La Petite fille sans tête*, Nathan, 2000, p. 8.

Connaissant la légende du grand Lustucru ils sont inquiets mais ne sont pas coupables, au sens chrétien du terme -car c'est bien de religion qu'il sera toujours, et étrangement question. Il s'agit seulement d'enfants sages auxquels le sommeil se refuse ! « Minuit sonna à l'horloge du clocher » comme un seuil, une limite qui une fois franchie permet au Merveilleux de s'immiscer dans la réalité. Dans l'imaginaire, qu'il soit enfantin ou non, minuit est de fait une « heure fatidique ». Les enfants entendent un « gémissement étrange [...] Un hurlement affreux s'élevait dans le lointain. »³⁰ Ils tentent alors de se rassurer mais « trois coups sourds ébranlèrent la porte. » Le visiteur nocturne s'annonce et, de sa litanie bien connue, interroge le sommeil des bambins : « je suis le grand Lustucru. Y a-t-il dans cette demeure des enfants éveillés, malgré l'heure tardive ? »³¹ La veuve, mère des enfants, le laisse entrer « à contrecœur » ; le personnel parental est totalement impuissant et assiste, vaincu, au sacrifice de leurs enfants, quand il n'est pas tout simplement absent du récit. Les autres enfants décapités que nous rencontrerons plus tard n'ont pas même une famille éplorée, ou un frère vengeur pour s'opposer à la violence injuste et pour verser des larmes sur les corps mutilés. Jeannette et Yorrick sont donc surpris éveillés, mais c'est la fillette qui en payera le prix. La mère s'inquiète de son sort- à raison !- et le grand Lustucru lui répond : « j'emporterai sa tête dans mon sac [...] J'en garnirai les statues des églises, que la Révolution a décapitées. »³² Yorrick et sa mère tentent de protéger l'enfant, en vain. « En dépit de leurs larmes et de leurs supplications, Lustucru arracha la tête de la petite fille »³³ laissant le frère jurer « sur le cadavre mutilé de sa sœur » : « par le Christ en croix et tous les Saints du paradis, je retrouverai la tête de Jeannette. »³⁴ L'enfant héros peut donc jurer par le Christ -martyr qui, pour le coup, devait sauver l'humanité et pas seulement se coucher tôt !- et sur les Saints du paradis pour rétablir un ordre -le corps uni et vivant de Jeannette- qui semble avoir basculé pour les besoins d'un culte lui-même défiguré par une époque de violent rejet du culte catholique : La Révolution française. La formule exclamative « Par tous les Saints, on a décapité ma sœur » eût fort bien convenu ! A mains nues, et sans plus de procès, la tête de la fillette est désolidarisée de son corps que le grand Lustucru abandonne à la famille en deuil. Renaud Hétier nous fait remarquer que « les actes violents caractéristiques du conte prennent le plus souvent une allure fantastique qui marque encore qu'il s'agit la plupart du temps d'une violence symbolique. L'affrontement à une créature fantastique, par exemple, montre que le conflit se tient sur le terrain de l'imaginaire. Un imaginaire où toute réparation est possible (transformation, résurrection, infinie longévité..), ne se fixant pas à une réalité physique, mais à une vérité psychologique. »³⁵ Par l'utilisation merveilleuse de la tête de l'enfant, le conte met en attente un possible retour à la vie pour Jeannette à qui l'on propose un corps de substitution ; celui d'une sainte ! On a vu que l'utilisation de la tête de la malheureuse enfant était

³⁰ *Ibid.* p.9.

³¹ *Ibid.* p.10.

³² *Ibid.* p.11.

³³ *Ibid.* p.12.

³⁴ *Ibid.* p.12.

³⁵ HÉTIER, Renaud, *Contes et violences, enfants et adultes face aux valeurs sous-jacentes du conte*, PUF, 1999, p. 24.

religieuse -tout comme le serment qui s'en suit- mais elle est également politique! La décapitation, acte révolutionnaire s'il en est, a marqué au fer rouge l'inconscient collectif en faisant couler le sang et se répandre la peur pendant cette grande moisson de têtes que fut la Terreur. Ici à nouveau reprise et détournée, la décapitation réparerait les actes blasphématoires de la Révolution –ou comment traiter le mal par la mal. Le texte utilise un registre violent, la violence est décrite de façon abrupte alors que les corps mutilés des enfants forment un tabou rarement dépassé. Le conte va dès lors prendre la forme d'une quête inattendue ; le jeune héros part sur les chemins à la recherche de la tête de Jeannette, et ne la rencontrera qu'après de nombreuses difficultés –c'est le schéma classique de la quête initiatique-, et non sans avoir reconnu auparavant « en la personne d'un petit Jean-Baptiste, Erwan, le fils du forgeron, soit disant décédé de maladie quelques mois plus tôt. »³⁶ Il y aurait donc supercherie au village, les adultes ne combattent pas le fléau mais dissimulent, taisent, masquent. Ce sont là les attributs traditionnels de la crainte ! Mais comment interpréter ces morts ultra-violentes qui servent l'Église ? L'enfant reconnaîtra également « Corentin et Loïk [...] mystérieusement disparus un an auparavant. »³⁷ La multiplication des cas, caractéristique du fléau, de l'épidémie, rappelle elle aussi la Terreur. L'Église enverrait le diable piocher dans ses plus innocentes brebis ? Les jeunes « agneaux de Dieu » sont ses victimes, utiles à la reconstruction du culte, sans que jamais l'idée d'une faute ou d'un péché autre que l'insomnie ne soit évoquée. Yorrick, en un curieux pèlerinage, écume « toutes les églises, chapelles, sanctuaires et cathédrales des Côtes d'Armor jusqu'au Finistère »³⁸, mais c'est à Quimper enfin, lors d'une procession pour la fête de « la petite sainte qui pleure » qu'il reconnaît sa sœur ! « De longs cheveux sombres couvraient ses épaules, et ses joues étaient baignées de larmes. » Yorrick reconnaît « les traits de sa sœur chérie. »³⁹ La douloureuse scène de reconnaissance va faire naître une magie –ou un miracle, en termes religieux !- que l'on retrouvera chez *Jean-le-fidèle* puisque la petite décapitée n'a perdu ni sa faculté de pleurer, ni même celle de parler : martyre promue au rang de sainte, elle prend la parole pour dénoncer d'abord, puis pour mettre en garde : « Hélas mon frère bien-aimé, je suis prisonnière à jamais de ce corps de bois, sur lequel Lustucru a fixé ma tête. »⁴⁰ Le châtement, la mort martyre, n'est qu'une demi mort, une vie de suppliciée éternelle, en un mot un enfer. L'injustice de la situation naît aussi de ce paradoxe : l'enfant qui n'avait pas trouvé le sommeil ne trouvera pas le repos. Existe-t-il morale plus cruelle ? L'enfant, lucide et résignée, considérant qu'elle n'appartient plus au monde des vivants, demande à son frère, pèlerin endeuillé : « rentre au pays, enterre mon corps décapité, et sur ma tombe, grave cette épitaphe : *Dormez, cœurs purs, dormez, du soir jusqu'au levant, Dormez, dormez sans trêve car seuls les jolis rêves des tourments de la nuit préservent les enfants.* »⁴¹ L'épilogue veut que depuis les enfants se couchent et dorment docilement !

³⁶ GUDULE, *La Petite fille sans tête*, Nathan, 2000, p.12.

³⁷ *Ibid.* p.13.

³⁸ *Ibid.* p.13.

³⁹ *Ibid.* p.14

⁴⁰ *Ibid.* p.15.

⁴¹ *Ibid.* p.15.

Ici, nul interdit, nul tabou concernant la mort de l'enfant. Au contraire, ce sont bien les enfants et eux seuls qui trouvent la mort, de manière violente et sans promesse d'un retour à la vie, au nez et à la barbe de parents impuissants. Il s'agit d'un conte pour effrayer les enfants, sans doute une « arme éducative » contre les couche-tard, mais aujourd'hui, oserions-nous encore mettre au lit une tête blonde en lui promettant une mort violente en cas de désobéissance ? Ce conte est imprégné des valeurs religieuses de l'interdit et de la désobéissance, mais il raconte aussi l'Histoire, celle qui a « perdu la tête » et fait couler le sang en détruisant -et là serait toute la faute- les objets du culte catholique. La figure de statue, miraculeusement douée de parole, est ici entièrement religieuse, mais elle connaît un succès tout à fait laïc dans ce dernier conte de décapitation qu'est *Jean-le-fidèle*.

Renaud Hétier explique que le conte bien souvent tisse sa trame autour de thèmes récurrents qui « concernent d'abord les relations entre les hommes (y compris sous le masque des animaux) et plus encore la relation de l'être humain avec lui-même (son désir, son histoire, ses épreuves et bien sûr sa violence.) »⁴² Et c'est bien de la violence du désir et du poids de l'interdit dont hérite le jeune prince de *Jean-le-fidèle*⁴³, à la mort du patriarche que servait déjà le fidèle Jean dont le conte tire son titre. Le jeune prince ne doit sous aucun prétexte, et sous peine d'affronter une mort certaine, poser son regard sur le portrait d'une princesse dont la beauté indescriptible le liera à elle, définitivement. Jean se voit confier la tâche de faire respecter cet interdit mais, désormais serviteur du prince, il cède au désir du jeune homme –qui ne peut que désirer l'interdit-, et coopère activement à l'enlèvement de la belle pour son maître. Le désir des jeunes amoureux franchit, grâce à la dévotion de Jean, les obstacles mortifères que le destin dresse devant eux, jusqu'à ce que pour sauver la future reine Jean se trouve contraint de tirer de son sein une goûte de sang, alors que la belle gît comme morte. Le prince voit dans ce geste que Jean n'a pas le droit de justifier -sa langue est liée comme celle de tous les clairvoyants- un manquement à l'honneur et à la vertu de son aimée, et condamne Jean à mort. Celui-ci sur la potence libère sa langue pour éclaircir le mystère des menaces qu'il a écartées par fidélité envers le prince, et cela au péril de sa propre vie. Alors que le prince le gracie Jean se trouve réifié, changé en statue de marbre, pour avoir proféré le secret dont il était le gardien. Le jeune roi et sa reine, dans leur désir aveugle, ont causé la mort de leur plus fidèle ami et s'en repentent de longues années. Ils conservent près d'eux la statue de Jean à qui ils adressent leurs prières et toute leur dévotion, mais rien ne semble pouvoir changer le sort du pauvre homme. Avec les années, le couple met au monde des jumeaux magnifiques qui font leur bonheur, ainsi apparaît dans le conte le prix à payer pour la fidélité et pour l'honneur. Le sacrifice se profile et étend son ombre sur la famille royale. « Les questions de la parole, du désir ou de la violence sont des thèmes qui traversent nécessairement les thèmes culturels comme ils traversent l'existence humaine »⁴⁴ et Renaud Hétier se propose de les appréhender ici à travers

⁴² HÉTIER, Renaud, *Contes et violences, enfants et adultes face aux valeurs sous-jacentes du conte*, p. 28.

⁴³ GRIMM, Jacob ; Wilhelm, *Le Fidèle Jean*, Gründ, 1995.

⁴⁴ *Ibid.* p. 57.

l'articulation de la violence et de la morale, à la recherche d'une violence qui dans le conte aurait un sens symbolique bien sûr mais aussi une valeur constructive. Comme dans *La Petite fille sans tête*, « l'inertie la plus complète –la pétrification en est une image frappante-, augure toujours, dans le conte, une renaissance qui montre qu'un travail s'opère même dans l'immobilité. »⁴⁵ Ici Jean, toujours statufié, retrouve la parole et demande à son roi le sacrifice de ses deux chers enfants, que leur père doit décapiter de sa propre main et dont le sang versé doit, une fois répandu sur le marbre de la statue, redonner vie à Jean et réparer la faute du désir mortifère et aveugle des deux amants. « Le sang qui coule, la vie qui s'arrête nous impressionne, mais le conte ne nous laisse pas croire que l'émotivité peut tenir lieu de morale, il nous présente enfin l'acte de sacrifice comme le plus noble qui soit. »⁴⁶ Le roi sacrifie ses enfants à la fidélité de Jean qui, revenu à la vie, réunit les corps des enfants et leur rend à son tour la vie. La reine, qui était jusqu'alors absente, entre dans la chambre où le sacrifice et la résurrection ont déjà eu lieu. Le roi a pris soin de cacher ses enfants revenus à la vie et demande à la reine le même sacrifice qui a été le sien : accepte-t-elle de sacrifier les enfants pour rendre la vie à Jean ? Fidèle et noble à son tour elle accepte et le roi satisfait de partager avec elle la valeur positive, constructive du sacrifice, lui montre que tout déjà se trouve rétabli.

« C'est pour nous la valeur singulière de l'épisode du sacrifice des enfants que de mobiliser, derrière les apparences de l'horreur –qui, nous l'avons vu, nous signalent d'abord la difficulté de la tâche puisque l'aspect horrible de celle-ci sera immédiatement effacé-, un haut niveau de cohérence. Après avoir usé en vain de la parole pendant de longues années, il est offert au roi de réaliser sa prière, et dans cette configuration, le passage à l'action ne peut être que terrifiant pour avoir été si longtemps différé. La restauration de la cohérence, valeur sans doute la plus difficile humainement à assumer, ne peut se faire qu'au prix de grands sacrifices personnels et prend de ce fait une dimension d'une violence considérable. »⁴⁷

Nous réalisons donc que la violence n'est pas condamnée à être toujours négative et qu'elle n'est pas extérieure à la morale. Ici, renoncer à cette violence –faite à son propre désir dont l'enfant, fruit du couple royal, en est le symbole- ce serait renoncer à la valeur de la parole, qui traverse tout le conte. De fait « le conte, par cette singularité structurelle [qui, au demeurant n'a rien de manichéen] échappe et à l'apologie de la violence et à un irresponsable angélisme moral qui voudrait faire croire que la civilisation de l'homme peut se faire sans douleur. Et nous sommes là au principe même de la symbolisation de la violence. »⁴⁸ Si le conte met en image une violence destructrice parfois spectaculaire –et nous reconnaissons la violence de l'image de décapitation- l'idée fondamentale et paradoxale qu'il ne faut pas céder à un désir de censure est celle de la valeur protectrice et réparatrice de la violence. La haute valeur de la cohérence ne peut se concevoir en dehors d'un rapport conflictuel entre dire et faire. On comprend alors que « c'est en conduisant le roi à tourner ses forces destructrices

⁴⁵ *Ibid.* p.58.

⁴⁶ *Ibid.* p.84.

⁴⁷ *Ibid.* p.88.

⁴⁸ *Ibid.* p.91.

contre lui-même, contre son propre désir (qu'incarne idéalement l'innocence enfantine) que Jean permet au roi d'accéder aux forces réparatrices de ce désir converti et sublimé en fidélité. »⁴⁹ Ainsi, une violence que l'on pourrait croire aveugle et injuste se réfère à des valeurs positives et se trouve légitimée par elles. On sait que la demande du sacrifice, faite par Jean, n'a rien à voir avec l'idée de vengeance. Au contraire, elle instaure une réciprocité positive qui permet à chacun d'assumer et de maîtriser la violence de son désir. Les enfants, au nombre de deux, rappellent symboliquement ce mimétisme et cette « force duplicatrice du désir »⁵⁰. En faisant l'épreuve de la perte de ce qu'il a de plus cher, le roi reconnaît la force potentiellement destructrice du désir. Pour Hétier, voir les enfants revivre ne tiendrait pas du miracle mais serait justement la conséquence logique d'une violence portée contre sa source, contre sa dynamique propre, et non contre des victimes. La violence a été dépassée parce qu'à maturité, le roi et la reine n'en ont plus. C'est leur désir, jadis, de (se) posséder, opposé à tous les interdits premiers, qui avait ouvert la voie de la violence, or on constate que « les conséquences libératrices et pacificatrices d'une violence faite à cette volonté de dominer et de posséder ouvrent la voie d'un dépassement. »

Si les contes sont riches de marâtres, d'enfants abandonnés, de dévoration et d'incestes qu'ils développent dans l'imaginaire par l'intermédiaire du Merveilleux, ils font écho à une réalité : nos sociétés sont pleines de meurtres, de disparitions et d'abus en tout genre. En n'étant pas une simple réplique du réel, ils instaurent une distance et « travaillent [entre réalité et imaginaire] à la construction d'un espace symbolique. »⁵¹ Ainsi, En évoquant ouvertement la violence, le conte montre les aspects potentiellement destructeurs du mimétisme girardien et ne contourne pas non plus les épreuves qui exigent de soi une certaine violence. Ils ne se soumettent pas au tabou de la violence et ne connaissent pas la loi du silence. Ce n'est pas la censure, le tabou, qui recolle la tête des enfants décapités. Le conte du *Fidèle Jean* a prouvé la valeur protectrice d'une violence issue d'un désir maîtrisé qui lui seul est définitivement anéanti quand chaque personnage, par ce qu'il a donné de lui, retrouve la vie.

⁴⁹ *Ibid.* p.97.

⁵⁰ *Ibid.* p.91.

⁵¹ *Ibid.* p.44.

Les contes précédemment parcourus sont riches en sacrifices sanglants, symbolisant les différentes valeurs de la violence faite à soi et à l'autre. Cette violence, on l'a vu, découle très largement du désir non-maîtrisé et donc mortifère de l'appropriation de l'autre dont témoigne la dévoration et la sexualité incestueuse. À ce stade, il nous est permis de constater que lorsque la violence, quelle qu'elle soit, s'abat sur l'enfant, celle-ci lui est infligée par un personnage adulte qui, s'il n'est pas directement son procréateur, fera toujours intervenir symboliquement la relation filiale, familiale, qu'implique la différence de génération. Cette circulation du désir qui, pour nous, prend pour cible le personnage enfantin et son innocence symbolique, parcourt également la sphère religieuse dont la notion de sacrifice peut difficilement se défaire. La sacralité de l'enfant -puisque c'est bien de cela qu'il s'agit- tient en grande partie à cette innocence, pour ne pas dire cette pureté, dont l'imaginaire collectif l'affuble. Mais s'il est sacré, l'enfant l'est aussi en vertu des interdits qui l'entourent et le rendent intouchable et donc désirable ; sa pureté -envisagée d'un point de vue chrétien- tient à sa position même qui le fait évoluer hors de la sphère sexuelle. Guy Nicolas soutient à ce titre que la pratique sacrificielle étant « basée sur un clivage essentiel entre les domaines du profane et du « sacré » »¹, est sacré tout terme désignant un ordre tenu pour réel « où figurent ancêtres, divinités, héros, croyances et domaines interdits »², et c'est bien le domaine interdit de la mort de l'enfant que nous traitons ici, du tabou à la sacralité. Aussi l'interdit d'une appropriation sexuelle de l'enfant est-il au centre des thématiques de dévoration et de défloration que l'on rencontre dans la violence du loup, de l'ogre ou tout simplement du parent, homme ou femme. Sacrée, la vie de l'enfant l'est également d'un point de vue anthropologique, étant logiquement celui qui doit vivre. À ce titre, s'il est toujours étroitement lié à la génération qui le précède, pour le meilleur comme pour le pire, c'est loin des effusions de sang, entouré -et mal entouré- par ses parents, sa famille au sens large, que l'on retrouve ici l'enfant sur l'autel des sacrifices. Ces personnages que nous abordons désormais seront capables de penser la mort comme intrinsèquement liée à la vie, leur vie impliquant cette fois la maladie, la misère, et l'instinct de fin. Penser la mort c'est la projeter et l'interroger. L'enfant condamné pense sa mort, c'est le cas du personnage *Falikou*³ notamment, et parfois vit sa mort -!- et c'est là l'histoire de *Petite Mort*⁴. C'est donc sur une première approche de l'imaginaire de la mort que nous refermerons cette première partie qui voit la mort effective du personnage enfantin, avant qu'une nouvelle partie ne s'ouvre pour nous sur l'imaginaire de la mort appartenant à l'enfant qui cette fois n'est pas destiné à une fin prématurée. Mais avant cela, nous verrons sur l'autel se dresser deux catégories de personnages restés jusqu'ici dans l'ombre : l'enfant sacrifié par la vie, autour de deux figures féminines bien connues que sont la *Petite marchande d'allumettes*⁵ d'Andersen, et *Mili*⁶ de

¹ NICOLAS, Guy, *Du Don rituel au sacrifice suprême*, Éditions La Découverte, 1996, p. 109.

² *Ibid.* p. 110.

³ LOËDEC, Catherine ; JÖRG (ill.), *Falikou*, Paris, Le buveur d'encre, 2006.

⁴ CROWTHER, Kitty, *La visite de Petite Mort*, Ecole des loisirs, 2004.

⁵ ANDERSEN, Hans Christian, *La Petite marchande d'allumette*, in *La Petite sirène et autres contes* Maxi-Livres, 2002

Grimm, et l'enfant se sacrifiant, motif pour lequel *La Petite sirène*⁷, également d'Andersen, reste le meilleur exemple.

Le conte de *La Petite marchande d'allumettes* s'ouvre une fois de plus par une nuit froide de la fin décembre : « c'était le dernier soir de l'année. »⁸ Le froid, la nuit et éventuellement la neige forment ces décors traditionnels qui mettent le personnage enfantin en danger, étant collectivement pensé comme plus sensible à la peur et à l'isolement que le terme « nuit » convoque, sans compter que le froid, s'il s'abat sur l'enfant, est le premier manquement à la protection qui lui est due. La nuit et le froid, avec ou sans neige selon le pittoresque du décor, sont donc la base de la non-protection enfantine. L'ouverture du conte montre bien ici combien ces données sont centrales et univoques. « Au milieu de ce froid et de cette obscurité, une pauvre petite fille passa dans la rue, la tête et les pieds nus. »⁹ Il s'agit donc d'une enfant d'abord maltraitée par la vie, une enfant dans la misère. Sa situation très difficile et la description de son errance font immédiatement appel au pathos. L'univers des rêves de petite fille -à savoir ici le jeu de la poupée- est maintenu puisque l'on apprend que l'un des grands chaussons donnés par sa mère est gardé par la petite « avec l'intention d'en faire un berceau pour son petit enfant, quand le ciel lui en donnerait un »¹⁰ ! L'accent est rapidement mis sur la souffrance physique qu'implique cette vie misérable ; « ses pieds nus étaient rouges et bleus de froid ; elle avait dans son vieux tablier une grande quantité d'allumettes »¹¹ destinées à la vente. Le comble veut qu'il s'agisse d'une mauvaise journée : l'enfant errante n'a pas trouvé d'acheteur et n'a donc pas un sou. « Elle avait bien faim et bien froid, bien misérable mine. Pauvre petite ! »¹² Le pathos, une nouvelle fois, accentue la pitié que l'enfant sacrifiée par la vie doit faire naître chez le lecteur. Sa situation économique précaire, cette journée sans bénéfice, sera au centre de sa déchéance on le verra, mais c'est aussi cette solitude affreuse -elle est « bien seule »- en ce soir de fête, qui va la pousser à « rejoindre sa grand-mère »¹³, c'est-à-dire à préférer la mort à la vie. À ce stade du récit qui, au demeurant est fort court, c'est une image de défaite qui nous est proposée : « elle s'assit et s'affaissa sur elle-même, dans un coin, entre deux maisons. Le froid la saisissait. »¹⁴ On sait d'ores et déjà que rien ne relèvera l'enfant puisque la faute parentale supposée par la misère de l'enfant va se faire plus explicite : « elle n'osait pas retourner chez elle. » La responsabilité parentale est totale ; sans un sou « son père la battrait. » La violence ici est effective.

L'image de la mort est d'abord convoquée pour décrire « ses petites mains [qui] étaient presque mortes

⁶ GRIMM, Wilhelm ; SENDAK Maurice (ill.), *Chère Mili*, Gallimard, 1988

⁷ ANDERSEN, Hans Christian, *La Petite marchande d'allumette*, in *La Petite sirène et autres contes* Maxi-Livres, 2002

⁸ *Ibid.* p. 33.

⁹ *Ibid.* p. 33.

¹⁰ *Ibid.* p. 33.

¹¹ *Ibid.* p. 33.

¹² *Ibid.* p. 33.

¹³ *Ibid.* p. 33.

¹⁴ *Ibid.* p. 34.

de froid »¹⁵ et permettre la mise en place de la combustion funèbre : « Hélas ! Qu'une petite allumette lui ferait du bien ! Si elle osait »¹⁶... Elle ose et la première hallucination heureuse apparaît. L'enfant, grâce à la flamme éphémère, voit apparaître « un grand poêle de fer [...] il chauffait si bien ! »¹⁷ Illusion de bonheur, évocation de ce qui à l'enfant –au sens général– est nécessaire, ces hallucinations ne seront en réalité d'aucun secours. Lorsque la petite étendit ses pieds pour les réchauffer « la flamme s'éteignit, le poêle disparut »¹⁸. Ayant un instant convoqué ce dont l'enfant à besoin pour survivre, les illusions agissent comme une drogue, elle ne peut donc plus renoncer aux mirages de bonheur que la destruction de ses maigres ressources procure. « Elle en frotta une seconde qui brûla » et une table apparut, « couverte d'une nappe blanche [...] sur laquelle une oie rôtie, farcie de pruneaux et de pommes, fumait avec un parfum délicieux. »¹⁹ Successivement, la petite va voir apparaître tout ce qui fait défaut à sa triste existence : la chaleur d'une vraie maison, la nourriture du jour de l'an -et de tous les autres jours, visiblement-, l'arbre de Noël dont son jeune âge à besoin, et enfin l'amour, celui de sa grand-mère « qui n'était plus. »²⁰ Les personnages adultes frappent -et le terme est volontairement violent- par leur absence puisque personne dans la rue ne porte secours à l'enfant, et par la promesse de leur violence, celle du père, ou encore par l'absence irrémédiable qu'implique leur mort. La mort ici, pour noircir encore un tableau définitivement sombre, a emporté le seul élément familial positif ; une grand-mère aimante. La petite marchande d'allumettes comprend l'illusion, le mirage que chaque flamme éteinte lui ravira, aussi formule-t-elle le souhait d'abandonner à son tour cette vie. « Grand-mère ! s'écria la petite, emmène-moi. Lorsque l'allumette s'éteindra, je sais que tu n'y seras plus. Tu disparaîtras comme le poêle de fer, comme l'oie rôtie, comme le bel arbre de Noël. »²¹ Ainsi la petite sait qu'elle ne peut rien attendre de la vie, sa vie de violence, de froid et de misère. Pour faire durer l'illusion de sa grand-mère « elle frotta promptement le reste du paquet. »²² La fin, dans tous les sens du terme, est ici explicite, il n'y a pas de retour possible, toutes les ressources peuvent être utilisées. De fait l'illusion est, grâce à cette dernière flambée, foncièrement heureuse : « Jamais la grand-mère n'avait été si grande ni si belle. Elle prit la petite fille sur son bras, et toutes les deux s'envolèrent joyeusement au milieu de ce rayonnement, si haut, si haut, qu'il n'y avait plus ni froid, ni faim, ni angoisse, elles étaient chez Dieu. »²³ L'après vie est bien préférable à la vie. La fin du conte est terrible et nous interpelle puisqu'elle ne permet pas d'imaginer comme effectif le départ heureux de l'enfant et de l'adulte aimant. Bien des contes s'achèvent sur un ailleurs meilleur pour les « personnages du départ », au sens propre comme un sens figuré. Cette possibilité d'heureuse fin est particulièrement frappante dans *Le Joueur de flûte de Hamelin*, ce conte populaire allemand dont nous reparlerons. Au

¹⁵ *Ibid.* p. 34.

¹⁶ *Ibid.* p. 34.

¹⁷ *Ibid.* p. 34.

¹⁸ *Ibid.* p. 34.

¹⁹ *Ibid.* p. 34.

²⁰ *Ibid.* p. 35.

²¹ *Ibid.* p. 35.

²² *Ibid.* p. 35.

²³ *Ibid.* p. 35.

contraire ici la réalité du village glacé en ce premier janvier clôt le récit et offre l'image marquante de la mort de l'enfant, sans détour et sans retour : « mais dans le coin, entre deux maisons, était assise, quand vint la froide matinée, la petite fille, les joues toutes rouges, le sourire sur la bouche... morte, morte de froid, le dernier jour de l'année. » Et le jour se lève, la vie reprend ses droits, sur une image de mort. Dans cette violence ordinaire, nul tabou : « Le jour de l'An se leva sur le petit cadavre assis là avec les allumettes, dont un paquet avait été presque tout brûlé. »²⁴ Cette violence de la réalité d'une vie qui, par la misère -et la défaillance parentale-, peut s'abattre sur l'enfant et le sacrifier dans l'isolement et la souffrance, au même titre qu'un adulte, est totalement évacuée d'une littérature de jeunesse qui aujourd'hui fait de l'enfant un individu sacré sans pour autant -et c'est là tout le paradoxe de l'impossible sacrifice- accepter de lui reconnaître un statut de victime sacrificielle ; l'enfant-roi est sacré, mais n'est pas sacrificiable. L'enfance pourtant ne peut être envisagée comme un âge échappant à la violence et à la mort. La guerre en est par excellence le témoin à charge, et c'est le sang des sacrifiés de l'histoire judéo-chrétienne qui coule désormais pour nous entre l'encre de Grimm et les huiles de Sendak.

Maurice Sendak illustre le conte *Chère Mili*, de Wilhelm Grimm, et lui injecte une coloration toute subjective et historiquement très marquée que le récit seul ne comportait pas. L'album *Chère Mili* est donc envisagé comme une œuvre à quatre mains pour laquelle la description précise du texte et de l'image est nécessaire afin d'accéder au haut degré de symbolisation qu'elle recèle. Un conte, *Chère Mili* ne l'est pas au sens traditionnel du terme. Il s'agit d'un récit symbolique tiré d'une lettre - d'où le traditionnel *Dear* que nous retrouvons dans la traduction *Chère Mili*- envoyée par le cadet des frères Grimm à une petite fille qui vient de perdre sa mère, dans le but de la réconforter en narrant un amour qui transcende la mort. C'est ce qui explique la longue page de texte, tirée vraisemblablement de ladite lettre, qui ouvre le récit. L'auteur s'y exprime à la première personne et transmet un message singulier à la petite Mili : « les ruisseaux, les fleurs, les oiseaux se rejoignent, mais les gens ne le font pas. » Montagnes, fleuves, forêts, prairies, cités, villages les séparent « mais un cœur humain s'échappe vers un autre, en dépit de ce qui s'interpose. »²⁵ La lettre échangée symbolise le rapprochement de deux personnes séparées par la mort. L'idée de « réunion » des éléments peut également évoquer la mort, à travers les images de fleurs jetées au ruisseau et d'oiseaux qui s'envolent, entre autres. À la suite de cette lettre le récit, construit à la manière d'une parabole, commence et emprunte immédiatement au conte sa formule traditionnelle : « il était une fois une veuve », pour ne pas dire il était une fois un défunt mari, ou mieux encore il était une fois la mort. « Ses enfants étaient morts, tous sauf une fille qu'elle aimait tendrement. » Le personnage féminin qui ouvre le conte n'est pas seulement veuf -suivant le terme qui la désigne exclusivement : cette « veuve » n'a pas de prénom, pas d'autre identité que celle que lui lègue le décès d'un mari-, c'est

²⁴ *Ibid.* p. 35.

²⁵ L'album n'est pas paginé. L'analyse suit scrupuleusement son déroulement.

toute sa lignée qui s'est éteinte. Le « danger » est rapidement évoqué, mais ici la petite en est « toujours sauvée. » Le texte travaille immédiatement l'idée d'une survivance, d'une exception tant la mort et le danger entourent cette petite vie. L'enfant aurait un « ange gardien » d'ailleurs partout présent dans les illustrations. Si l'illustration présente une petite maison agréable et un jardin fleuri où sont installés la mère, l'enfant et deux chiens, le ciel ne manque pas d'être obscurci par un nuage noir très menaçant qui avance et dévore le ciel bleu. Le malheur ainsi avancé éclate sans attendre: les flammes et les fumées épaisses envahissent le ciel, et l'ange gardien lui-même semble pleurer. Le texte parle de la « volonté de Dieu » pour expliquer qu'« une guerre terrible ravagea tout la pays. » Le nuage de fumée s'élève dans le ciel et la mère cherche alors à sauver son dernier enfant « de la méchanceté des hommes ». Les autres enfants et le défunt mari ont-ils été tués à la guerre ? L'absence de toute entité masculine auprès de ces femmes peut le laisser penser. Sendak a-t-il surajouté ici –dans la fuite de l'enfant- la nécessité d'échapper au four crématoire ? Il est visible que son illustration va peu à peu faire apparaître un héritage historique différent de celui de Grimm : l'holocauste. La petite est envoyée en forêt, accompagnée de son discret ange gardien. La peur enfantine de la solitude, de la forêt, et des forces maléfiques est travaillée par le texte et l'image. Elle croit être saisie par les mâchoires de bêtes sauvages, des « cris furieux » la poursuivent et ses pieds se blessent sur les « pierres acérées. » La prière au « Dieu bien aimé » est la seule solution à sa détresse. La terreur des camps de concentration se fait plus explicite : une double page illustrée montre l'enfant assise sur des racines d'arbres décharnées et enchevêtrées comme les corps des charniers : on y distingue un corps entier, de nombreuses jambes et genoux cagneux, ainsi que plusieurs pieds. Les villageois visibles au second plan ont le teint cireux, les joues très creuses et ce regard exorbité, hagard, qui a figé dans l'imaginaire collectif l'image des prisonniers des camps nazis. L'arrière plan fait apparaître derrière les arbres un long bâtiment horizontal et sévère, surmonté d'une tour semblable à un mirador. Nul doute que les « villageois » s'en retournent au camp. Ils sont d'ailleurs vêtus à l'identique et forme une file qui n'évoque en rien une promenade ou le retour des champs. Chargé symboliquement de l'héritage traumatique d'Auschwitz où une partie de la famille de Maurice Sendak, juif polonais émigré aux Etats-Unis, a été déportée, l'illustration laisse apparaître dans les feuillages les initiales enchevêtrées d'Anne Frank et de Vincent Van Gogh que le dessinateur qualifie de « leader spirituel »²⁶. La page suivante fait cependant apparaître un tout autre décor : la prière à Dieu a été exaucée, une averse console l'enfant et le ciel redevient bleu. « Son ange gardien la guida pour franchir les falaise et les gouffres profonds », et une « colombe blanche » montra le chemin à l'enfant. Enfin, « mousse » et « herbes douces » remplacent les pierres acérées. Sous le ciel étoilé la petite s'exclame qu'il sera bon de franchir « la porte du ciel » « quand Dieu l'ouvrira » : elle en appelle directement à la mort, ou plutôt à la vie après la mort. Cette envie n'est pas mortifère en soi, c'est sa foi qui lui fait espérer la mort. Une « étoile avait chu sur le sol », comme en réponse à cette prière d'au-delà, une chaumière

²⁶ Interview accordée par Sendak à Michèle Cochet dans la revue « Books for your children », décembre 1988, traduction de Nathalie Rizzoni.

isolée l'accueille. Le voyage énigmatique de Mili, où s'enchevêtrent les symboles des toutes premières traditions juives et chrétiennes, et les images du génocide juif, renvoie ici à la fuite en Egypte, à l'Exode et à la Terre promise. Le « vieil homme assis » qui ouvre la porte du ciel, « amical », à la « barde blanche » est représenté pied nu, et arbore un air « fort vénérable. » Il évoque pour nous l'image d'un saint, et à ce stade du récit on eût pu songer à Saint Pierre mais il n'en est rien. Le vieil homme lui offre l'hospitalité, un fauteuil, la chaleur d'un feu, à manger et à boire, comme il est de coutume dans la tradition judéo-chrétienne. Ils partagent ensemble un repas que la petite prépare à l'aide de racines et de sa part de « gâteau du dimanche ». La petite se « sentit rassasiée », c'est là la première image de plénitude du récit. Mili entre désormais sous la protection du vieil homme, dont les postures sont très clairement divines : au matin, il semble tenir dans sa main, au dessus de l'enfant, le soleil resplendissant visible par la fenêtre, et donne ses premiers « commandements » : « tu dois te lever », « accomplir ton travail » pour que tous deux puissent manger. Dehors, c'est un paradis qui est décrit : la petite rencontre les oiseaux et les fleurs les « plus splendides de toute sa vie. » Le mystère du vieil homme est résolu : « c'était Saint Joseph qui, il y a très longtemps, avait pris soin du Christ enfant sur la terre ». La petite est-elle pour Sendak un nouveau sauveur martyr dont le monde ait besoin au moment le plus noir de l'Histoire ? Une autre petite fille, identique à Mili, mais « peut-être encore plus belle » apparaît pour l'aider. Celle-ci pourrait symboliser le passage de Mili dans la mort. À la page suivante elle lui fait découvrir un ensemble de pierres tombales marquées de l'étoile de David. Le génocide juif est de nouveau très présent : le bâtiment mystérieux de l'arrière plan est encore visible, alors que l'on rassemble femmes et enfants au pied du mirador, sous une musique classique représentée par un chef d'orchestre à perruque et redingote. Il s'agit, aux dires de l'illustrateur épris de musique autant que de peinture, de Mozart et d'une chorale d'enfants assassinés par Klaus Barbie et dont Sendak avait croqué les visages à partir d'une coupure de journal. Le pire –le génocide, la mort industrielle- est en train de se produire de l'autre côté d'une rivière qui sépare les deux mondes. La violence de la cohabitation de l'histoire religieuse, mondiale et personnelle est saisissante. Le troisième jour arrive « sans que jamais le temps ne parut long à s'écouler ». Cette évocation d'un temps différent est un indicateur précieux -et classique en littérature- pour différencier deux mondes évoluant parallèlement. À travers les années qui défilent, Mili voit les enfants qui seront victimes de la guerre. Le dessin montre alors la chaumière de Saint Joseph envahie par les fumées, celles des fours crématoires, la noirceur de « l'autre » monde. « Tu dois retourner auprès de ta mère à présent » annonce Saint Joseph à la fin du troisième jour, ce à quoi l'enfant répond « j'aimerais aussi revenir ici bientôt » et l'on pressent qu'effectivement son retour parmi les vivants sera de courte durée. Lorsque la rose donnée par Saint Joseph fleurira, Mili sera de nouveau à ses côtés. Mili, accompagnée de l'autre petite fille et de l'ange gardien, retrouve la maison de la veuve dans le village qui parut « étrange et bien peu familier » à l'enfant qui ne retrouve aucune « trace des dégâts causés par l'ennemi » dans cet endroit où désormais « tout baignait dans la paix. » Le temps a passé. La veuve est désormais une « vieille femme » qui, à la vue de sa fille, s'exclame : « Dieu comble mon dernier vœu

de te revoir avant de mourir. » En effet, Mili est bien envoyée par une puissance divine, auprès de qui elle aurait en fait passé trente années. La veuve avait nourri l'espoir « d'entrevoir » sa fille « exactement telle qu'elle était lorsqu'elle s'en était allée ». Le « retour à la vie » n'est pas total, il s'agit d'une image de l'enfant aimée, pour accompagner la mort d'une femme seule. La mort effective de la petite Mili perce à travers cette similitude, trente ans plus tard, avec l'enfant qu'elle était, « vêtue de la même petite robe. » « Elles allèrent se coucher et, le lendemain matin, les voisins les trouvèrent mortes ». Le conte s'ouvrait sur deux vies fragiles entourées de mort et se termine sur leur mort réunie, fantastique puisque irréaliste, réunissant une enfant sans âge et une mère âgée. À leur mort, la fleur de saint Joseph était « en pleine floraison ».

Maurice Sendak abolit, grâce à l'utilisation des symboles et à la réactivation des traumatismes collectifs, les frontières du temps qui séparent le récit religieux de la persécution du peuple hébreu et l'Histoire effective de la Shoah, en ajoutant au récit d'un conteur souhaitant voir l'amour transcender la mort le talent d'une illustration qui, elle, trace le sillon d'une histoire personnelle et universelle. Non-croyant, Maurice Sendak confie avoir, grâce à cette histoire, « fait surgir ce qu'il y avait de plus profond en [lui]. »²⁷ Il conclut en ces termes l'histoire de cette œuvre à quatre -ou pour ainsi dire mille- mains : « j'ai réalisé alors que, moi aussi [à l'image des nombreux témoignages littéraires et audiovisuels sur la Shoah qui précèdent la sortie de l'album à la fin des années quatre-vingt] je faisais, à ma façon, un livre sur l'holocauste. »²⁸

Sacrifié par la vie, victime de la misère et la violence hagarde, l'enfant peut aussi porter le masque du personnage se sacrifiant, non pas pour le bien de la communauté comme ces héros dont la littérature grecque regorge, mais pour ce qui chez Grimm on l'a vu peut seul transcender la mort, à savoir l'amour. Nous touchons ici à la fin de l'enfance, celle qui voit le personnage en devenir n'être plus dévorant mais subissant lui-même ces pulsions de désirs et d'appropriation de l'autre qui une nouvelle fois se révéleront mortifères. Les affres du désir amoureux poussent, avec *La Petite sirène*, les portes du suicide que le dilemme *vivre ou laisser vivre ?* a ouvertes comme une boîte de Pandore. Conquête amoureuse aliénante, impossible appropriation de l'autre et masochisme sont au rendez-vous d'une quête hors des sentiers battus et loin des profondeurs de l'océan : désirer l'interdit c'est exercer une violence sur la norme, la règle, la loi, c'est un combat qui ne se remporte pas, c'est, enfin, faire et se faire violence.

La sixième fille du Roi de la mer « avait la peau douce et diaphane comme une feuille de rose [...] son corps se terminait par une queue de poisson. »²⁹ Sa particularité de sirène, personnage fantastique mi-femme mi-poisson, n'enlève rien à une description de beauté féminine et de délicatesse qui laisse présager l'éclosion d'un âge qui s'ouvre à l'amour ; l'immédiat regard charnel posé sur le personnage

²⁷ Interview accordée par Sendak à Michèle Cochet dans la revue « Books for your children », décembre 1988, traduction de Nathalie Rizzoni.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ ANDERSEN, Hans Christian, *La Petite sirène et autres contes*, Maxi-Livres, 2002, p. 12.

ne fait pas d'elle une enfant mais bien une jeune fille en fleur qu'on associe déjà à la rose, topos du langage amoureux. Le narrateur nous la décrit comme profondément intriguée par le monde des hommes, à savoir un monde qui n'est pas le sien, qu'elle désire, et que son âge permet désormais d'explorer. Sa grand-mère autorisera la jeune fille à « monter à la surface de la mer »³⁰ et à « s'asseoir au clair de lune sur les rochers » au jour de ses quinze ans. Nous retrouvons ici l'étonnante figure grand-maternelle jetant la jeune fille pubère dans la gueule du loup -cette fois exclusivement au sens figuré !- en un passage de relais qui, encore une fois, se révélera pour le moins aléatoire et mortifère. Désirer, c'est ici mourir. « La plus curieuse c'était certes la plus jeune »³¹ des sirènes. Lorsque celle-ci tombe amoureuse d'un prince humain, elle prie la sorcière de la débarrasser de sa queue de poisson, un « désir stupide »³² selon la sorcière, mais qu'elle exécute dans le but de « porter malheur » à la femme en devenir qui se livre à son pouvoir. Le rôle des femmes d'expérience, puisqu'il s'agit bien d'expérience amoureuse et d'expérience de vie, est pour le moins ambigu. Se débarrasser de sa queue de poisson c'est métaphoriquement abandonner une partie de soi qui maintient la fillette hors de la sphère sexuelle du monde adulte, un moyen de se livrer à l'homme, moyen qui apparaît comme « stupide » parce que fondamentalement mortifère. Pourtant, deux femmes, l'une bonne, l'autre mauvaise, livrent la jeune fille tout en lui promettant clairement les souffrances que ce passage implique. La sorcière promet de rompre la queue de poisson en « ce que les hommes appellent deux belles jambes »³³ ! La séduction, la conquête amoureuse et physique sont explicites, mais elles ont un prix : « Tout le monde admirera ta beauté, tu conserveras ta marche légère et gracieuse mais chacun de tes pas te causera autant de douleur que si tu marchais sur des pointes d'épingles et fera couler ton sang. »³⁴ À ce stade, il n'est plus nécessaire de relever le symbole phallique des têtes d'épingles, ni la valeur déflorante dont regorge le sang féminin que les épingles feront couler. Ce qu'accepte la Petite Sirène, au nom de son désir, est plus qu'abnégation, il s'agit de masochisme ! Le sacrifice de soi a déjà pleinement commencé. Pour que « le prince [l'] épouse et [lui] donne une âme immortelle »³⁵ elle se promet de supporter le supplice. L'âme immortelle sera obtenue dans le cas unique où le prince ferait bénir leur union par un prêtre. L'amour dans les liens du mariage offrirait à un personnage fantastique, baptisé à l'eau de mer, une âme immortelle de chrétienne ! La sorcière explique le risque encouru, parce qu'aucune conquête amoureuse ne repose sur l'acquisition de la personne aimée : « Le jour où il épousera une autre femme, ton cœur se brisera, et tu ne seras plus qu'un peu d'écume sur la cime des vagues »³⁶. En dépit de cette prophétie malheureuse -le mariage du prince avec une autre femme n'est pas envisagé au conditionnel mais bel et bien au futur, il fait presque figure de promesse- le contrat est signé, et la voix de la Petite Sirène sert de monnaie d'échange. Muette et mutilée par amour -ou plutôt

³⁰ ANDERSEN, Hans Christian, *La Petite sirène et autres contes*, Maxi-Livres, 2002, p.13.

³¹ *Ibid.* p. 13.

³² *Ibid.* p. 24.

³³ *Ibid.* p. 24.

³⁴ *Ibid.* p. 24.

³⁵ *Ibid.* p. 24.

³⁶ *Ibid.* p. 25.

par désir, car « l'erreur » mortifère semble être de désirer des jambes de femmes, fendre un corps pour l'ouvrir à l'homme-, la jeune fille désormais désirable aux yeux des hommes est prête à se donner : elle quitte sans possibilité de dialogue le foyer du père, il s'agit bien de devenir une femme. Alors qu'elle accepte la transformation, elle subit la « douleur cuisante » d'une « épée effilée lui traversant le corps »³⁷ -métaphore explicite si l'on doutait encore de la valeur sexuelle du choix de la jeune fille-, faisant d'elle une femme pour les beaux yeux d'un prince. Hélas on apprend que ce prince, pour qui la violence de l'âge adulte est supportée, l'aime comme une enfant -qu'elle n'est plus !- « sans avoir l'idée d'en faire sa femme »³⁸, et plus grave encore qu'il « va épouser la charmante fille du roi voisin »³⁹ qu'il prend, à tort, pour la belle demoiselle qui lui aurait sauvé la vie lors du naufrage durant lequel il rencontrait, de fait, la Petite Sirène et non la princesse voisine. L'aveuglement masculin est ici aussi flagrant que la soumission féminine. Le pire se réalise pour la Petite Sirène. « Le jour de la noce de celui qu'elle aimait, elle devait mourir et se changer en écume. »⁴⁰ C'est alors que les sœurs de la Petite Sirène interviennent et proposent une alternative : ayant coupé et offert leur cheveux à la sorcière -toutes les femmes ne sont pas capables des mêmes sacrifices !-, elles ont obtenu en échange un poignard capable de rendre leur sœur à sa vie de sirène. Cette alternative ressemble fort à un marché, une vie pour une vie. On ne retrouve pas la protection d'une queue de poisson et d'une vie loin des hommes sans sacrifier au sens propre l'homme qui l'avait arrachée à l'enfance : « avant le lever du soleil, il faut que tu l'enfonces dans le cœur du prince et, lorsque son sang encore chaud tombera sur tes pieds, ils se joindront et se changeront en queue de poisson. [...] Avant le lever du soleil, il faut que l'un de vous deux meure. »⁴¹ La petite Sirène passe à l'acte, « regardant alternativement le couteau tranchant et le prince qui prononçait en rêvant le nom de son épouse, elle leva l'arme d'une main tremblante, et... la lança loin dans les vagues. [...] La Sirène jeta encore un regard sur le prince, et se précipita dans la mer, où elle sentit son corps se dissoudre en écume. »⁴² L'impossible sacrifice de celui qu'elle aime provoque le sacrifice de sa vie à elle. La dissolution du corps jeté à la mer -outre le fait qu'il s'agisse évidemment d'une Sirène et d'un univers marin- est une forme de suicide littérairement très attachée à la féminité blessée ; la femme blessée par amour se jetant à la mer me semble un topos du romantisme, dans l'écume des affres de la désillusion sentimentale. Le désir de l'autre a, une fois de plus, entraîné la mort. Une jeune fille sacrifie la plénitude de l'enfance pour le rêve d'une vie pour laquelle elle n'est pas faite, accepte la mutilation et l'aliénation pour accéder -curieuse et amoureuse- aux mondes des hommes, aime celui qui, aveugle, ne voit pas une femme en elle, et meure pour la vie et l'amour heureux d'un couple dont elle ne fait pas partie. L'échec de la quête et de l'initiation à l'âge adulte est rarement à ce point total dans l'univers

³⁷ *Ibid.* p. 26.

³⁸ *Ibid.* p. 27.

³⁹ *Ibid.* p. 28.

⁴⁰ *Ibid.* p. 29.

⁴¹ *Ibid.* p. 31.

⁴² *Ibid.* p. 31.

des contes. Même symbolique, le récit renvoie ici le reflet d'une vie inaccessible en dépit des sacrifices acceptés pour l'atteindre et fait régner l'échec et la mort.

De l'enfant -et de l'enfance- sacrifié à l'enfant se sacrifiant, nous franchissons désormais un pas de plus en abordant un thème très largement exploité par les romans destinés à l'adolescent, mais dont nous avons trouvé une trace tenue dans les albums de jeunesse ; le thème de l'enfant condamné. Il s'agit cette fois d'aborder une facette de la mort qui tient tout du réel, celle de la maladie. C'est d'abord à la manière d'un conte africain que nous rencontrerons l'instinct de la mort chez un petit garçon, Falikou, qui ouvre pour nous les portes du dialogue en interrogeant la mort, son imaginaire et sa réalité, au sein d'une famille aimante où la parentalité redore son blason ; ici les parents ne sont pas dévorants mais bien accompagnateurs d'une vie intimement liée à la mort. Si cet album trouve une place importante dans notre démarche c'est qu'il est l'unique exemple d'une acceptation entière de la mort de l'enfant ici libérée du tabou qui pèse sur elle. L'enfant, et l'enfant aimé qui plus est, peut n'être pas destiné à vivre. Il s'agit d'une pensée, d'une forme de sagesse très éloignée du règne occidental de l'enfant roi, sacré et consacré.

Avec ce jeune héros nous passons du côté de la tradition africaine de la représentation de la mort. L'histoire s'ouvre sur un paisible village a priori africain, avec son décor de jungle, de huttes en paille de palmiers et de girafes. Falikou nous est présenté comme l'un des huit enfants du couple parental. Dans ce village « il fait bon vivre »⁴³, détail qui a son importance puisque l'enfant sent qu'il va partir mais ne subit pas, comme c'était le cas pour le Petit marchand d'allumettes, une vie de misère qui ne pouvait mener qu'à la délivrance de la mort. Le thème de la mort, on le verra, est abordé métaphoriquement, la vie n'étant que le chemin -heureux cette fois- qui mène à la mort. C'est la vie qui ouvre le récit avec une scène de repas où, au sein d'une famille heureuse, chacun trouve sa place. Les sourires et les couleurs vives sont sans équivoque, et le texte ajoute « comme ce repas est animé ! ». C'est une paix qui va être troublée. Il est bon de faire appel un instant à un univers familial et filial serein qui n'est ni dévorant, ni excluant, ni même sacrifiant. La vie et la mort, la descendance, l'initiation, l'apprentissage obtiennent cette fois l'appui idéal d'une filiation heureuse. Outre la scène du repas, une autre scène cruciale va permettre le développement du dialogue sur la mort ; c'est celle du coucher avec le rituel des baisers que la mère aimante prodigue du plus âgé au plus jeune de ses enfants. Lieu privilégié de la parole et des démonstrations d'affection, la chambre à coucher est ce seuil qui s'ouvre sur l'intimité et les interrogations enfantines. On apprend que Falikou est le troisième enfant de la fratrie. « Au revoir, ma petite lumière, mon petit tendre » est le mot d'amour du soir, répété inlassablement. Rapidement, le tournant attendu à cette vie figée dans le bonheur intervient lorsqu'un jeu dans un baobab du village entraîne la chute de Falikou, qui, une fois à terre au pied de l'arbre découvre le « chemin qui mène dans la forêt », celui qui va désormais l'attirer plus que tout :

⁴³ LOËDEC, Catherine ; JÖRG (ill.), *Falikou*, Paris, Le buveur d'encre, 2006. L'album n'est pas paginé, l'analyse suit la chronologie du récit.

« c'est la première fois qu'il songe à quitter le village ». Nous pouvions ici envisager une chute de l'enfance vers l'âge adulte, sur un chemin en forêt qui symboliserait assez simplement le parcours suivi par l'enfant qui devient homme, mais il n'en est rien. Ce « chemin » n'est pas celui de l'existence mais celui de la mort, une frontière, un seuil, un voyage dont traditionnellement on ne revient pas. On apprend alors que ce chemin est celui de la mort lorsqu'il questionne la maman au coucher et qu'elle répond « il existe un chemin. Les vieilles personnes s'en vont par là ». Les jours passent et Falikou retrouve ce chemin, avec l'obsédant sentiment qu'il est celui qu'il doit emprunter. « Il a peur », son instinct le met en garde. La question de « l'après » est posée à la figure maternelle durant le rituel du coucher, moment qui permet à l'enfant d'exprimer ses craintes : « Mère, si je partais du village, aurais-tu un autre enfant pour me remplacer ? » et la mère de répondre que non, que chaque enfant est unique et que même si l'un d'entre eux partait elle aurait « toujours huit enfants qu' [elle] aime ». « Falikou n'a pas envie de quitter le village où il est si heureux » mais « il ne cesse de penser au chemin ». L'idée d'un après où il ne sera plus présent provoque de nouvelles questions au coucher : les choses changent-elles lorsque quelqu'un part ? On remarque que les interrogations de l'enfant ne concernent pas l'au-delà, ce qui suit, mais bien ce qui « reste ». Aussi la mère répond-elle que « le village resterait là » et que chacun poursuivrait ses activités et jouerait toujours son rôle. Par exemple, le rituel du baiser au coucher resterait le même puisqu'elle l'embrasserait « en pensée ». C'est ici que la mère évoque le travail du deuil et l'idée quasi omniprésente dans les ouvrages qui nous intéressent que la pensée, le souvenir, permettent de « faire vivre » quelqu'un qui est parti. Seul l'oubli, l'évacuation du souvenir du défunt rend son absence irrévocable. C'est un leitmotiv de « l'après » : le souvenir est vie. Falikou n'est pas celui qui décide de son destin : « il sent que quelque chose de plus fort que lui le pousse à partir », pour un départ subi et anticipé à la fois, sa mère comprend l'imminence du départ et lui dit « je sais que le chemin t'appelle. Tu n'y peux rien, tu vas partir. Nous non plus n'y pouvons rien ». Le discours parental est très réconfortant parce qu'il est serein et qu'il évoque la normalité d'un tel départ puisque « Un jour ou l'autre, chacun de nous s'en va sur ce chemin : parfois des pères ou des mères encore jeunes, et des enfants comme toi ». Il y a donc un puissant rôle de tranquillisation des inquiétudes de l'enfant. Nous ne rencontrons aucune crise de larmes, pas d'anéantissement, et pas de regret non plus mais un accompagnement : « Tu peux partir tranquille mon fils, à chacun de tes pas, nous serons en pensée avec toi. » La famille ne cherche pas une explication, pas de coupable, pas d'injustice dans cette perte, mettant en avant une sagesse qui souvent échappe à la tradition occidentale. Le voyage sans retour se prépare en famille, le père ne va pas chasser pour pouvoir accompagner son fils « jusqu'au bord du chemin » « nous ne pouvons aller plus loin. Nous restons pour nous occuper de tes frères et sœurs. » « Pars tranquille » est le leitmotiv d'un départ accepté puisque celui qui s'en va, s'en va sans regret ni chagrin, empruntant un chemin que ses proches emprunteront un jour. Il y a bien sûr une énorme part de croyances non-explicites derrière une telle confiance en la mort, peut-être en la vie après la mort et en de possibles retrouvailles dans l'après-vie. Falikou est heureux d'être accompagné, il part sur le chemin. Les illustrations restent

colorées et réjouissantes, l'adieu du petit sur le sentier, entre les arbres du chemin, montre des parents et un enfant souriants. Pour notre analyse, un cap vient d'être franchi : une part des textes sacrifiant le héros enfantin fait fi du tabou qui entoure la fin précoce d'une jeune vie, et ne réduit pas la filiation et le rôle parental à l'amour dévorant et aliénant. Nous pouvons désormais emprunter le chemin de l'imaginaire de la mort chez l'enfant qui se sait condamné, que Falikou a pour nous ouvert.

Le petit garçon, malade et condamné, dont *L'Oiseau et la bille*⁴⁴ raconte l'histoire, va pour sa part poser une question plus douloureuse, plus troublante, en évoquant le désir de vivre qui s'impose et avec lequel on se débat lorsqu'on connaît l'imminence de sa propre mort.

L'album se donne pour héros et narrateur un enfant anonyme qui articule son récit entre un événement sur le point d'arriver : la mort d'un petit oiseau traqué par son chat, juste sous ses yeux, et le récit des événements passés, lorsqu'il est tombé malade à cause d'une « bille » présente dans son cerveau et que l'on nomme « cancer ». L'enfant s'interroge sur le pouvoir qu'il a de vaincre la mort, en symbolisant son combat inégal mais non pas désespéré grâce aux menus événements de la vie qui font de l'oiseau, naturellement et injustement, la victime du chat. Sa possibilité d'action, de lutte, pourrait être gratifiante et efficace, en criant pour que l'oiseau s'envole avant l'attaque du chat. L'enfant a donc le pouvoir d'interrompre la marche normale d'événements mortifères. Il va extérioriser son besoin de lutter, et concentrer ses inquiétudes en projetant entièrement la question de la vie et de la survie sur l'oiseau. C'est l'enfant-oiseau, les réflexions qui lui sont prêtées, qui symbolisent l'injuste position de victime qui est la sienne, et qui lui permettent de questionner son pouvoir sur la mort : « Rien qu'un petit bruit pour chasser la mort. Est-ce à moi de choisir, seulement à moi ? » L'examen d'un tel pouvoir est valable pour les deux situations qui se reflètent l'une dans l'autre ; peut-on décider d'éviter la mort d'un autre, de changer la marche des choses en privant un chat du repas que représente pour lui l'oiseau ? Mais plus encore peut-on vaincre sa propre mort, comme s'il suffisait de crier pour qu'elle fuie, comme s'il fallait seulement vouloir ? Le malade a-t-il le devoir et seulement l'envie de lutter ? Le discours médical, l'idéal de persévérance sans doute prôné par le corps médical est ici affleurant, il apparaît en filigrane dans les réflexions sur le pouvoir de vie et de mort du patient, même très jeune. Le quotidien est fait de gris, de fatigue, de larmes des parents, de maux de ventre. La sobriété des couleurs et des dessins évoquent un univers familial doux malgré le malheur. « J'ai caressé mon crane tout lisse [...] Mes derniers cheveux étaient tombés dans la nuit. » Le décor de l'hôpital, tout comme les enfants malades, est traité avec la même « douceur anonyme », nul pathos dans ses « murs verts, blouses blanches, odeurs âcres » que les enfants retrouvent « tous les lundis depuis des mois ». La mort de l'autre, notre miroir, est omniprésente et précède, on le comprend facilement, les interrogations sur la mort de soi : « parfois, certains n'étaient plus là. » Chaque séance de chimiothérapie est « plus dure que le lundi d'avant ». La situation se dégrade pour le petit qui « a de

⁴⁴ LAINÉ, Jean-Daniel ; LEJONC, Régis (ill.), *L'Oiseau et la bille*, Éditions l'Édune, 2006. L'album n'est pas paginé, nous suivons le fil du récit.

plus en plus de mal a parler [...] faire un son que tout le monde comprend, mais aussi chanter, rire.» « Même si je voulais [il ne s'agit donc pas d'abandon], je ne pouvais plus. » Le constat d'échec, par sa grande simplicité, est assez violent. La figure grisée, noircie de l'enfant occupe toute l'illustration, et seuls ses grands yeux tristes se détachent. « Au temps d'avant mon cerveau commandait. [...] Il ne peut plus m'aider. » La tâche qui dévore la figure de l'enfant est bien sûr l'image de cette « bille » qui, loin des références enfantines de cour d'école, envahit et dévore sa vie. « Le docteur avait dit qu'il fallait se battre. Comment se battre contre une bille qui envahit tout ton cerveau ? Crier de toutes ses forces... CRIER ! » Lorsque l'on tourne la page le cri, envisagé comme une solution, en faisant de la révolte la réussite même de la lutte, a jailli dans le jardin « VA-T'EN ! » et l'oiseau pris en chasse par le chat prend son envol, il est sauvé ! « La vie a gagné, j'ai crié. » Le lecteur ignore l'issue de la maladie de l'enfant, bien qu'elle soit constamment présentée comme incurable et fatale, mais l'histoire se clôt sur une bataille remportée : « je pense à demain, c'est déjà ça. Le ciel est bleu ».

La maladie et la souffrance qu'elle implique ouvre un champ particulier à notre analyse, celui du départ heureux, de la délivrance. Si nous ignorons tout du départ de l'enfant dans *L'Oiseau et la bille*, l'album *La Visite de Petite Mort*⁴⁵ s'ouvre sur le décès de la petite héroïne. Cet album est un exemple unique en ce qu'il est le seul à faire intervenir la Mort -personnage traditionnellement effrayant et pourtant totalement démystifié ici- auprès d'une petite fille malade, délivrée par la mort qu'elle attend de pied ferme, sourire aux lèvres. Heureuse de partir avec cette « Petite Mort », l'enfant va lier avec l'inattendu personnage de faucheuse une relation unique basée sur le bonheur, l'amitié et la présence, là où l'imaginaire collectif envisage plus volontiers la plus grande solitude ! Texte, illustrations et intentions restent entièrement et définitivement positifs puisqu'en un mot « La mort est une petite personne délicieuse » ! L'illustration dévoile une masse sombre au visage masquée de blanc, serein, portant une faux et s'introduisant dans une chambre, avec mille précautions et attentions pour le mourant qu'elle est venue chercher. « Jamais personne ne lui parle [...] Petite Mort soupire. » Le paradoxe est assez réjouissant, l'homme pourrait ne pas être seul à ce moment crucial et douloureux, mais personne ne comprend la vraie nature aimante de la mort et la solitude s'abat donc perpétuellement sur les deux partis ! L'erreur de cette rupture, de ce gouffre infranchissable est répétée sous plusieurs angles : de « personne ne lui parle » à la traversée du Rubicon où la barque glisse « silencieusement », mais aussi dans l'erreur de jugement porté par le nouveau-mort qui se croit « en enfer » quand Petite Mort veut simplement le réchauffer avec un bon feu dans la cheminée. Petite Mort est désespérée, et les hommes ne la comprennent pas. Il s'agit de l'unique album faisant intervenir de la pitié pour la petite faucheuse, voire même un attendrissement notoire. C'est une personne seule qui voudrait aimer son prochain mais qui est sans cesse rejetée... Jusqu'au jour où, enfin « jusqu'au soir où » notre petite héroïne Elsewise intervient. La mort vient chercher une enfant souriante et impatiente qui l'accueille avec un triomphant « enfin, vous êtes là ! ». Si « Petite Mort »

⁴⁵ CROWTHER, Kitty, *La visite de Petite Mort*, Ecole des loisirs, 2004. L'album n'est pas paginé.

est perplexe, le lecteur l'est aussi. Elsewise se comporte en amie avec la mort et la précède, pressée, dans leur voyage aux pays des morts. Cette bonne humeur rappelle à Petite Mort « qu'elle aussi est une enfant ». Le personnage de la mort n'est habituellement jamais une enfant ! La faucheuse, même lorsqu'elle est un personnage masculin est une vieille habituée, un vieux routier du métier le plus pénible du monde. Cruels ou désespérés d'une telle charge, ces personnages sont habituellement adultes, tout simplement parce qu'on envisage mal une petite fille effectuer ce genre de tâche, dans une telle solitude et un tel rejet des hommes. Mais justement ici c'est ce que l'on recherche, une mort à aimer, une mort tristement séparée des hommes, une personne adorable et incomprise, une enfant en fait, tout simplement. Une petite fille pour venir chercher ceux qui ne devraient pas partir, les enfants, et pourquoi pas s'en faire des amis... Admettons que s'il est très réussi textuellement et graphiquement, cet album est la première œuvre de notre corpus à être si définitivement rose et sucrée, acidulée, très contemporaine, bref, à destination directe de nos chères têtes blondes couronnées. Elsewise est le parfait contraire du mort précédent, elle est chaleureuse et n'a ni peur ni froid, et surtout elle « parle » ! Elle brise le silence qui séparait les deux mondes et raconte à Petite Mort sa « maladie et la douleur qui ne la quittait jamais. » La mort l'a soulagée, la mort est meilleure que la vie, la mort corrige en même temps qu'elle abrège les souffrances d'une telle vie. Le départ d'Elsewise est si vivant et chaleureux que l'on croirait une vie de petite fille, enfin ! Le plaisir est réciproque, Petite Mort est « fascinée par son beau sourire ». Si « le temps s'arrête » c'est que précisément les deux petites filles prennent le temps de vivre un peu, de jouer et de rire ensemble. Elsewise est le maître et Petite Mort l'élève à l'école de la vie. Le rire, présent à chaque page, a remplacé les larmes, Petite Mort « ne s'est jamais sentie aussi vivante » et peut-être qu'Elsewise non plus ! Mais le voyage, bien sûr, s'achève. On s'attend à ce que la petite fille entre définitivement dans le royaume des morts puisque c'est là que la petite faucheuse conduit ses voyageurs, mais ce n'est pas tout à fait ce qui est dit ; « elle doit partir vers une autre vie ». Une autre vie après la mort, puisque nul doute qu'Elsewise est morte entre les mains d'une Petite Mort qui « a du chagrin ». La peine de la séparation d'avec les vivants, je pense aux parents ou frères, sœurs et amis de l'enfant, a été totalement évacuée et c'est d'avec le personnage de la mort que la séparation est douloureuse ! C'est en effet la Mort elle-même dont on va découvrir le deuil et l'affreuse solitude, l'obsédant regret de celui qui n'est plus et dont on murmure le nom « à chaque pas ». Mais puisque dans les albums pour la jeunesse on ne laisse pas les personnes –parents ou amis- endeuillées sans un avenir apaisé, ici la Mort doit et sera aidée. kitty Crowther n'échappe pas au topos du retour du défunt sous une nouvelle forme, habituellement mis en scène en pensée, en fantôme ou en ange. Ici, Elsewise est changée en ange « afin d'être toujours à tes côtés » explique-t-elle à Petite Mort. Toute la tradition du travail de deuil dans les ouvrages pour la jeunesse est conservée mais inversée ! C'est au deuil de la Mort que le retour du défunt permet de mettre fin. Et c'est un après, une nouvelle vie qui commence dans la mort. Un « après » meilleur, comme souvent, puisque désormais « main dans la main » les deux enfants ne sont plus seules et le « doux visage d'ange » -car un bonheur, comme un malheur, semble n'arriver jamais

Chapitre 4 : Mysticisme et appel de la mort.

seul !- permet cette nouvelle et réjouissante situation : « les gens n'ont plus peur de mourir. » « C'est bien mieux ainsi », conclut le petit texte, au cas où il persisterait quelques doutes sur l'issue heureuse de l'histoire.

Conclusion Partie 1 : L'Enfant meurt.

Partant du cannibalisme présent dans la version orale du futur *Chaperon Rouge*, la présente recherche se penchait d'ores et déjà sur la symbolisation de la transmission du pouvoir de procréer envisagé comme un sacrifice. Sacrifiée, la plénitude enfantine au féminin se destine à l'instable alternance du ventre vide-ventre plein, celle de la non-procréation à la procréation. D'un point de vue générationnel, nous y rencontrons l'enfance et la vieillesse féminine sacrifiées toutes deux par l'entité masculine dévorante jouant un rôle *a priori* « normal » qu'il n'est pas question de juger ici, créateur et destructeur des générations : On a vu que le loup, pour faire de la fillette une femme en puissance, doit d'abord évacuer la grand-mère qui fige l'enfant dans sa position asexuelle de « petite-fille » au sens filial. Une fois ce forfait accompli, l'enfant peut devenir, toujours entre ses pattes, une mère en puissance, faisant de sa propre mère une grand-mère en puissance. La boucle, par le loup-homme, est inlassablement recrée. La violence du devenir femme côtoyait la chute du n'être plus femme, être capable, et n'être plus capable d'être mère.

Ce récit initiatique, par la suite figé dans l'écrit, ajoutait alors à la transmission -ni bonne ni mauvaise- de la capacité de procréer une immoralité du désir féminin ; Perrault reprenait à son compte, à l'encre rouge, la faute faite femme, à savoir le pouvoir de séduction exercé par la femme sur l'homme.

Plus d'un siècle plus tard, ce même récit à nouveau réécrit voit la mise en place de la figure masculine salvatrice du chasseur, sous la plume des frères Grimm. Le lit du loup ouvrait dès lors sur une renaissance heureuse, et inaugurerait la fin de la faute féminine du devenir femme. La mort du loup, personnage dont les générations ont nécessairement besoin, est alors contrebalancée par la présence d'un double masculin au pouvoir paternel non mortifère.

La figure de l'ogre, entité masculine quant à elle aliénée par le désir mortifère de l'appropriation incestueuse, laissait envisager une violence filiale qui cette fois évacuait la question de la procréation. Dans la chaumière de l'ogre se joue la circulation d'un désir non canalisé de violation des lois de l'exogamie, où se profile le dépassement d'un tabou ancestral, l'inceste. La figure ogresque, symbolisant la part d'animalité de l'homme, ne se plie à aucun tabou moralisateur qui voudrait distinguer le père de l'homme. Les contes qui ont pour nous formé la base de l'analyse de la mort de l'enfant prouvent la capacité du passé -de l'immémoriale oralité aux productions littéraires du XVIIème au XIXème siècle- à traiter des interdits sexuels, démystifiant des liens familiaux envisagés comme potentiellement mortels. La parentalité défaillante est à n'en plus douter la cause première de la mort du personnage enfantin dans la littérature. Dévorateur jouisseur, l'ogre multiplie les actes d'appropriation de l'objet sacré -sacré par les interdits qui l'entourent- qu'est l'enfant. La sexualité s'impose partout, du lit au fourneau, puisque la mort des enfants s'attache particulièrement à la chambre à coucher, et à la cuisine !

S'il s'agit bien souvent de désir -au sens pulsionnel du terme-, le sentiment amoureux lui-même n'exclut pas le risque de dévoration. L'amour et même l'amour filial, maternel, peut donc être dévorant.

Conclusion Partie 1 : L'Enfant meurt.

Le XXème siècle voit -hélas- régner les fins heureuses, moralisantes et « justes », comprenant la punition du coupable dévorant et la renaissance heureuse de la victime héroïque. Le personnage féminin sauvé retrouve sagement la place qui lui est due : les fourneaux. À tout prendre, le pouvoir de séduction et de procréation valait sans doute mieux que les qualités culinaires de ces héroïnes qui, devenues femmes, nourrissent avec brio celui qui « par amour » les auraient faites siennes, comme c'est le cas pour *Le Géant de Zéralda*. Il est sans doute envisageable de séduire, procréer et cuisiner tout à la fois pour ces nouvelles héroïnes accomplies qui règnent sans partage dans un siècle qui voudrait faire croire à une hypothétique égalité des hommes et des femmes. Le présent travail n'avait pas été envisagé du point de vue de la valeur de la féminité, mais force est de constater que le débat s'impose compte tenu de la prédominance incontestable du personnage de fillette sacrifiée qui parcourt notre corpus sanglant. Le sang et la féminité ainsi constamment liés ont d'ailleurs imposé la sexualité - de la défloration au sang menstruel, jusqu'au sang de la maternité- à une analyse qui n'avait d'abord envisagé qu'un seul tabou, celui de la mort de l'enfant.

Avec « les mères coupables », jouons le jeu de l'égalité des sexes : au féminin, l'amour et la filiation prennent à nouveau une tournure mortifère. Si la femme valait moins que l'homme, du point de vue du « mal », de la « faute », elle l'égalise ou le dépasse sans difficulté. Mais c'est encore le rapport à l'inévitable rôle procréant qui impose à la femme d'être « bonne » ou « méchante ». Protectrice, animée d'un -pourtant contestable- instinct maternel, la femme est avant tout cet antre créateur et procréateur qui, donnant la vie, peut aussi la reprendre. La névrose féminine ici résonne comme celle d'un ventre vide. S'approprier l'enfant, au féminin, c'est avant tout se le ré-approprier. Objet du désir comme de la haine, l'enfant est un objet de possession. Les contes sanglants allaient promettre -et je l'ignorais alors- une réflexion sur une maternité aliénante. L'évacuation des rôles de « femmes heureuses » qui, pour des raisons d'ordre dramatique, ne feraient pas une bonne histoire, dicit Pierre Péju, semble une raison simpliste mais honnête pour éviter la question de la féminité !

L'enfant, un prix à payer pour la fillette devenue femme, est aussi un prix à faire payer au non pas coupable mais coresponsable de sa création, à savoir le mari. La dévoration des chairs enfantines, quand elle est mise en scène par la mère à destination d'un père les dévorant à son insu, ressemble fort à un « retour à l'envoyeur » qui se traduirait ainsi : rendre physiquement à l'homme, en remplissant son ventre non-procréant, ce qu'il a imposé à la chair féminine ; « Porte ce que j'ai dû porter, dévore ce qui m'a dévoré ». Sur ce terrain névrotique, la femme rend à l'homme ce pouvoir qui la soumet : contenir l'enfant. Dans cette violence-ci, c'est bien la cuisine élaborée qui fait figure d'arme spécifiquement féminine. La cuisine -en tant que lieu d'action dans le conte mais aussi dans l'imaginaire collectif- est le royaume du règne féminin, et le fourneau le symbole de son double emploi, nourrissant et dévrateur.

L'apprentissage de la sexualité, le désir et la violence qu'il entraîne, est aussi teinté d'un certain masochisme aliénant pour le personnage féminin, dont l'échec initiatique et amoureux de la Petite Sirène témoigne. Nous pourrions ainsi avancer que se sacrifier, en tournant contre soi la violence

Conclusion Partie 1 : L'Enfant meurt.

qu'implique la relation à l'autre, n'est pas moins mortifère que d'être sacrifié -pour ne pas dire sacrifiée- dans l'ordre pour ainsi dire « naturel » qu'implique le nécessaire changement de génération. La mort de l'enfant -et plus encore de la fillette-, qui semblait marquer une rupture de la chaîne générationnelle, en est au contraire la clé de voûte en ce qu'elle est essentiellement symbolique. Bien souvent lorsqu'un enfant meurt, c'est une mère en puissance qui renaît, une mère qui, à son tour, contenant la vie et la mort, pourrait bien s'avérer dévorante. Nul cycle ne semble se briser dans le conte avec la mort de l'enfant.

La mort de l'enfant dans le conte, c'est aussi un parcours semé de violence et d'ultra violence hors de la sphère sexuelle, comme les contes de Gudule ont pu le révéler. Cette ultra violence pourtant toujours liée au sang, reste intimement liée au corps de l'enfant ; démembré, décapité, il est souvent un objet de sacrifice empruntant tout à la sacralité religieuse qui, dès l'antiquité, fait couler le sang vermeil en offrande aux dieux et pour le bien de la communauté. Les symboliques judéo-chrétiennes - puisque notre corpus occidental ne permet pas d'aborder d'autres cultures- liées à la pureté, à l'innocence, au bien et au mal côtoient encore pour un temps la dévoration et la préparation culinaire des chairs enfantines. Le « Malin » se charge bien souvent de la responsabilité des instincts dévorants et aliénants de l'homme. Le désir et sa circulation restent le fondement de la violence faite à l'Autre et bien des auteurs appuient leur analyse de la violence intrinsèque du conte sur les théories girardiennes.

L'idée de « sacrifice » qui parcourt la présente analyse prend désormais toute sa valeur ; les personnages enfantins passent par une mort symbolique et, par ce biais, subissent la perte irrémédiable d'un état sacré, intouchable, qui peut-être l'enfance, l'immortalité, l'innocence ou la virginité. Cette perte peut être acceptée -voire désirée- ou subie, c'est-à-dire imposée de l'extérieur par un ordre qui dépasse l'individu. Cette distinction entre une perte acceptée et une perte subie met en regard -mais sans les opposer- ces deux actes : sacrifier, se sacrifier. Dans les deux cas le sacrifice prend la forme d'une destruction irrévocable d'un état sacré, plein, intouchable. La sexualité et la mort, par les tabous dont elles sont entourées, convoquent également une sacralité ; la virginité, pour l'exemple féminin, objet de désir et objet sacré, se trouve appropriée et détruite sur l'autel de la sexualité et du devenir femme. Le passage de relais générationnel, transmission mortifère s'il en est, tient tout du sacrifice en ce qu'il est pour nous une violence à valeur symbolique, subie ou voulue, entraînant un irrévocable changement d'état d'un personnage désormais ancré dans le cycle générationnel de la communauté : d'enfant l'on devient femme, future mère, future grand-mère et « future morte », si l'on peut l'exprimer ainsi.

L'enfant, en tant que tel, n'est jamais envisagé hors d'une filiation parentale, et donc de son appartenance à une communauté, que son statut-même impose. Même isolé dans un rôle de solitude et d'abandon comme peut l'être la Petite Marchande d'allumettes, l'enfant reste l'objet d'entités parentales pouvant briller par leur absence même. Pourtant, subissant la violence extérieure d'une vie

Conclusion Partie 1 : L'Enfant meurt.

traversée par la guerre ou par la maladie, il retrouve un entourage non mortifère, protecteur et aimant d'un amour non aliénant. Lorsqu'il est sacrifié par la vie, d'un point de vue purement dramatique, l'enfant n'a pas besoin de l'être de surcroît par les liens filiaux ou le désir amoureux. Ainsi nous ne rencontrons de parents bénéfiques qu'entourant l'enfant d'ores et déjà condamné à ne plus être. Dans ces situations spécifiques d'une mort comme annoncée, intervient rapidement le rôle des croyances, et les interrogations portant sur l'imaginaire, la projection et les peurs de l'au-delà, de l'après vie. Traiter de la mort c'est alors traiter de l'idée de la mort, et le décès envisagé par l'enfant peut dès lors mettre en relief l'imaginaire enfantin du trépas, du « départ », hérité d'une pensée collective et culturelle de l'après vie, mais également empreinte des spécificités de « l'univers des enfants » qu'implique cette production littéraire contemporaine qui lui est spécifiquement destinée.

Que transmettent aujourd'hui les ouvrages, album ou conte, qui empruntent à l'enfant son regard sur la mort et la mettent en mots, en images, ou qui au contraire transmettent à l'enfant une pensée de la mort spécialement édulcorée pour épargner sa prétendue fragilité ? Comment protège-t-on l'enfant de la violence ? Cette démarche est-elle seulement valable ?

Notre seconde partie se propose de traiter du désormais impossible sacrifice du personnage enfantin dans une nouvelle littérature spécialement dédiée au règne de celui dont la vie, plus précieuse que tout, ne doit pas être sacrifiée. Nous constaterons jusqu'à quel point l'idée même de l'échec que peut représenter la mort d'un héros peut sembler inacceptable, et combien la littérature de jeunesse soutient -propagande sucrée- le règne de l'enfant-roi.

DEUXIÈME PARTIE

L'ENFANT NE MEURT PAS

Alors que s'est fermée pour nous la page des personnages enfantins sacrifiés, nous abordons désormais la question de la mort envisagée par l'enfant-héros qui la projette pour lui-même, ou la rencontre et l'interroge par le biais du décès d'un proche. Cet imaginaire de la mort pose les questions enfantines de l'après, auxquelles l'adulte ne peut pas mieux répondre. Le champ des possibles est vaste et recoupe fréquemment les questions de la douleur, de la solitude, et d'une possible suite, meilleure ou non, à la vie qui s'achève. Avec le deuil s'ouvre également pour l'enfant qui l'apprivoise le monde du culte rendu aux morts, à travers une culture de la mort distillée par le monde des adultes, puisque aujourd'hui cohabitent deux « mondes », celui des enfants et celui des adultes, celui de la vie contre celui de la mort. Les rituels ancestraux peuvent être revisités par ces enfants qui en sont les très jeunes héritiers. L'idée de perte irrémédiable côtoie les espoirs de retrouvailles. Ce vaste champ, du déni à l'acceptation, nous permettra d'envisager ensuite ce qui, dans le statut de l'enfant héros, résiste définitivement à la mort, puisque les « mondes » qui se côtoient sans se rencontrer font désormais triompher sans conteste l'enfant et la vie, et mieux encore, la vie de l'enfant.

A l'intérieur du vaste corpus dédié à la faucheuse, nous sélectionnons les ouvrages et les points de vue qui nous sont apparus comme les plus représentatifs et les plus pertinents pour parcourir, entre fantastique et réalisme, le chemin qui tient réunis les vivants et les morts. Entre imaginaire, rituels et retrouvailles, les personnages enfantins -désormais hors de porté d'une mort qui dans notre première partie s'est largement emparée d'eux- vont projeter la mort, et vivre le deuil.

La lecture de l'album *Maurice est mort*¹ est sans doute la meilleure façon de passer du trépas à l'imaginaire. Les nombreuses vignettes qui, à la manière d'une bande dessinée pour tout petit, mettent en scène la mort de Maurice ont l'avantage de n'être pas seulement divertissantes, elles sont avant tout un panel exhaustif des possibilités d'activités et des vastes sentiments qui restent à celui qui d'une boîte en bois fait sa nouvelle demeure, pour très, très longtemps.

Maurice est mort est un album très coloré, illustré à la gouache, à destination des « lecteurs » de cinq à six ans. Le format des illustrations rappelle celui des bandes-dessins, déliant une histoire qui évolue par vignettes extra-explicites, mettant en scène, sans hésitation possible, le médecin, dieu, le diable et bien d'autres personnages de « l'après ». Ces vignettes narratives sont pourtant doublées d'une ligne de texte courant en bas de page et qui ne vise pas à mettre en mot ce que les illustrations expriment pleinement, mais qui au contraire forme un dialogue avec l'image. Maurice est un héros « bruyant », un enfant-crocodile, qui est l'ami d'un enfant-oiseau nommé Bruno, un « héros silencieux celui-là ». Le texte, ici, ne manque pas de signaler que le petit oiseau figé n'ouvrira pas le bec, élément que l'image seule pouvait difficilement transmettre. La thématique du bruit -et son double antithétique le silence, celui de la mort- est omniprésente puisque les différentes bulles sont envahies par de nombreuses onomatopées dont « PAN PAN » s'impose rapidement comme la plus adaptée à ce que Maurice projette de la mort envahie par les tracas et amusements propres à la vie !

¹ PELTON, *Maurice est mort*, Éditions du Rouergue 2003. L'album n'est pas paginé.

Bien sûr Maurice joue à la guerre, mais les « PAN PAN » de la guerre trouvent rapidement une autre signification : Le docteur Grégoire « un homme très petit » -et bleu !- fabrique à grands coups de marteau ce qui semble être le cercueil du petit, puisque l'on a appris que « depuis... Maurice est mort ». Pourtant, et c'est ici que l'humour de l'album s'impose au lecteur, le bleu-docteur ne fait que construire une caisse en bois pour pallier sa petitesse et atteindre grâce à elle la table d'auscultation ! « Maurice est mort », c'est une certitude réaffirmée, et quoi qu'il en soit, le docteur est trop occupé - pendu au téléphone, il s'inquiète d'avantage de son diner que de son jeune patient- pour le sauver. Le jeu sonore se poursuit : Maurice est immobile sur une table, à l'intérieure d'une salle déserte et rouge qui restera inchangée, comme « le lieu de vie de sa mort », alors que parvient de l'extérieur, par bulles, le dialogue des parents : « A table ! C'est cuit ». A cette annonce réjouissante, le petit frère de Maurice qui, lui, est bien vivant, répond « Super des frites ! ». Maurice est alors frustré : « C'est dur d'être mort quand maman a préparé de bonnes choses à déjeuner ». Le postulat de départ de la mort n'est donc pas celui d'un « ailleurs meilleur », mais bien d'un pénible tracass, toute proportion gardée. De fait, Maurice affirme qu'il y a bien plus dur dans la mort que de manquer le diner : « c'est dur d'être mort : en partir à cause de toute cette terre... C'est vrai quoi, c'est idiot de penser que les morts aiment la terre. » Nous rencontrons ici la première analyse enfantine des difficultés de la mort, mais il existe une solution à tout : les vignettes présentent Maurice râtelant la terre en sifflotant, pour la jeter à la poubelle en suite ! A chaque évocation des soucis et activités qui jalonnent la « vie d'un mort », Maurice obtient, dans cette chambre rouge et vide qui est désormais la sienne, tout ce dont son imaginaire a besoin ; une pelle et une balayette, pour le présent exemple. A la page suivante, alors que Maurice s'était étendu à nouveau serein sur la table blanche qui tient lieu à elle seule de mobilier funèbre, apparait l'éminent problème des vers-de-terre, ces « individus mous et visqueux qui se promènent partout », et la question non négligeable du petit-coin ! Maurice, discrètement, fait pipi dans le coin de sa « chambre de mort » : « Quand on vient d'arriver dans la mort, le problème c'est qu'on ne sais pas trop où aller pour les petites choses de la vie. » L'idée est, de fait, assez belle.

« Oui, c'est exact, c'est dur d'être mort... Mais il y a des choses plus dramatiques » : Le petit frère s'est fait mal en tombant. Le jeu sonore veut qu'un « ZIP » signale sa chute. Le petit frère accapare de nouveau l'attention des parents et frustré encore un peu le petit Maurice qui, en nouveau-mort pragmatique, craint l'oubli comme la peste. Nous venons d'assister, l'instant d'une vignette, à la traditionnelle formule qui reste aux vivants : la vie continue. C'est là la seule évocation du deuil parental, face à la perte d'un enfant. Il y a tout de même une consolation pour Maurice -« enfin », le terme sera bien choisi !- à être mort : « enfin, on a le temps de regarder les nuages ! » mais hélas ! Le ciel n'est pas tout bleu : l'onomatopée « BONG » fait gronder l'orage. Le vrai intérêt de la mort c'est de « faire des bêtises » sans se faire gronder. Maurice gribouille le mur et, pour une fois, signe son chef-d'œuvre. La vision chrétienne du paradis, où les justes, extatiques, ont gagné le droit de contempler la figure de Dieu, n'est pas du goût de Maurice qui trouve dans la mort le lieu rêvé pour se passer des lois !

La pensée de la solitude est évacuée ensuite, par un héros qui se « fait des nouveaux copains », au cimetière du Père Lachaise. Une autre possibilité majeure et exclusivement réservée par la mort apparaît à l'esprit bouillonnant de Maurice ; être mort c'est n'être plus, mais c'est aussi pouvoir être quelqu'un d'autre, se défaire d'une identité, pour en « choisir » une autre : « être qui on veut »... Superman, par exemple ! Mais « surtout, SURTOUT, on peut être tranquille, on ne mourra pas une seconde fois », ainsi ce qui est fait n'est plus à faire ! Bruno, l'oiseau-archer, essaye de le tuer, mais sa flèche est déviée. Si certains tracas, on l'a vu, persistent, la mort à l'avantage de n'être pas mortelle or, cela n'est plus à débattre, la peur de la mort est bien le premier souci de l'homme. Ensuite, le problème de l'incompréhension de ceux qui restent est posé ; l'album interroge ainsi le rapport des vivants avec « leurs » morts : « les amis de Maurice n'ont aucune idée de ce que c'est la mort » et, de fait, l'absurdité s'installe quand les vivants tentent des retrouvailles, comme on visite un malade, en lui offrant une bouée dont il n'a que faire. A quel naufrage pourrait-il encore échapper ? En fait, Maurice a tellement réfléchi depuis qu'il est mort, qu'une question cruciale s'impose : « Qu'y-a-t-il après la mort ? ». Le personnage ouvre une porte -au sens littéral- derrière laquelle il n'y a rien et revient s'allonger, dépité. Après la mort, il n'y aurait, *a priori*, pas grand-chose. L'ingéniosité enfantine fait ses preuves dans cette question inattendue « Est-ce toujours la même chose ? », et l'on regarde, amusé, un ouvrier s'installer dans « la chambre de mort » afin de repeindre la pièce à l'identique, de la même couleur.

« Y'a peut-être Dieu », s'imagine l'enfant. Dieu, sous les traits d'un grand-père très digne, est absorbé par sa lecture, au fond de la pièce. C'est dire le peu d'intérêt qu'il semble représenter pour un enfant mort. En fait, dieu est « en quête de nouveaux anges, un métier dangereux, par ailleurs... » : Maurice, à nouveau aventurier téméraire, pourvu de belles ailes, tombe et se retrouve couvert de pansements, mais « dieu merci », le père de l'humanité est une bonne infirmière ! Le deuxième essai est concluant, Maurice, mort et plein d'énergie, pourra faire un bon ange. Sous les applaudissements –« CLAP CLAP » font les mains de dieu !- Maurice envisage une nouvelle « vie ». Hélas, « RON RON » fait dieu qui, « vieux monsieur », est déjà fatigué. La tranquillité est dans la mort l'avantage majeur et Maurice y prend goût, en placardant sur sa porte -là où le seuil représente la frontière qui sépare le monde des vivants de celui des morts- « Visite uniquement sur rendez-vous ». La tentative reste sans grand succès puisqu'un squelette, nouvel avatar de la mort personnifiée, « ne se gêne pas » pour entrer. « Heureusement, les morts aiment la rigolade. » Enfin, après Dieu, « c'est l'occasion de faire connaissance avec le diable », « un type sympa mais mauvais joueur » qui crève le ballon de football envoyé par dieu, parce qu'il l'a reçu dans le nez ! « BONG » et « PFFFT » accompagnent ces deux actions. Mais le diable a de bons cotés : « il est moderne et son chauffage est électrique », il materne Maurice et, attentionné, branche ce chauffage à l'enfant encore endormi.

Doit-on vraiment préférer Dieu au diable ? A-t-on froid sous terre ? Telles sont les questions que ces propositions sous-entendent.

Maurice s'apprête à conclure qu'il « y a certainement quelqu'un après la mort [et non pas quelque

chose !], gentil ou méchant ? ... On ne sait pas. » Dieu, qui passe sa tête une dernière fois par la porte de la chambre, éteint la lumière -« CLIC »- et Maurice conclue « après la mort, y a rien, c'est tout noir ! » L'analogie qu'inévitablement nous instaurons entre le sommeil et la mort s'était déjà intensifiée avec l'endormissement du héros sous la surveillance maternante du diable, et l'on pressent qu'une pirouette finale va sauver de son immobilité le héros « mort » ; L'onomatopée finale « TOC TOC » à « 7 : 30 » réveille un petit garçon-crocodile qui, endormi, semblait mort, comme les morts semblent endormis. La mort a, bien sûr, un rapport évident au sommeil dans nos projections, puisque nous ignorons totalement ce qu'elle est réellement. Bruno, qui accompagne silencieusement son « ami » à l'école, subit les sarcasmes du garçon turbulent qui se moque de sa « tête de poulet », mais lorsque Maurice demande à Bruno ce qu'il projette de faire le soir même, la bulle de l'oiseau nous le montre fantasmant le meurtre de Maurice ! Ironiquement, l'album conclut « Un type bien ce Bruno, bien, oui... mais difficile de savoir ce qu'il pense. »

Si la réflexion du petit Maurice sur la mort a été très vive et très intéressante, l'album n'est à ce point détaché et léger que compte tenu de sa fin heureuse qui veut que Maurice ne soit pas mort « pour de vrai ». C'était sans doute la seule possibilité de non-sacralisation de l'état irrémédiable, aujourd'hui envisagé comme injuste et insurmontable, de la mort d'un enfant. Imaginons le même récit, la même œuvre s'achevant sur la conclusion de Maurice, au centre d'une page noire : « Après la mort, il n'y a rien », et ne revenant pas sur l'affirmation de départ « Maurice est mort » qui cristallise l'intérêt du récit. La légèreté -et la pertinence- des interrogations sur l'après, qui mettent avec largesse d'esprit le petit coin, Dieu, les copains d'école, et les frites de maman dans le même panier, se trouverait lesté de l'originale, voire révolutionnaire, désacralisation de la mort de l'enfant. Il n'en est rien. Bien souvent, si la mort d'un personnage n'est pas pure projection, si elle frappe « pour de vrai », le récit s'ancre obstinément dans un sentiment qui exclut toute légèreté. Toute réflexion sur la mort, envisagée comme réelle, est difficilement détachable des sentiments, et des « bons sentiments ». Le tabou de la mort, cette angoisse dont peu d'hommes sont capables de se défaire totalement, supporte mal, on le comprend, le détachement ou la dérision. De surcroît, la littérature de jeunesse semble ne pas être le lieu privilégié d'une telle appréhension de ce qu'est la mort, puisqu'elle est le terrain privilégié du règne de la *Happy End*, sécurisant l'enfant maintenu dans l'illusion d'un monde qui serait « sien ».

Avec *Petit Lapin stupide*², dans le récit éponyme dont il est le héros, l'enfant est contraint de se taire, dans la lourde atmosphère du terrier où Vieux Lapin agonise. La loi du silence, au sein des familles en deuil, pourrait bien faire figure de personnage, tant elle est omniprésente dans les récits traitant de la mort. Elle va de paire avec la thématique de la parole -et du bruit, on l'a vu avec *Maurice*- contre la peur de la mort. Grand Lapin donc, ne veut pas une seule question et s'emporte quand Petit Lapin stupide demande « comment c'est quand on est... ? », « mort », bien sûr. Ces trois générations d'hommes -l'exclusivité masculine de la cellule familiale est assez rare en littérature de

² VAN DE VENDEL, Edward, *Petit lapin stupide*, Paris, Édition Être, 2003. L'album n'est pas paginé.

jeunesse pour être signalée- ne communique pas sur la mort. Sa transmission et son héritage sont exclus, pour des raisons qui semblent être d'ordre émotionnel : le père colérique du début de l'ouvrage retrouvera le dialogue et la sérénité au retour de l'enfant, quand grand-père sera mort. Le silence donc, celui qu'impose la mort bien sûr mais aussi celui qui s'abat sur les vivants, est un motif constant, un poids ici, que le petit subit. Petit Lapin stupide sort poser l'obsédante question de l'« après » à qui veut bien répondre. La nécessité du dialogue est ici le postulat de départ ; les discours, même les plus contradictoires, forment à eux seuls la réponse au silence de la mort. Les animaux sur le chemin du petit lapin apportent tour à tour leur vision de la mort. L'imaginaire est propre à chacun mais recouvrira les champs du possible qui vacillent constamment entre un espoir édénique, un scepticisme absolu et un pessimisme notoire. Il s'agit, de fait, des trois possibilités qui, grossièrement, s'offrent à tout un chacun.

Un poussin sans plumes tombé de l'arbre envisage le meilleur : « quand on est mort, on chante sacrément bien ». Si « des mélodies très pures emplissent la forêt » une fois passé à trépas alors « à quoi bon attendre... ». Le poussin sans plumes force l'optimisme -auto persuasion oblige-, parce que tombé du nid, et représenté la nuque douloureusement cassée, c'est bien la mort qui l'attend, dans l'indifférence du petit lapin qui ne remarque rien. C'est ensuite un « crapaud trop sec » dont il fait l'opportune rencontre. Nous remarquons dès lors que la possibilité de dialogue, qui répond au silence angoissant de la mort et des émotions qu'elle véhicule, n'est envisagée qu'avec les plus concernés des interlocuteurs, ceux qui, sans bénéficier automatiquement d'une plus grande expérience de la vie impliquant un avis éclairé, sont proches de leur trépas. Le crapaud annonce lui-même n'avoir « plus de jus » pour sauter. Les questions du Petit Lapin stupide fusent et « crapaud sec » s'explique : « La poussière retourne à la poussière. Ainsi vont les choses. Vivre c'est s'évaporer. » C'est bien une figure -ridée !- de l'acceptation, une forme de sagesse que nous rencontrons chez ce second personnage. Enfin, à l'obsessionnel « comment c'est quand on est mort », il répond « noir, et puis plus rien. » Tout comme le frissonnant poussin sans plumes, le crapaud -bientôt- sec est abandonné par le petit lapin, qui semble vouloir récolter un grand nombre d'avis. C'est l'évocation de la douleur de la vie qui, dans le témoignage d'une souris grise, heurte ensuite Petit Lapin stupide. La souris a porté mille quatre cents souriceaux avec « toujours la même douleur », et envisage la mort dans le soulagement : « j'en aurai fini avec la douleur. » L'ailleurs meilleur, le voici ; un paradis pour échapper à l'enfer sur terre. Ensuite, un « Hibou sanguinaire » -et donc proche de la mort qu'il est fréquemment amené à provoquer- assure que quand on est mort, on mange à sa faim. Chanter, pour l'oiseau, ne plus souffrir pour la souris, manger, pour le carnivore ; les projections personnelles de la mort sont envisagées comme un palliatif au manque et à la frustration de la vie.

Au souvenir de son grand-père, Petit Lapin stupide décide de rentrer au plus vite avant que celui-ci ne meure. Il prend tout de même la peine de basculer le crapaud presque sec dans l'étang, de l'entendre croasser « merci » et de le voir disparaître dans le noir de l'eau profonde : « Mort, se dit Petit Lapin stupide. » Le poussin sans plumes grelotte quand le lapin, dans sa course effrénée, passe sur son

chemin. Petit Lapin devient grand -le récit est un parcours de maturation !- et perd son pelage dont il couvre le poussin « comme un nid de lapin pour oiseau », comme un linceul, aussi. De retour au terrier, le petit annonce qu'il sait « comment c'est quand on est mort » et le constat est positif : « nourriture à volonté [...] des beaux chants d'oiseaux [...] un lit de poils soyeux. Tout est là, Vieux Lapin. Tout ce que tu veux. » On remarque alors que le pragmatisme laïc du crapaud sec mais sage n'a pas fait mouche dans l'esprit du lapin, enclin, par la force des émotions qu'implique une réflexion sur la mort au moment du décès d'un proche, à choisir l'optimisme forcené. Le rituel funéraire se met en place, Vieux Lapin ne répond rien, et Grand Lapin cherche des galets « pour après. Pour fermer les yeux ». Avant de mourir, resté seul avec son petit fils, le grand-père glisse ce mot « Merci, Petit Lapin malin », puis ses yeux deviennent silencieux et le petit court lui aussi chercher des galets. La réflexion et le dialogue ont permis l'acceptation de l'irrévocable silence d'un proche, et l'établissement d'une vie qui se poursuit, à travers une filiation ininterrompue -père et fils enterrent un grand-père, dans l'ordre « normal » des choses- et grâce aux activités inhérentes au culte des morts : c'est ensemble désormais que père et fils cherchent les « galets » et construisent le passage de Vieux Lapin de vie à trépas. Le rituel funéraire pourrait bien faire figure ici de clé de voûte d'une vie qui, côté vivants, se poursuit.

C'est bien de ces rituels qui font que la mort trouve sa place dans la vie dont il est désormais questions pour les jeunes héros de *Nos Petits enterrements*³. De jeunes enfants s'ennuient et trouvent un bourdon mort. « Comme c'est triste, comme c'est terrible [...] Mais au moins, il se passe quelque chose »⁴, affirme la plus grande des enfants, en âge d'intégrer la fin de toute chose. Ainsi donc la mort -bien sûr une mort sans affliction personnelle ou intime- peut-être divertissante. Esther, plus âgée que le petit narrateur « a toujours été très courageuse » alors que lui « a peur de tout. De la vie et de la mort. » Le principal problème c'est que « D'ailleurs, [il] ne connaissait personne qui soit mort. »⁵ Interroger la mort avant que celle-ci ne nous touche intimement est une démarche des plus intelligentes. Le parcours de jeu est définitivement initiatique. C'est donc elle qui décide ; « je vais lui creuser une tombe. » et les enfants, ensemble -car le rituel est communautaire, les enfants l'ont compris- creusent « un grand trou noir », sèment « des graines de fleurs bleues », déposent « des fleurs jaunes »⁶ et écrivent un poème, une ode au petit bourdon décédé. Le silence de la mort se trouve constamment combattu par les différentes prises de paroles que sont le dialogue, l'expression des doutes et des inquiétudes, la sublimation par le chant et la poésie, etc. Les enfants jouent au rituel de la mort, au deuil, et interprètent comme des acteurs ces actes par lesquels les vivants -adultes- entourent leurs morts. La parodie du deuil réel est flagrante lorsque la fillette conclut « Pauvre petit bourdon !

³ NILSON, Ulf ; ERIKSSON, Eva (ill.), *Nos petits enterrements*, Paris, Écoles des Loisirs, 2006.

⁴ *Ibid.* p. 3.

⁵ *Ibid.* p. 4.

⁶ *Ibid.* p. 7.

Mais la vie continue. »⁷ La réflexion sur la mort occupe la petite : « Le monde entier est plein de morts »⁸, et l'on comprend qu'elle intègre ici le mort en puissance que représente chaque vivant. Elle parle ici des petits animaux avatars des pertes humaines qui entraînent réellement la mise en terre, les larmes, les oraisons, les cimetières, et la vie qui reprend. « Il faut que quelqu'un de gentil s'en occupe »⁹. La mission, parodie du sacré, est lancée, mais après une longue recherche dans les buissons et les fourrés ils constatent déçus « Hélas, il n'y avait pas autant de morts que nous le pensions. »¹⁰ La découverte d'une musaraigne morte est une réussite ; la petite la brandit bien haut et fièrement elle annonce « enfin du travail pour nous. »¹¹ Le petit garçon est incapable de « toucher un bête morte », alors que sa sœur apprivoise la mort en la caressant ! Creuser une tombe ne suffit plus à la nouvelle entreprise de pompes funèbres, augmenté d'un nouvel associé encore plus jeune -sans doute un voisin, il faut « clouer une croix »¹², c'est-à-dire s'inscrire définitivement dans le rituel chrétien dont ils sont les héritiers. Les oraisons funèbres, les larmes et le recueillement se perfectionnent. Les petits, inspirés par les grands, savent de mieux en mieux encadrer la mort, c'est un véritable travail de professionnel que d'encadrer la mort, « cette chose incompréhensible qui nous frappe. »¹³ De leur tâche sacrée, les enfants obtiennent une nouvelle valeur, toute chrétienne, qui correspond aux symboliques croix de bois qu'ils dressent devant les tombes : « nous étions les bons »¹⁴, le terme n'est pas choisi au hasard. L'entreprise grâce à laquelle les enfants s'amuse en faisant le « bien » porte désormais un nom : « Enterrements S.A. »¹⁵ La croyance, la foi héritée des adultes, et le rapport au monde du travail se mêlent dans ce « jeu de grands ». Les tâches sont bien réparties : Esther creuse, le narrateur écrit les poèmes aux morts, et le petit voisin, dernier arrivé, se trouve en charge de la non négligeable responsabilité des larmes ! Le pathos et les affaires font bon ménage. Les enterrements sont désormais réalisés dans tout le voisinage et « cela coûte seulement cinq euros, non je veux dire dix »¹⁶ ! Les chers animaux domestiques des enfants du quartier vont être traités avec le plus grand soin. Devant les larmes d'une voisine enterrant en grandes pompes son hamster, le petit Lolo-pleureur assure « si Glouton guérit, on le déterrera. Oui, c'est promis. »¹⁷ Le deuil et le service après vente ne sont pas incompatibles aux yeux du plus jeune qui, lui, n'intègre pas encore la notion d'irrévocable. Les valeurs chrétiennes nécessaires à un deuil « réussi » impliqueront par la suite de baptiser les poules, harengs et souris livrés de bon cœur par des adultes -parents, grands parents- qui semblent encourager l'appropriation des rituels plus ou moins sacrés par le jeu enfantin. Esther, chef de groupe et chef

⁷ *Ibid.* p. 7.

⁸ *Ibid.* p. 8.

⁹ *Ibid.* p. 8.

¹⁰ *Ibid.* p. 9.

¹¹ *Ibid.* p. 10.

¹² *Ibid.* p. 12.

¹³ *Ibid.* p. 13.

¹⁴ *Ibid.* p. 14.

¹⁵ *Ibid.* p. 15.

¹⁶ *Ibid.* p. 16.

¹⁷ *Ibid.* p. 18.

d'entreprise -qui déplore par ailleurs de n'être pas payée pour chacun de ces enterrements de qualité- rêve d'enterrer « un gros animal »¹⁸. L'importance de l'être à accompagner n'est pas si négligeable, finalement. Il faut bel et bien se rapprocher des véritables rituels humains, et de l'homme le sanglier est sans doute plus proche que la mouche ou le bourdon. C'est le long de la route départementale qu'Esther et sa troupe vont dès lors chercher leurs victimes : un « hérisson aplati » pareil à un « pain de campagne trop cuit »¹⁹, par exemple. Par la suite, un grand lièvre couché dans son cercueil-valise « part pour le voyage sans fin ! »²⁰ Lolo, le plus petit, s'inquiète : aura-t-il lui aussi un oreiller, un doudou et des biscuits quand comme le lièvre il sera parti ? Bien sûr, même la grande Esther n'ose refuser à la mort son avantage jusqu'ici incontesté : la mort est un avenir meilleur, c'est-à-dire bien souvent sans frustration, sans privation, confortable. Ce n'est que lorsque les enfants assistent à la mort d'un oiseau se heurtant par accident dans une vitre de leur maison, que l'émotion gagne le groupe de « bons » travailleurs. Parce que si la mort effective n'impressionne pas Esther, le moment de la mort, de la vie qui s'achève, convoque une vraie tristesse. C'est la fin de la journée pour les petits fossoyeurs. « La vie est longue, la mort est courte. On ne meurt jamais qu'un bref instant. Peu à peu l'herbe repousse. »²¹ Le deuil est définitivement apprivoisé quand « la vie continue ». La formation à la mort, pour ces jeunes enfants, est en partie acquise. Et le narrateur de conclure : « Le lendemain nous étions très occupés à jouer à autre chose. »²²

Le deuil, lorsqu'il est réel et non pas fantasmé, c'est d'abord l'évocation d'une perte que les vivants ou survivants comblent parfois à grand renfort d'imaginaire, avec le désir revendiqué de faire vivre ou revivre celui qui n'est plus. Dans le « travail de deuil » de l'enfant, l'acquisition de la notion d'irrévocable qu'implique le décès est plus tardivement acquise encore qu'elle ne l'est chez l'adulte ; l'idée qu'un mort puisse toujours revenir est donc puissamment ancrée dans son imaginaire. Autour de ces figures nécessaires de revenants, Pochée²³ et Romain²⁴ vivent un deuil « fantastique », au sens littéraire du terme.

Classé dans les premiers romans, de ceux que les jeunes lecteurs lisent seuls, *Pochée* est un grand classique parmi les ouvrages traitant de la mort. L'héroïne est une tortue qui, d'abord jeune, traverse l'épreuve du décès d'un proche. Partie « très tôt de chez ses parents, pour vivre comme une grande », elle rencontre Pouce, une autre tortue. Ils décident de vivre ensemble et cela s'avère très facile « parce qu'ils avaient les mêmes idées et étaient d'accord sur tout. »²⁵ Heureux ensemble « ils dormaient sur des coussins tout contre la cheminée », amoureux donc. Mais un jour « pendant qu'il se promenaient au bord de la rivière, une pierre tomba sur la tête de Pouce et l'assomma. Cela fit beaucoup rire

¹⁸ *Ibid.* p. 23.

¹⁹ *Ibid.* p. 24.

²⁰ *Ibid.* p. 25.

²¹ *Ibid.* p. 32.

²² *Ibid.* p. 32.

²³ SEYVOS, Florence, *Pochée*, Paris, École des Loisirs, 1994.

²⁴ MASINI, Béatrice, *Mon petit frère de l'ombre*, Grasset-jeunesse, 2001, 89p.

²⁵ SEYVOS, Florence, *Pochée*, Paris, École des Loisirs, 1994, p. 7.

Pochée. Mais, en fait, Pouce n'était pas simplement assommé, il était mort. »²⁶ La mort ici a la brutalité d'une chute, et Pochée ne s'en relève pas tout de suite ; pendant plusieurs jours elle « resta à côté de Pouce et attendit qu'il se réveille, mais il ne se réveilla pas. »²⁷ Plusieurs jours et plusieurs nuits de pluie firent grossir la rivière et « les eaux emportèrent Pouce »²⁸ sans que Pochée ne puisse rien faire. « Pochée était tellement triste qu'elle souhaita être morte. »²⁹ Ce motif du suicide visant à retrouver dans l'après-vie la personne disparue est à peine évoqué ici, alors qu'il constituera une thématique centrale dans les prochains ouvrages de notre réflexion. De retour dans leur maison, la petite tortue cherche désespérément un mot que Pouce aurait laissé pour elle -connaissant l'imminence de sa mort, pourtant accidentelle !- et, constatant qu'il n'en existait aucun, décida de l'écrire elle-même :

« Ma chère Pochée, Je t'écris ce message au cas où, un jour, une pierre me tomberait sur le tête et tu serais toute seule. Je voulais te dire que tu n'es vraiment pas toute seule, et que je pense beaucoup à toi. Je t'ai laissé partout des petits cadeaux pour toute ta vie. Aujourd'hui, il y a une fraise des bois délicieuse qui vient de mûrir tout au fond du jardin. Elle est pour toi. Je pense vraiment que tu es une fille bien. Signé Pouce. »³⁰

Ainsi, Pochée crée elle-même ce lien post mortem que les vivants rêvent de partager avec leurs morts, et se donne ce que nous pourrions appeler des « raisons de vivre ». La tristesse est toujours là le second jour, et Pochée s'écrit à nouveau « Tu sais que tes écailles sont d'une très jolie couleur ? »³¹, et miracle : « Le compliment sur la couleur de ses écailles lui fit très plaisir. » Le deuil, même ainsi courageusement et joliment affronté, est dur à porter : le lendemain, d'une « humeur exécrable » « elle alla fermer tous les volets parce que le soleil lui piquait les yeux. »³² Elle écrit à nouveau, et se fait le cadeau, toujours signé Pouce, d'une belle tige de rhubarbe, mais « elle s'aperçut qu'elle n'avait plus d'idée pour la suite. » La plume cette fois sera tenue par une endeuillée lucide : « Mon cher Pouce, je sais bien que ce n'est pas toi qui écris ces messages. Et ce n'est pas toi non plus qui m'envoies les cadeaux. Alors ce n'est plus la peine, ça ne me fait plus plaisir. [...] Signée Pochée. »³³ Alors abattue, Pochée traîne ses pattes dans le jardin où elle découvre qu'il existe un plant de rhubarbe qu'elle n'avait jamais vu et se sent émerveillée. Croire à une connexion avec l'au-delà est plus forte que tout ! Elle écrira à nouveau, signé Pouce. Lorsqu'une visite improvisée de ses parents qui, eux, ignorent jusqu'à l'existence de Pouce, la confronte à la douloureuse question « est-ce que tu vas bien », Pochée, qui brutalement ressent l'envie de pleurer, songe que personne à part Pouce ne pourrait la consoler, et se

²⁶ *Ibid.* p. 8.

²⁷ *Ibid.* p. 8.

²⁸ *Ibid.* p. 9.

²⁹ *Ibid.* p. 10.

³⁰ *Ibid.* p. 11.

³¹ *Ibid.* p. 12.

³² *Ibid.* p. 13.

³³ *Ibid.* p. 14.

résigne à la solitude d'un deuil non partagé : « Je vais très bien. Je suis en pleine forme. »³⁴ Après leur départ « elle se sentit vraiment seule au monde. »³⁵ Comme un rituel de plus, Pochée « allait faire la collection de tout ce qui était de Pouce. » La collection et la protection des souvenirs, transformés en reliques, est chose courante également, comme peut l'être le sentiment de solitude et d'incapacité à partager un deuil qui nous est plus qu'intime. Pochée se coiffe de la casquette de Pouce, retrouve un vieux cornichon à moitié croqué, et le parasol de son ami qu'elle collectionna et rangea. Les souvenirs-reliques, on le verra, ne permettent pas si facilement de « continuer à vivre ». Intervient alors un nouveau personnage qui lui, à la différence de la brutale et accidentelle disparition de Pouce, sent sa mort venir et demande de l'aide : il s'agit d'un escargot déshydraté par le soleil. Or Pochée lui refuse son aide ; lorsqu'il dit « si tu ne me laisses pas entrer, je vais mourir », elle répond « et alors ? » et se voit traitée de « cruelle »³⁶. Insensible, par sensibilité, donc ! Truc, l'escargot, entre et occupe un espace laissé sciemment vide par l'absence de Pouce que Pochée ne veut pas déranger. La vie est en train de reprendre ses droits, à l'insu de la petite endeuillée. Pochée souhaite le voir partir parce que les choses qu'elle a à faire, celles qui expriment son deuil, sont « secrètes »³⁷. Pour affronter son chagrin, elle se laisse pleurer dans l'isolement de la nuit, et « se mit devant son miroir, pour regarder couler ses larmes. »³⁸ Elle y trouve une consolation, son chagrin se regarde en face. Lorsque l'escargot, à la première pluie, quitte la cabane de Pochée, elle décide -Pouce l'y pousse à travers ses fausses lettres- de partir en voyage. Elle rencontre une tortue nommée Nestor qui, lui aussi, a perdu son amour. « C'est triste d'être seul. Il faut que quelqu'un s'occupe de toi. »³⁹ C'est à un hérisson nommé Pépin qu'elle raconte toute son histoire. Le deuil se partage enfin ; c'est à la suite d'une longue marche, ou démarche, que la parole vient combattre le silence et l'isolement du deuil. Même les lettres post-mortem envoyées par Pouce condamnaient Pochée au déni et au silence. « Je trouve que ton histoire est triste et que tu es une tortue très malchanceuse »⁴⁰ conclut le hérisson, mais Pochée rectifie « parfois je trouve que j'ai de la chance et que je suis une fille bien. »⁴¹ Ces mots que Pouce lui aurait transmis par ce lien que Pochée installa, véritable pont entre les vivants et les morts, ont tout de même trouvés une grande utilité dans la reconstruction de son identité ; consciente de la duperie que représentent ces lettres qu'à elle-même elle s'écrit, elle a été son meilleur soutien, c'est son estime et son amour propre qu'elle a trouvé le force de sauvegarder.

Installée dans une nouvelle maison, Pochée écrit à Pouce : « Je suis une tortue très gaie. Peut-être que maintenant je ne pleurerai plus quand je penserai à toi, mais tu me manques toujours. Alors quand je serai triste, je ferai semblant de pleurer. Plus tard, j'espère que je t'oublierai un tout petit peu. Mais

³⁴ *Ibid.* p. 18.

³⁵ *Ibid.* p. 19.

³⁶ *Ibid.* p. 30.

³⁷ *Ibid.* p. 32.

³⁸ *Ibid.* p. 37.

³⁹ *Ibid.* p. 45.

⁴⁰ *Ibid.* p. 51.

⁴¹ *Ibid.* p. 51.

maintenant j'espère que je ne t'oublierai jamais. Signé Pochée. »⁴² Du Dénî, impliquant un deuil « fantastique » maintenant dans la vie, dans le dialogue, dans une relation intime celui qui n'est plus, Pochée accepte d'envisager la vie sans lui, de poursuivre, d'où la notion symbolique de voyage, et c'est une grand-mère pleine d'affection pour ses petits-enfants que nous quittons en refermant l'ouvrage.

Dans cette appréhension « fantastique » du deuil permettant au défunt de revenir ou de n'être tout simplement pas parti, l'exemple de Romain et de son *petit frère de l'ombre* travaille un autre versant de l'obsédant silence de la mort : Romain, à la différence de Pochée qui lutte pour rendre la parole à celui qui est parti sans le moindre mot, subit le silence buté de parents qui n'ont pas expliqué la mort inattendue, accidentelle, d'un petit frère. Comme c'est assez fréquemment le cas, le poids du tabou qui s'installe -parfois- au moment de la mort d'un proche se concrétise pour l'enfant dès les premiers rituels qui accompagnent un décès : Romain, comme d'autres personnages du deuil, a été privé par sa famille des rituels qui entourent la perte tragique du frère ; nul enterrement, nulle évocation de souvenir. De ce fait, son petit frère continue de « vivre » avec lui. C'est la forme du fantôme que nous explorons ici. « Il vient à tout moment, quand ça lui chante. »⁴³, affirme d'entrée le petit narrateur dont on ignore tout, visité par un de ceux qui habituellement « préfèrent la nuit, l'obscurité, l'ombre. »⁴⁴, c'est-à-dire les fantômes, les revenants.

L'enfant, âgé de dix ans, explique qu'il n'est pas hanté, au sens terrifiant du terme, puisque son petit frère « a tout juste la taille d'un enfant de cinq ans. » Il est en fait égal en tout point à ce qu'il a toujours été, exception faite d'un silence qui cette fois perturbe leur relation : « Parfois, il semble sur le point de s'exprimer. Mais jusqu'à présent, il n'a jamais parlé. »⁴⁵ La question de la communication reste centrale dans cette relation imaginaire avec le petit frère décédé, parce que l'enfant narrateur a « plusieurs questions à lui poser. »⁴⁶ La mort nécessite toujours d'être interrogée, elle l'est d'autant plus quand elle se pare d'un tabou qui prive les vivants entre eux de toute communication. Le nouveau silence qui habite la maison, celui du vide, est celui de l'enfant mort : « On voudrait revenir en arrière. Mais seulement parfois, c'est impossible. »⁴⁷ L'acceptation de l'irrévocable changement précède la mise en place de ce deuil « fantastique » et pourtant n'empêche pas la relation que l'enfant instaure avec un au-delà où réside son frère. Accepter qu'il soit mort, de façon irrévocable, n'implique pas l'acceptation d'une vie où tous deux ne seraient plus en relation.

« Pour éviter qu'on me confie à un psychologue, je mange tout, je ris, je suis sage et attentif à l'école [...] Je ne reste pas seul parce que dès qu'on est seul, tout le monde s'inquiète. »⁴⁸ L'enfant à

⁴² *Ibid.* p. 56.

⁴³ MASINI, Béatrice, *Mon petit frère de l'ombre*, Grasset-jeunesse, 2001, p 7.

⁴⁴ *Ibid.* p. 7.

⁴⁵ *Ibid.* p. 8.

⁴⁶ *Ibid.* p. 9.

⁴⁷ *Ibid.* p. 10.

⁴⁸ *Ibid.* p. 16.

conscience du « danger » que pourrait représenter pour le monde fermé des adultes les signes de sa relation à la mort, ainsi, il met extérieurement en place les preuves tangibles d'un deuil « normal ». A son évocation du deuil, l'enfant analyse et questionne le deuil parental, à travers l'idée du changement. Il y a désormais un avant et un après : « A présent, ils ne rient plus beaucoup. Ils ne parlent plus beaucoup. Ils ont même cessé de se disputer [...] Ils me sourient et ils se sourient. Ils sont gentils et très attentionnés. [...] De lui, ils ne parlent jamais. Quelqu'un a enlevé ses photos. »⁴⁹ Physiquement évacué de la maison, le petit frère fait pourtant de nombreuses apparitions sur la grande armoire de la chambre d'enfant, mais reste en dehors de la lumière. Face à lui l'enfant « attend, attend qu'il se passe quelque chose. »⁵⁰ Deux frères, l'un vivant, l'autre mort, vivent une situation identique et figée, en attente. L'incompréhension règne ; « Et que pense-t-il faire maintenant, perché sur l'armoire, avec ses yeux, son visage et son sourire plein d'ombre. C'est mon frère. Les frères devraient rester avec leurs frères. »⁵¹ C'est l'injustice d'une telle séparation qui est ici revendiquée. Il y a maldonne, la situation est absurde pour Romain. La mère, après le visionnage d'un film sur un enfant fantôme, sous le coup de l'émotion, crée le premier dialogue sur la mort du petit frère avec son fils Romain : « tu crois que lui il se souvient ? Il se souvient de nous ? Hein ? [...] Elle veut entendre que oui et c'est tout. »⁵² Le dialogue, bien que salvateur, est en partie faussé, parce qu'ici encore le garçon fait ce qu'on attend de lui. Pour répondre à ses interrogations qui visiblement sont tacitement partagées par tous les membres de la famille en deuil, l'enfant va entamer une conversation avec le fantôme de son frère, et résoudre l'énigme de son silence : « comme ça au moins, je verrai si il parle. Et il parle. »⁵³ C'est bien avec le défunt que le dialogue est possible !

Les deux frères jouent ensemble à construire une maquette de bateau, et le petit frère a changé : désormais, il est patient. « Il a tout le temps qu'il veut, lui. Tout le temps du monde. Pourquoi n'aurait-il pas de patience ? »⁵⁴ L'enfant décide de toucher son frère fantôme dont il est plus proche encore depuis qu'ils se parlent. Au succès du contact physique retrouvé avec son frère mort, l'enfant conclut : « On peut toucher, alors ça signifie que c'est vrai. »⁵⁵ Le garçon a définitivement franchi ce qui séparait l'imaginaire de l'hallucination ; les retrouvailles vécues sont vécues comme réelles. Si cela semble inquiétant, la situation quasi pathologique permet toutefois de poser les questions primordiales sur la mort et le deuil, à celui qui est directement concerné : « Et maintenant, qu'est ce que tu es ? – Petit. Je suis petit, mais je ne suis plus là. [...] Maman ne parle pas de moi. Papa ne dit rien. Je suis parti, et c'est tout. Toi, tu ne parles pas de moi. Alors c'est comme si je ne suis plus là, tu comprends ? »⁵⁶ Romain comprend, en effet, que laisser partir un être cher ce n'est pas l'oublier, que

⁴⁹ *Ibid.* p. 30.

⁵⁰ *Ibid.* p. 33.

⁵¹ *Ibid.* p. 33.

⁵² *Ibid.* p. 40.

⁵³ *Ibid.* p. 43.

⁵⁴ *Ibid.* p. 45.

⁵⁵ *Ibid.* p. 45.

⁵⁶ *Ibid.* p. 50.

la famille, dans l'erreur du tabou, fige le petit frère dans une mort bien pire : l'oubli, le rejet.

Le petit frère de l'ombre ne « disparaît » pas, parce qu'il est inquiet pour sa famille, il veut que chacun aille bien. Or Romain s'interroge « Quels soucis peut avoir un être comme lui, quelqu'un qui avait seulement cinq ans, enfin qui a encore, toujours, seulement cinq ans ? »⁵⁷ Le défunt, en fait, regrette le deuil que sa mort impose aux autres ! « Ils ne savent même pas qu'ils sont heureux, tu es là, voilà tout. Parce que c'est normal que tu sois là. Mais si tu t'en vas comme je l'ai fait, tu vois les autres qui pleurent, que ne parlent pas. Maman qui pleure, Papa qui pleure. »⁵⁸ Le véritable problème de la mort ne touche pas celui qui est parti, il s'agit toujours d'une douleur dont seuls ceux qui restent doivent s'accommoder. Romain demande à son frère de l'ombre de retourner un moment auprès de ses parents, pour arranger leur chagrin en leur montrant qu'il va bien. Mais « c'est impossible. Ils n'y croient pas. »⁵⁹ C'est bien l'imaginaire -ou la foi enfantine- qui permet cette forme de deuil tirée du Merveilleux. L'adulte en est exclu.

Romain remet en cause l'imaginaire collectif d'un « ailleurs meilleur » en mettant à nu ce paradoxe : « Je croyais qu'ils étaient heureux, les êtres comme lui. Que dans l'autre monde on se sentait toujours bien, contents. Comme les anges. Alors ça signifie qu'il n'y a absolument aucun endroit où l'on se sente bien. »⁶⁰ Lorsque ses parents et lui vivent ensemble le deuil du petit frère, grâce à la maquette de bateau à l'intérieur de laquelle tous peuvent « voir » le petit frère devenu marin, et grâce au dialogue qui s'instaure à nouveau au sein de la famille -car c'était là la finalité de l'ouvrage-, le fantôme quitte Romain, et les souvenirs lui reviennent ; le tabou est brisé : « Je me souviens comment ça s'est passé. A présent, je m'en souviens bien. Avant non. Je l'avais comme oublié. »⁶¹ Romain poursuit son travail de deuil en narrant ; « ils appelaient de l'école. Il s'était passé quelque chose, [...] par la suite, ils m'ont expliqué qu'il avait eu une sorte de court-circuit. Le cœur avait cessé de fonctionner. Ils m'ont dit que ça arrive parfois, que ce n'est la faute de personne, que l'on ne peut pas le prévoir. »⁶² Ce petit roman est sans doute le meilleur exemple de la nécessité d'opposer au silence de la mort la reconquête des mots qui permet la mise en place de la traditionnelle formule du deuil accepté ; « la vie continue ». Mais lorsqu'elle ne semble pas pouvoir continuer, incapable de faire revivre leurs morts, les enfants choisissent parfois, et c'est la possibilité que nous abordons désormais, les retrouvailles anticipées dans « l'après ». C'est avec une logique quasi implacable que ces personnages choisissent la voie du suicide comme revendication non-mortifère du besoin de l'autre ; il s'agit en effet moins de mourir, que de revivre avec l'autre.

⁵⁷ *Ibid.* p. 59.

⁵⁸ *Ibid.* p. 63.

⁵⁹ *Ibid.* p. 64.

⁶⁰ *Ibid.* p. 65.

⁶¹ *Ibid.* p. 81.

⁶² *Ibid.* p. 82.

C'est l'histoire du Petit Ours⁶³ dont le « Papi ours était vieux et fatigué. Maintenant, il est au ciel où tous les ours sont heureux. » Petit ours ne veut pas se séparer de son grand-père, et celui-ci se trouve désormais dans le meilleur endroit qui soit, le paradis. La décision n'est pas compliquée à prendre : « Moi aussi, je veux y aller », se dit l'enfant. Il se met en route « bien décidé à monter au ciel ». Alors qu'il s'agit d'abord du départ d'une personne âgée, l'enfant a conscience qu'il faut mourir, jeune ou vieux, pour rejoindre ce ciel merveilleux. C'est alors au crocodile qu'il fait l'étonnante demande mortifère « tu veux bien me dévorer ? Je veux aller au ciel pour retrouver Papi Ours. » Le sacrifice de la vie ne semble pas cher payé, mais le crocodile, comme les dévorateurs potentiels implorés par la suite, va émettre des conditions à une dévoration souhaitée qui, de fait, sera sans cesse refusée au Petit Ours suicidaire. La chair, pour une fois offerte à la dévoration, rencontre des goûts de luxe : le crocodile ne veut pas souper de pattes d'ours, dont il a horreur, mais Petit Ours veut conserver ses pattes nécessaires à la poursuite de sa quête du grand-père, au ciel. La Girafe, de fait, ne mange pas d'ours, même petit. Le renard n'accepte le festin d'ours qu'accompagné de pommes de terre, garniture dont ne dispose pas Petit Ours pour se cuisiner à la sauce du renard. Le tigre est malheureusement déjà repu, le Lama, l'Éléphant et le Chacal prennent un air dégoûté, mais le Hibou - toujours lui ! Figure de sage perché près du ciel, prostré, plein d'une longue expérience- tente d'être de bon conseil. Pourquoi donc vouloir aller au ciel ? « Ouvre les yeux. Vois comme la terre est belle. » Or, bien sûr, Petit Ours en deuil et frustré dans son projet de conquête d'un ailleurs meilleur, n'est pas de cet avis. Il poursuit sa route sous le gris de la pluie. Non, la terre n'est pas belle. Le serpent, ultime dévorateur supplié par le petit veut conserver la fourrure de l'ours pour lui, mais Petit Ours ne veut pas aller au ciel tout nu. Il se contente, déçu, de grimper dans un arbre, incapable d'atteindre plus pleinement le ciel. Ses pas le ramènent, fatigué, dans son foyer où « il se blottit entre Papa et Maman Ours ». « Il avait trouvé le ciel sur terre » et pense à son Papi, heureux, lui aussi, mais au ciel. Le bonheur serait-il contagieux ?

Dans cette même idée tout positive de mourir pour vivre encore avec ceux que l'on doit apprendre à perdre, Léo, tout jeune orphelin, ira plus loin encore, en offrant à sa petite sœur la même mort consolante qu'il souhaite s'imposer par noyade, espérant secrètement le secours des anges⁶⁴.

« C'est injuste mais voilà : les parents de Léo et de sa petite sœur sont morts. »⁶⁵ Léo souffre mais la petite sœur n'a pas encore compris, elle l'interroge « Où elle est maman ?... Où il est papa ? », et Léo de répondre « ils vont revenir... »⁶⁶. Entourés, et bien entourés, par leur oncle et tante chez qui désormais les deux enfants sont accueillis, Léo s'enfonce dans la solitude. « Une nuit, Léo n'en peut plus. Ses parents lui manquent trop. S'ils sont heureux au paradis, pourquoi, lui, reste-t-il malheureux

⁶³ VERROEN, Dolf ; ERLBRUCH, Wolf (ill.), *Un paradis pour Petit Ours*, Milan Jeunesse, 2003. L'album n'est pas paginé

⁶⁴ LENAIN, Thierry ; BLOCH, Serge (ill.), *Au secours, les anges !*, Paris, Nathan, 2000.

⁶⁵ *Ibid.* p. 5.

⁶⁶ *Ibid.* p. 8.

sur terre ? » « Léo veut être mort, lui aussi. »⁶⁷ La nuance est grande ici, car le suicide est pensé comme la fin d'une vie de malheur proprement insupportable, et non pas seulement comme un passage obligé pour retrouver le mort aimé. Sans bruit, il fuit le nouveau domicile familial en emportant sa petite sœur, endormie, dans ses bras : « il ne peut pas la laisser toute seule, ses parents ne seraient pas contents. »⁶⁸ Léo et sa sœur vivent au bord de l'océan. Après une longue marche il s'assoit sur un rocher avec le projet suivant : « tout à l'heure les vagues vont remonter. Elles vont les engloutir. »⁶⁹ Lorsque les vagues arrivent, « énormes », « houleuses », « Léo a terriblement peur, il tremble. »⁷⁰ Nous sommes bien loin alors de l'insouciance de sa chair à la dévoration, que proposait Petit Ours, sans réaliser jamais la réalité violente du passage à trépas. Léo, lui, veut rentrer en courant à la maison mais « un radeau surgit de la mer. Debout sur les planches, il y a un immense squelette, avec une cape noire et une faux dans la main. C'est la Mort. » « Tes parents t'attendent, Léo ! Viens sur mon radeau ! »⁷¹ Léo a « tellement envie de revoir ses parents » ! Un nouveau projet voit le jour : « Lorsqu'il les aura retrouvés, il pourra peut-être les délivrer et les ramener ? »⁷² Léo ne souhaite plus mourir, mais faire revivre ses parents. Le rêve d'un ailleurs meilleur ne l'emporte pas sur un instinct peut-être plus pragmatique qui veut rendre au défunt leur vie, une vie terrestre, celle dont on est certain, celle d'avant la mort ! Devant son projet d'enfant-héros, sauveur du couple parental, Léo cède et monte sur le radeau mais deux voix entremêlées » lui murmurent à l'oreille « Non, Léo... »⁷³ Puisque l'album a fait intervenir la tentation de la Mort en la personnifiant -squelette traversant les océans comme le Rubicon- il est naturel que les forces bénéfiques interviennent également : « Le père et la mère de Léo apparaissent alors dans le ciel. Ils ont des ailes dans le dos. Ils volent. »⁷⁴ « Ne monte pas Léo, la Mort est une menteuse » et, de fait, elle n'est ni patiente ni fin stratège : elle devient « furieuse », agite sa faux et donne des ordres à Léo qui, de revoir ses parents, « pleure de joie. Il pleure de chagrin. Il pleure de peur ». Les parents devenus anges gardiens convainquent Léo de vivre pour qu'ils vivent encore, à travers lui : « Vis Léo, Rêve de nous. Aime-nous. Si tu meurs maintenant, nous disparaîtront tous, pour toujours. »⁷⁵ L'insupportable Mort hurle de plus belle, son squelette gesticule mais Léo prend le dessus : « va-t-en, je te déteste ». Armé de la faux qu'il lui a dérobée, il lui coupe la tête, un bras, une jambe, et « tout ce qui reste » ! « La mort éclate en mille morceaux »⁷⁶. Après cette brillante victoire contre une Mort bien misérable, engloutie par l'eau montante, les enfants se trouvent tout de même entourés d'eau, en danger de mort alors qu'ils veulent désormais vivre. Les anges-parents les « emportent dans leurs bras et les déposent sur le sable sec. Puis ils les couvrent de

⁶⁷ *Ibid.* p. 11.

⁶⁸ *Ibid.* p. 11.

⁶⁹ *Ibid.* p. 13.

⁷⁰ *Ibid.* p. 15.

⁷¹ *Ibid.* p. 16.

⁷² *Ibid.* p. 16.

⁷³ *Ibid.* p. 18.

⁷⁴ *Ibid.* p. 20.

⁷⁵ *Ibid.* p. 23.

⁷⁶ *Ibid.* p. 25.

leurs ailes. Ils leur font un dernier et très long câlin » avant de disparaître à nouveau. Le couple parental remplaçant, à savoir l'oncle et la tante, retrouvent les deux enfants « endormis sur la plage »⁷⁷ au matin, comme des « naufragés ». Au réveil la petite sœur veut toujours rejoindre ses parents, mais Léo désormais sage lui répond « Dans les rêves, petite sœur. »⁷⁸ Ce texte s'adresse à un public assez jeune, la couverture indique « histoires des 5-7 ans », et c'est sans doute ce qui explique un *Happy End* à ce point édulcoré. C'est, pour notre part, la tentation venant de l'enfant endeuillé de donner et de se donner la mort qui retenait notre attention, mais nous reconnaissons sans difficulté les scrupules que pourraient ressentir auteurs, éditeurs, et parents lecteurs à proposer à des cinq-sept ans la solution du suicide face à la douleur d'une telle perte. Nous prenons également en compte, bien que cet aspect économique ne fasse pas l'objet de notre analyse, que la littérature de jeunesse est un marché - d'ailleurs florissant- impliquant nécessairement que l'ouvrage publié doive se vendre. C'est donc en vertu des attentes que l'on croit définir chez le lecteur, enfant ou parent, que l'album est créé. De fait, il semble évident que le regard actuel que nous portons sur la mort, la perte, et le malheur s'accompagne d'une volonté tenace de voir les choses « finir bien », comme une propagande optimiste qui voudrait marquer les plus jeunes au fer rouge de la « fin heureuse » ; « Ils vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants ».

Pourtant, quelques irréductibles résistent encore et toujours au monde féérique de Disney, et pour le très jeune public, deux ouvrages seulement sortent du lot en mettant en scène le deuil d'un enfant par un enfant -accompagné ou non d'un adulte, d'un soutien- avec le réalisme et la violence que la mort ne manque pas d'imposer à leur vie ; *Marie est partie*⁷⁹, et *Adieu Valentin*⁸⁰. Cette fois-ci, il n'y aura ni ange, ni paradis, ni possibilité de retour du défunt, ni même d'étonnant « suicide heureux » promettant de belles retrouvailles. L'« après » n'est évoqué que pour le vivant, ou survivant, les croyances sont exclues, la solution à la perte irrémédiable pour une fois ne sera pas le ciel. La beauté de ces deux ouvrages tient à cette sincérité dans le traitement de la violence du deuil, tout en conservant l'optimisme d'une vie qui se poursuit, sans que cet optimisme n'ait rien de forcé.

Marie est partie, et Basile, le personnage enfantin en deuil, représenté sous les traits d'un petit crocodile, est seul. Le récit s'ouvre sur cet unique personnage qui n'est jamais entouré du moindre décor. Son histoire se déroule sur fond blanc, mettant en relief le vide et l'isolement du personnage laissés présagés par le titre de l'œuvre. Dès l'ouverture du récit, et sans préambule, Basile fait signe « adieu » de la main et la page de droite évoque le départ de Marie en ces termes « quand Marie est partie... »⁸¹. On ignore la relation qui unissait Marie au petit Basile, mais il s'agit vraisemblablement d'un lien profond, étant donné qu'il affirme avoir « perdu une partie de lui-même ». Symboliquement

⁷⁷ *Ibid.* p. 28.

⁷⁸ *Ibid.* p. 29.

⁷⁹ CARRIER, Isabelle, *Marie est partie*, Bilboquet-Valbert, 2004.

⁸⁰ KADHOL, Marit ; ØYEN, Wench (ill.), *Adieu Valentin*, Paris, École des Loisirs 1990.

⁸¹ L'album n'est pas paginé.

une partie de son ventre, un gros cercle, s'est détaché de lui : son ventre -pull over compris- est troué, et ce qui s'est détaché de lui reste à ses côtés. Cette partie de lui qu'il perd avec Marie ne disparaît pas, elle est là mais n'est plus à lui, et c'est l'unité de sa personne qui est mise en danger. Basile va devoir vivre avec cette « boule grosse comme sa tristesse », qui ne le quitte pas. Il s'agit bien sûr de la fameuse boule au ventre ; l'angoisse. Le chagrin, le deuil, sont vécus dans la solitude, dans le « vivre avec » de ce petit qui « essaie de s'en débarrasser » mais qui finit toujours par dormir avec, marcher avec, vivre avec parce que « la grosse boule le suit partout ». Le personnage enfantin est donc seul avec ce deuil mais il l'apprivoise, la boule se fait plus légère « avec le temps » : elle est au dessus de lui, satellite et soleil, et non plus devant lui, à ses pieds comme un boulet de prisonnier. Puis elle rétrécit cette boule rouge, et proportionnellement avec elle le trou dans le ventre du petit ! Suffisamment petite, elle devient un nez rouge de clown et Basile « retrouve sa bonne humeur » : Il la mange comme une cerise et le trou désormais petit est bouché ! La tristesse a disparu avec elle. Ce petit livre symbolique et facile d'accès ne fait jamais intervenir les mots de « mort », de « deuil », et n'interroge pas la condition de celui qui est parti ; où est-il ? Que fait-il ? Va-t-il revenir ? A-t-il froid ? Est-il heureux ? Etc. L'album se consacre à celui qui reste, qui prend la forme d'un personnage abandonné, seul, et encombré de ce qui, dans un premier temps, reste de l'autre : la tristesse. Le personnage solitaire a un double, une part de lui détachée et douloureuse, obsédante, contre laquelle il se met parfois en colère mais qui le plus souvent l'angoisse et l'attriste. Le regard et la bouche du petit sont nos seules indications sur l'état émotionnel pourtant complexe de l'enfant. Nous y décelons l'idée d'une réflexion permanente de l'enfant, et ses interrogations implicites ou explicites se centrent sur un but de survie, de prise en charge du mal-être : que faut-il faire pour qu'elle parte, cette douleur du deuil ?

Basile essuie plusieurs échecs en tentant, cédant à la colère, de crier contre elle. Le rejet est ensuite symbolisé par sa tentative de la pousser au loin, mais cette méthode non plus ne porte pas ses fruits. La seule réponse s'avère être le temps qui allège la boule. Ainsi donc, la solution à la souffrance est indépendante des efforts du personnage triste. Après la colère et le déni, une forme d'acceptation s'installe avec l'image très forte d'un accord tacite, de nuit, passé entre l'enfant souffrant et sa douleur : le petit choisit de faire de la grosse boule un oreiller ! C'est après cette acceptation pragmatique, vivre avec et même vivre mieux -le confort de l'oreiller peut aussi s'envisager comme un soutien physique, tangible!- que la boule ne « pèse » plus. C'était là sans doute la meilleure méthode pour que le temps fasse son travail. L'album d'Isabelle Carrier constitue pour mon corpus l'unique exemple de cette simplicité qui ne cherche pas d'artifice au moment du deuil pour faire « revivre » en pensée ou « continuer à aimer » les bons moments passés avec l'autre, celui qui n'est plus là. Nul artifice contre le départ du défunt et nulle méthode concluante pour aller mieux ! Le temps, et le temps de passer par tous les états d'âme, mène à une acceptation, avec la revendication du droit au chagrin et à la colère, et puis, enfin, à la gaieté retrouvée. Sans un mot, ou presque, en quelques pages, Isabelle Carrier fait vivre le deuil, sans moralisation aucune, sans mysticisme, sans poudre aux yeux.

Adieu Valentin quant à lui, est de loin le plus sombre et le plus triste des albums de jeunesse traitant de la mort d'un enfant. Le dessin y est sans doute pour beaucoup, flou et sombre, il est très évocateur du malheur. Mais l'histoire en elle-même est des plus tragiques et elle touche *a priori* de très jeunes enfants. Sara et Valentin sont voisins et jouent ensemble « presque chaque jour »⁸². Bien sûr « ils veulent se marier quand ils seront grands », mais ce qui est remarquable c'est l'idée qu'ils se font de la vie conjugale heureuse qu'ils auront ensemble, grâce à l'évocation des repas qu'ils « prendront ensemble tous les jours ». L'idée de continuité, voire d'éternité, est partout présente dans la représentation de la vie, à travers le regard des jeunes enfants. Ils se trouvent de fait d'autant plus frappés par la mort que la finitude des choses leur est encore inconcevable.

« Pour le moment, ils jouent ». « Pour le moment » est un rappel au présent qui oppose une ironie tragique à l'espoir d'éternité, puisque les personnages ne dépasseront pas ce moment. L'avenir si bien évoqué ne sera pas, c'est évident. « Sara et Valentin ont décidés d'aller jouer au bord du lac. » Les gants de Sara tombent à l'eau et elle décide d'aller en changer à la maison, « de retour, Sara ne voit plus Valentin ». Le lecteur par contre ne peut pas ignorer Valentin, dans l'eau sombre du lac, le visage dans l'eau, « comme s'il cherchait quelque chose au fond ». Aux cris de Sara répond le silence de Valentin. Le visage tiré, larmoyant et pâle de la petite fille remplit toute la page de droite, la position de l'enfant elle-même évoque le recueillement, elle se tient droite, une main sur le cœur, entourée de masse sombre. C'est le personnage du grand-père qui recueille la petite « effrayée » qui vient chercher de l'aide. La prise en charge de l'enfant paniquée est relayée par la grand-mère pendant que le grand-père porte un secours inutile à Valentin. Les gestes de la grand-mère sont extrêmement importants, ils protègent, bercent et consolent la petite « en larmes ». C'est le travail du deuil qui commence pour Sara. Les jours passent et les parents expliquent. Les mots, les échanges sont au centre de cet album. Grâce à eux, la mort est ouvertement nommée, décrite : « maintenant qu'il est mort, il ne peut plus parler, ni voir, ni entendre. Il ne peut ni marcher, ni courir, ni jouer. Il ne sourira plus à Sara. » La disparition de la personne pose la question de la perte irrévocable, et à l'irrévocalable, l'adulte répond qu'il reste le souvenir : « nous pouvons toujours le voir en nous. Nous pouvons toujours lui parler. » Si Sara ferme les yeux, Valentin est là « comme avant ». Cet album est aussi le seul qui traite du rituel chrétien des enterrements, l'église, les cantiques, le prêtre et ses prières, le recueillement. Ce sont des passages à la fois inquiétants et indispensables à l'enfant qui a demandé « la permission d'assister à l'enterrement de Valentin ». L'auteur ici n'évacue pas le besoin qu'ont les enfants de partager les rituels de la mort d'un proche. Le trou béant dans la terre, où s'enfonce le cercueil, est aussi un élément choquant et le dessin est frappant, une nouvelle fois. Lorsque le prêtre « jette deux ou trois pelletées de terre sur le cercueil » cela semble « bizarre » à Sara qui exprime une nouvelle peur, celle de l'erreur. « Imagine qu'il se réveille et veuille sortir du cercueil » dit-elle à son père. La réponse est aussi catégorique qu'indispensable, « Valentin ne se réveillera pas ». Ceci au moins est irrévocalable.

⁸² L'album n'est pas paginé.

« Valentin repose là pour toujours » et l'enfant doit lui dire adieu. L'image effroyable montre un enfant nu recroquevillé dans la terre, serrant sa peluche. Son linceul est celui de la neige qui le recouvre, et le temps qui passe ensuite sans lui : le printemps reviendra fleurir la terre du deuil, et Sara et sa maman aussi, mais Valentin ne peut qu'attendre. Le temps passe en effet, le texte est absent mais les pages font défiler l'hiver sombre puis le printemps avec son cimetière enfin vert. Le chagrin n'est pas éteint, Sara a « une grosse boule dans le gorge et sa voix tremble » quand elle demande à ce que Valentin revienne jouer avec elle. Il y a chez l'enfant le refus de l'irrévocable, elle a compris ce qu'est la mort mais voudrait changer tout de même les choses. La maman cette fois se charge de rappeler que « ce n'est pas possible » et la « laisse pleurer ». Il y a là un droit au chagrin et au temps du chagrin, même très long, qui n'est pas souvent abordé. A cela s'ajoute l'étonnante violence des illustrations et, une nouvelle fois, le refus de céder au Merveilleux quand le réel semble trop sombre. Rien ne rend Valentin à la vie, l'au-delà, exclu de la réflexion, n'est pas un ailleurs meilleur. La petite Sara ne subit pas l'attente d'une vie -mauvais moment à passer !- qu'il faudrait achever pour retrouver les défunts aimés. Laisser partir, c'est se laisser vivre. Voilà l'unique constat que ces œuvres, aussi différentes qu'elles soient, laissent entendre. Or, lorsque l'œuvre s'adresse à l'adolescent –ou préadolescent selon la formule consacrée- laisser partir pour continuer à vivre s'avère plus traumatique et moins aisé, c'est pourquoi la voie du suicide, encore une fois fréquemment choisie pour fuir la douleur du deuil ou retrouver celui que l'on ne peut laisser partir, prend alors une toute autre teinte, désormais empreinte d'une violence et d'un réalisme qui n'apparaissent pas dans les ouvrages pour jeunes enfants.

La culpabilité du vivant fait son entrée pour nous, avec la douloureuse histoire d'*Avec tout ce qu'on a fait pour toi*. L'ouverture du très beau roman de Marie Brantôme, qui prend la forme du journal intime, évoque immédiatement la mort et ses rituels, alors que le lecteur ignore même quel personnage elle a emporté : « Dimanche, jour du cimetière. »⁸³ May, la narratrice, est au cimetière avec son père et subit la colère d'un homme -et plus tard d'une famille entière- qui ne veut pas voir la vie reprendre ses droits : « on ne chante pas quand on est en deuil »⁸⁴. On apprend que ce père dont la violence n'a d'égale que celle de la mère « ne croit pas à ce dieu qui laisse mourir tout le monde. »⁸⁵ May, jeune adolescente, réfléchit seule à la mort qu'elle interroge jusque dans la notion de condamnation : la guillotine, « il paraît que ça ne fait pas mal » mais la vraie douleur est, à son sens, bien différente : « savoir qu'on va mourir. Quel jour. Quelle heure. »⁸⁶ Pourtant, c'est bien une disparition inattendue qui l'a frappé de plein fouet ; May a perdu sa petite sœur surnommée affectueusement « Lili-Mimi-Guigui la petite enquiquineuse. » Puisque le dialogue et l'expression de la douleur sont totalement prohibés⁸⁷ avec ce qu'il reste de la famille de May -à savoir un père

⁸³ BRANTOME, Marie, *Avec tout ce qu'on a fait pour toi*, Éditions du Seuil, 1995, p. 8.

⁸⁴ *Ibid.* p. 9.

⁸⁵ *Ibid.* p. 10.

⁸⁶ *Ibid.* p. 11.

⁸⁷ « C'est interdit de pleurer. Mon père ne veut pas. » *Ibid.* p.17

agressif, une mère malade et un frère absent-, le seul dialogue qui s'établit autour de la mort de la petite ne peut s'opérer qu'avec une tierce -et mauvaise- personne : Marie-Anne, une amie, qui aura la « délicatesse » de lui dire, piètre consolatrice, « C'est mieux, tu sais, qu'elle soit morte, ta sœur... Elle était pas normale de toute façon et puis grosse. Un peu trop grosse. »⁸⁸ Le lecteur apprend enfin ce qui est arrivé, le jour du drame : « je ne m'y attendais pas. Pas du tout. Même une seconde avant. »⁸⁹ Il s'agit donc d'un accident. May poursuit la douloureuse évocation : « je la vois, je la revois chaque nuit courir... Courir, courir sous les roues du tramway qui lui roule dessus l'écrase. »⁹⁰ Obsédante, la scène traumatique l'est aussi par le poids de la culpabilité qu'elle véhicule :

« En fait, je n'ai rien vu venir. J'étais là, tout près, occupée à détailler la vitrine du Bois-Joli. [...] Quand le tramway a crissé très fort, je me suis retournée. J'ai senti tout de suite. [...] Et dans mes oreilles j'entendais les hurlements de ma mère [...] Je me suis faufilée jusqu'au tram. Il n'y avait plus que ses deux petites jambes qui ressortaient de dessous. [...] Et j'ai vu ma mère qui tapait avec son sac sur le conducteur du tramway. [...] Personne n'essayait de soulever le tramway. Pourtant si tout le monde s'y était mis... »⁹¹

La scène est très violente, et c'est la responsabilité qui surgit à travers la litanie d'une mère proprement dévoratrice, même si aucun statut d'ogresse ne vient ici le symboliser. « Où est ta sœur ? Occupe-toi de ta sœur ! Fais manger ta sœur ! Joue avec ta sœur ! Je suis responsable. Je ne cherche aucune excuse. »⁹² La narratrice annonce alors le décès de sa sœur en ces termes : « Lili-Mimi-Guigui a disparu un 27 mai après midi plein de soleil et de chaleur en courant chercher son ballon entre les rails du tramway. »⁹³ Les enfants « restants », on l'a vu, sont souvent évacués lors des premiers jours de deuil. « Après le 27 mai [...] je n'y étais pas. On m'avait placée. Déplacée. [...] Personne n'avait l'air de se rendre compte que c'était ma petite sœur, mon enfant à moi. Je sais que je ne la reverrai plus. [...] je ne comprends pas comment c'est possible. De vivre maintenant. »⁹⁴ La détresse familiale l'exclut et s'aggrave en un double poids qui mène chaque pas de l'enfant -alors âgée d'une dizaine d'année- vers une mort désirée et libératrice. « Il paraît que ma mère, elle, a perdu la raison. Folle quoi. A cause de son chagrin. »⁹⁵ « Dans la journée je ne pleure pas. Qu'à l'intérieur. Mais j'ai comme un mur dans la tête. » Dans cette détresse figée, les années passent, douloureusement. Adolescente, May décide de s'allonger, seule, sur le banc du parc où elle emmenait sa sœur, et d'attendre toute la nuit que la neige qui a commencé à tomber la recouvre entièrement. Elle fait le projet de laisser à son amie Nicole ce journal intime en guise d'explication : «elle apprendra, tôt ou tard, que je suis

⁸⁸ *Ibid.* p. 13.

⁸⁹ *Ibid.* p. 15.

⁹⁰ *Ibid.* p. 18.

⁹¹ *Ibid.* p. 19.

⁹² *Ibid.* p. 19.

⁹³ *Ibid.* p. 19.

⁹⁴ *Ibid.* pp. 20-21.

⁹⁵ *Ibid.* p. 22.

simplement morte de froid sur un banc. Un banc du plus beau parc du monde. »⁹⁶ Le projet suicidaire est prévu pour la nuit du 24 décembre. Ici le roman utilise, comme le conte et notamment celui de *La Petite marchande d'allumettes*, les nuits de fêtes de fin d'année pour laisser partir, dans la solitude, ses personnages désespérés. Heureusement, le suicide est comme « annulé » par la vie qui se charge d'ouvrir de nouveaux horizons : « Sur mon banc, Bel Ami y était aussi. »⁹⁷ Cette indication nous est donnée le soir du 24 Décembre ; cette dernière entrée remplace la mort effective par un retour à la vie, à une vie que l'on suppose désormais vivable grâce au soutien dudit garçon qui brise la solitude et la détresse affective de l'héroïne. Dans le roman pour adolescent, force est de constater que le suicide est rarement envisagé comme un moyen de retrouver la personne disparue, la naïveté n'étant pas ce qui les caractérise le mieux ! Les personnages d'adolescents en deuil, dans le vaste corpus que nous avons parcouru pour ce travail, ne voient définitivement en la mort qu'un moyen de rompre avec la souffrance de la vie, et l'« après » n'est jamais envisagée que comme un vide pareil à celui qui précède la vie. Trouver le moyen d'en finir ne rejoint plus l'optimisme forcené du jeune enfant qui ne croit pas à sa mort et croit pouvoir redonner la vie.

Des albums pour tout petits aux premiers romans ados, entre symbolisation, mièvrerie et réalisme, l'imaginaire de la mort et le parcours du deuil restent des étapes nécessaires à la vie. La symbolisation inhérente à l'univers du conte laisse la place à une réflexion parfois réaliste -bien que fictionnelle et imagée- sur sa propre condition de mortel et sur celle de l'autre. La mort ouvre inévitablement un dialogue, on l'a vu, avec soi ou avec l'autre, qu'il s'agisse des figures de revenants, ou des « personnages bien réels » -pardonnez le paradoxe- qui entourent l'enfant endeuillé. L'acceptation de la mort pourrait bien faire figure de nouvelle quête initiatique.

Laisser vivre le jeune héros, voilà ce qui, en littérature de jeunesse, va prendre le pouvoir. L'heureux échec du suicide de May, l'héroïne de Marie Brantôme, ferme pour nous la page du deuil et la quête de l'acceptation d'une vie non pas après la mort, l'hypothétique au-delà, mais après la mort d'un proche. Cependant, l'impossible sacrifice de l'enfant en littérature de jeunesse s'impose au-delà des frontières du deuil. Survivre à la mort d'un proche, ce message très ciblé n'est pas à remettre en question, mais survivre à tout prix, parce que « le héros ne peut pas mourir », c'est un retour à la non-acceptation de la mort, un nouveau déni, qu'il nous faut désormais interroger.

Alors qu'on nous permet, via récits interposés, d'accepter la mort (d'un proche), les œuvres se refusent désormais très majoritairement à « faire mourir » un héros dont ni l'auteur ni le public n'accepterait la disparition ou l'échec. Qu'est-ce qui pousse les auteurs à emprunter sans cesse l'honorable sortie de secours du retour à la vie des personnages enfantins d'abord sacrifiés ? Les exemples chez Gudule⁹⁸ ne manquent pas et l'on se souvient, par exemple, des enfants-ragoûts revenus à la vie. Des exemples

⁹⁶ *Ibid.* p. 230.

⁹⁷ *Ibid.* p. 231.

⁹⁸ GUDULE, *La Petite fille sans tête, L'Ogre du Bois-minuit, Le Boucher de Delft*, in *Contes et Légendes de la peur*, Nathan, 2000.

plus classiques avaient déjà marqué l'imaginaire collectif de l'impossible mort de l'enfant ; chez les frères Grimm les sept frères du conte *les sept corbeaux*⁹⁹, sacrifiés par leur père, retrouvent forme humaine, *Jean-le-fidèle* revenu à la vie est en mesure de rendre aux jeunes princes décapités leur têtes tombées par dette et par loyauté, etc. Les ouvrages contemporains, en grande partie, vont plus loin encore en ne prenant plus le « risque » de faire passer les héros enfantins par la mort.

A l'origine de ce travail, nous souhaitions interroger les raisons qui poussèrent l'auteur (anonyme) du *Joueur de flûte de Hamelin* à construire un récit tendant à la destruction de toute une génération d'enfant, sans passer à l'acte. Ce conte, ou cette légende selon l'étiquette que les différentes époques et les plumes qu'il rencontre lui attribuent, est avant tout pour nous un récit médiéval sans achèvement du pire, dont l'issue est devenue symptomatique à l'heure du règne planétaire d'Harry Potter : l'impossible sacrifice de l'enfant-roi du monde occidental, ou la névrose « *Happy End* ».

⁹⁹ GRIMM, Jacob ; Wilhelm, *Les contes*, Paris, Flammarion, 1967.

Une tranquille ville de la banlieue londonienne est troublée, au matin du mardi où commence cette histoire, par un murmure nommé Potter. Les Dursley -famille adoptive et « normale » du jeune héros- ont pour horreur d'être liés, par alliance, à cette famille Potter qualifiée d'« anormale ». Un chat noir, qui se révélera être le professeur McGonagall, et un vieux magicien à la barbe argentée, narrent en quelques mots les événements capitaux qui viennent d'avoir lieu dans « l'autre monde », celui des magiciens.

« Voldemort est venu hier soir à Godric's Hollow pour y chercher les Potter. D'après la rumeur, Lily et James Potter sont... enfin, on dit qu'ils sont morts.... [...] On dit qu'il a essayé de tuer Harry, le fils des Potter. Mais il en a été incapable. Il n'a pas réussi à supprimer le bambin. Personne ne sait pourquoi ni comment, mais tout le monde raconte que lorsqu'il a essayé de tuer Harry Potter sans y parvenir, le pouvoir de Voldemort s'est brisé, pour ainsi dire -et c'est pour ça qu'il a... disparu.[...] Après tout ce qu'il a fait... tous les gens qu'il a tués... il n'a pas réussi à tuer un petit garçon ? C'est stupéfiant [...] comment se fait-il que Harry ait pu survivre ? »¹

De fait, Harry n'a pas plus d'un an lorsqu'il survit au « Sortilège de Mort » lancé contre lui par Voldemort, le mage noir qui deviendra son ennemi juré. Il est d'ores et déjà celui qui a vaincu la mort. En tant que survivant, son destin de héros se résumera souvent à poursuivre cette vie qu'il aurait dû perdre. Désormais orphelin, Harry est livré -au sens littéral- à sa famille *modue*, comprenez « qui n'est pas sorcier », les infâmes Dursley, au grand dame du professeur McGonagall qui, en une phrase restée célèbre, prophétise le destin qui attend le « survivant » : « On ne peut pas imaginer des gens plus différents de nous [...] des gens pareils seront incapables de comprendre ce garçon ! Il va devenir célèbre, une véritable légende vivante. On écrira des livres sur lui. Tous les enfants de notre monde connaîtront son nom ! »² Et l'on ne peut que reconnaître au professeur de transformation du collège de Poudlard sa clairvoyance ; le phénomène Harry Potter est devenu planétaire, au fil des sept tomes qui ont composé son histoire.

Si, dès l'ouverture du roman, l'enfant s'en sort miraculeusement indemne, il garde tout de même au front la cicatrice zébrée qui le distingue et se retrouve, assez traditionnellement il faut le dire, à la fois orphelin et marqué par les dieux ; « fils de Zeus » dont il porte l'éclair comme un diadème au front, il est aussi un avatar du Christ bientôt destiné à mourir en martyr pour sauver l'humanité menacée par les forces du Mal !

C'est Hagrid, le semi-géant qui tient lieu de passeur entre le monde des *modus* et celui des sorciers, qui va tirer Harry de onze longues années de persécution passées dans sa famille adoptive qui a

¹ ROWLING, J.K, *Les aventures de Harry Potter*, tome I. pp. 19-20.

² ROWLING, J.K, *Les aventures de Harry Potter*, tome I. p. 20.

multiplié les stéréotypes de la maltraitance. Harry passe sa première enfance reclus dans un placard qui lui tient lieu de chambre, et subit la violence de son cousin Dudley comme le mépris de ses oncles et tantes, Vernon et Pétunia, qui ne daignent pas même l'appeler par son nom, et qui font de leur totale ignorance de l'enfant un véritable principe. D'enfant ignoré et rejeté, dont on nie l'existence aussi bien que l'identité, Harry va entrer dans un monde dont il est le centre, et où son nom sorti du placard de « Privet Drive », sera dans toutes les bouches. La thématique du tabou identitaire et la nécessaire reconnaissance de leur personne, que les deux héros antithétiques Harry et Voldemort convoitent, côtoie la peur et le tabou de la mort. La lutte acharnée contre ce « dernier ennemi » qu'est la Mort, de nombreuses fois personnifiée dans le roman, est un combat qui, en les opposants constamment, ne peut que lier la destinée de deux êtres qui « ne peuvent vivre tant que l'autre survit ». Alors que Voldemort, narcissique au point de vouer un culte à sa propre personne, avide de pouvoir et de puissance, cherche ouvertement l'immortalité à travers la pierre philosophale, le sang de licorne ou les *Horcruxes*, Harry, lui, oppose tout son courage aux forces qui souhaitent mettre prématurément fin à sa vie. Si « vaincre la mort » de façon définitive n'est pas le projet originel du jeune héros, le septième et dernier tome de la saga fait de lui le Maître de la Mort, position qu'il reconnaît avoir cherchée et désirée.

« Survivant » et sauveur, « élu » à la destinée héroïque, Harry est aussi le héros du deuil ; l'acceptation de la mort, à travers ses différentes facettes -accepter la mort de l'autre comme accepter sa propre finitude- sera la meilleure façon de vaincre, et s'impose comme le leitmotiv potterien au même titre que le sacrifice, prôné de mille façons par un auteur qui voit dans le don de soi la meilleure façon de triompher du mal. L'amour contre la mort, le combat du Bien contre le Mal, l'univers manichéen de Rowling tient tout du conte et s'appuie sur l'engouement planétaire pour la littérature fantastique pour faire triompher l'enfant qui, lorsqu'il n'est pas enfant-roi -littéralement couronné par la communauté qu'il doit sauver- endossera le rôle d'enfant-dieu ; Harry est un nouveau messie, dont les étoiles ont prophétisé la venue -pour ne pas dire l'avènement- pour le bien de l'humanité !

Puisqu'enfant il est, et qu'enfant il restera -quoique le dernier tome de la saga l'emmène aux portes de l'âge adulte-, c'est sa position d'enfant qui intrinsèquement lie son histoire, sa quête et son devenir aux liens familiaux, filiaux, qui s'établissent autour de sa personne. L'enfant est toujours l'enfant de quelqu'un, y compris lorsque sa position de bâtard ou d'orphelin le définit.

Les *aventures d'Harry Potter* tiennent donc du « roman familial » dont on comprendra les grandes lignes psychanalytiques et les enjeux structurels avec notamment Bruno Bettelheim³ et Marthe Robert⁴, secondés par les rares universitaires à avoir étudié la saga du jeune sorcier ; Pierre Bruno⁵ et Isabelle Smadja⁶. C'est avec leurs regards croisés que nous interrogerons l'héroïsme enfantin et la nécessité de vaincre la mort, non seulement pour faire triompher le Bien, mais aussi pour achever une

³ BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Robert Laffont, 1976.

⁴ ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Grasset, 1981.

⁵ SMADJA, Isabelle ; BRUNO, Pierre, *Harry Potter, ange ou démon ?*, PUF, 2007.

⁶ SMADJA, Isabelle, *Harry Potter, les raisons d'un succès*, PUF, 2001.

quête initiatique qui, traditionnellement, fait de l'enfant un homme, et du fils un père. C'est à la lumière -« lumos » pour les initiés- du roman jeunesse le plus lu au monde -traduit en soixante-deux langues, la saga s'est écoulée à 400 millions d'exemplaires !- que nous interrogeons la mort désormais impossible du héros enfantin dans la littérature de jeunesse.

Pour comprendre ce roman qui déchaîne les passions, de l'idolâtrie au mépris le plus total, et qui s'est largement emparé de l'imaginaire occidental dont il est nourri et qu'il nourrit à son tour, notre regard critique doit d'abord se porter sur sa structure proche de celle du conte, pour interroger ensuite la place du héros enfantin à travers son « roman familial », selon l'expression freudienne. Ce n'est qu'après avoir appréhendé ces aspects techniques que nous aborderons le tabou de la mort et l'imagerie morbide qui traverse toute la saga, avant de placer Harry dans la thématique qui est plus spécifiquement la notre, celle d'un héros du deuil et celle, enfin, d'un enfant intouchable qui, en plus d'être couronné et porté aux nues, par sa seule volonté peut n'être plus mortel. Harry Potter, le « Trompe-la-mort », est l'histoire de toute l'enfance occidentale contemporaine.

Outre le schéma manichéen traditionnel du conte, qui oppose les bons et les méchants et dont la lutte du Bien contre les forces du Mal n'est qu'une extension romanesque bien connue du courant *Fantasy*, on sait que pour Bruno Bettelheim, « le conte de fées met l'enfant en présence de toutes les difficultés fondamentales de l'homme. Par exemple, de nombreux conte de fées commencent par la mort d'une mère ou d'un père. »⁷ C'est peu dire que Rowling utilise ce créneau en faisant de l'assassinat des deux parents Potter l'ouverture de son roman, pour doter son jeune héros des stigmates traumatiques de l'orphelin, victime innocente subissant la réalité violente du monde, mais promis à un destin extraordinaire. On reconnaîtra d'ailleurs dans les premiers chapitres des *Aventures d'Harry Potter*, une construction extrêmement similaire à celle du conte *Cendrillon* ; subissant, on l'a vu, la méchanceté de sa famille adoptive, Harry a hérité de son père et de sa mère des qualités et une bonté qui lui permettront de triompher des dangers qui le menacent. Différent des Dursley, Harry est avant tout meilleur qu'eux, sa valeur n'est qu'amplifiée par la bassesse de son entourage familial maltraitant. Quant aux nombreuses épreuves que l'enfant traverse, qu'elles appartiennent au monde sorcier ou à celui des *moldus*, on peut les lire, à la lumière des analyses de Bettelheim, comme les épreuves initiatiques nécessaires pour atteindre l'âge adulte. La mort de ses parents le met ainsi dans la situation idéale pour devenir un héros qui ne devra qu'à lui-même son passage à l'âge adulte et son triomphe sur les forces qui veulent l'anéantir.

Pour Marthe Robert, le choix identitaire et les stigmates de filiation, d'hérédité du héros servent une cause, et forment un véritable ressort romanesque : « il s'agit toujours de prouver par l'exemple d'un héros souffrant, pitoyable en raison même de sa jeunesse, qu'on peut être infirme [...] mal-né, mal aimé, torturé avec raffinement par un entourage inhumain, et accéder néanmoins au pouvoir suprême par la vertu magique de l'amour et d'une alliance avec une personne de haut rang. » L'univers

⁷ BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Robert Laffont, 1976, p. 481.

potterien est entièrement conçu sur le sacrifice originel d'une mère aimante pour son fils, la maltraitance d'une famille adoptive, et sur l'alliance du jeune sorcier avec Dumbledore, magicien le plus puissant que leur monde ait connu. Marthe Robert poursuit : « Pour expliquer le destin de ce héros déshérité qui prend une revanche si éclatante sur la vie, le conte mène grand bruit autour d'un accident de naissance qu'il rattache tantôt à un phénomène naturel tantôt à la malfaisance d'une quelconque puissance invisible. Souvent le traumatisme est identifié avec la mort de la mère. » Cette structure du conte, poursuit-elle, est elle-même dans la droite ligne du mythe et de la légende où « traditionnellement, l'individu appelé en quelque façon à de grandes choses est nécessairement quelqu'un qui n'aurait pas dû naître et qui, venu au monde en dépit de tous les obstacles, ne survit qu'au prix d'une lutte de chaque instant contre le pouvoir malfaisant (par exemple celui d'un tyran étranger servant de double à la puissance paternelle). »⁸ Pour Harry, sa venue en tant que futur destructeur du « tyran » Voldemort, son rôle de sauveur, de « messie » annoncé par une prophétie dont nous reparlerons, place sa naissance sous le signe évident d'une attente collective. A défaut de n'être pas destiné à vivre, puisqu'au contraire on attend sa naissance, il doit vivre et survivre, mais le schéma est identique.

En fait, Rowling allie une structure narrative héritée du conte et les ressorts romanesques qui font indéniablement d'Harry Potter un personnage de roman. Pour Vincent Jouve, « La réception du personnage comme personne est une donnée incontournable de la lecture romanesque »⁹, or Harry, dont l'enfance *modue* correspond aux visées réalistes et objectives, contient cet « effet de vie » qui l'accrédite comme une personne réelle. Tout à la fois héros de conte et héros de roman, Harry Potter est aussi un héros dont la valeur chevaleresque s'inscrit dans la droite ligne de l'héritage médiéval, et c'est Dobby l'elfe de maison, c'est-à-dire la plus méprisée des créatures magiques, qui, fréquemment, redore le blason du chevalier qui sommeille en Harry -comme en tous les enfants-lecteurs qui se sont passionnés pour lui- : « Harry Potter est vaillant et audacieux ! Il a déjà bravé tant de dangers ! »¹⁰ affirme-t-il à l'ouverture du second tome, avant de conclure ce même volet par cet éloge : « Harry Potter risque sa propre vie pour ses amis ! Il est si noble ! Si courageux ! »¹¹ Il est vrai que Dobby, à propos d'Harry, s'exprime toujours avec « une expression de véritable adoration sur le visage »¹² et que, par sa petite taille et son grand cœur, il a tout d'un enfant, et pourrait refléter parfaitement le sentiment de l'enfant lecteur adorateur d'Harry ! L'héroïsme d'Harry a, comme la plupart des inventions de Rowling, de nombreuses sources d'inspirations que nous ne manquerons pas d'interroger pour comprendre la construction du héros enfantin dans la littérature de jeunesse contemporaine.

Mais poursuivons l'établissement des analogies entre le roman de jeunesse au succès mondial et la

⁸ ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Grasset, 1981, pp. 83-84.

⁹ JOUVE, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, PUF, 1998, p. 108.

¹⁰ ROWLING, J.K., *Les aventures de Harry Potter*, tome II. p. 20.

¹¹ *Ibid.* p. 193.

¹² ROWLING, J.K., *Les aventures de Harry Potter*, tome V. p. 458.

structure traditionnel du conte. Si le monde des *moldus*, le premier des deux mondes qui structurent l'évolution de l'enfant en héros, est, à l'image du conte, clairement manichéen, avec ces personnages types, entièrement mauvais, sans nuances, lorsqu'Harry entre à l'école des sorciers de Poudlard, les rapports entre le bien et le mal se complexifient. L'abandon -paradoxal- du conte de fées et l'entrée dans un monde plus nuancé correspond au renoncement à l'enfance. Cette entrée à l'école coïncide avec l'apprentissage de la vie et cela révèle une inversion, voulue par l'auteur, entre le traitement de la réalité et de la fiction : c'est la création totalement fictive du monde des sorciers qui décrit le mieux la réalité complexe de la nature humaine, puisqu'à la limpidité des caractères *moldus* s'oppose la complexité des caractères et des structures psychologiques des sorciers. Cependant, si des personnages sorciers tels que Severus Rogue, Albus Dumbledore ou Sirius Black -pour ne citer qu'eux- sont dotés de ces personnalités ambiguës et complexes, mouvantes, qui révèlent une psychologie travaillée de personnages romanesques, le monde sorcier se divise rapidement et radicalement en deux camps : aux bons sorciers, fédérés par Harry Potter, s'opposent les adeptes de la magie noire et disciples de Lord Voldemort.

L'immersion dans un monde de sorcier, outre son esthétique exotique, dépayssante, attrayante, trouve une autre utilité, celle de déjouer la censure du Moi, en transposant dans le monde lointain de la magie, celui qui donc ne nous concerne pas, des éléments tabous comme la gloire et l'héroïsme que peut tirer un enfant de son statut d'orphelin. « Ta mère est morte pour te protéger quand tu étais enfant... et moi, j'ai tué mon père [lui raconte Voldemort]. Mais regarde comme il m'a été utile dans la mort... »¹³ Cette idée morbide pourrait s'appliquer à Harry aussi puisque c'est la mort de ses parents qui le rend si spécial et qui a fait de lui le héros qu'il est. Bien qu'à de nombreuses reprises, l'auteur assure que le jeune garçon aurait préféré une vie normale, banale, dans la masse du commun des mortels, plutôt que ce statut de héros qu'il tire de ce drame, le lecteur peut très facilement en douter. Comment rêver encore de n'être pas Harry Potter ? C'est bien la maltraitance qu'il subit de la part de sa famille adoptive en raison du décès de ses parents, qui permet à l'enfant de pouvoir jouir, dans un autre monde, de son statut de glorieux orphelin, sans quoi il ne serait pas un héros victorieux mais le simple enfant d'une famille heureuse. Or quel enfant-lecteur pourrait, sans culpabilité, jouir de l'identification à un enfant qui tiendrait tout son pouvoir de la mort de ses parents, si cette gloire n'était pas transposée dans le monde du rêve ? C'est ici, encore une fois, que la construction de la saga Harry Potter s'inspire du conte ; Marthe Robert affirme que « Dépayser pour divertir [c'est] aussi évoquer ce qu'il y a d'occulte et d'interdit dans les choses les plus familières ; tout l'art du conte est là, dans le déplacement de l'illusion qui consiste à afficher le faux pour obliger à découvrir le vrai. »¹⁴ D'un roman, Harry Potter tient également tout du « roman familial », et nous n'échapperons pas à la psychanalyse -dans la mesure de nos capacités- du héros Potter. L'héroïsme enfantin développé par Rowling ne peut être détaché du réseau psychologique qui lie Harry à deux familles et à deux histoires

¹³ ROWLING, J.K., *Les aventures de Harry Potter*, tome VII. p. 685.

¹⁴ ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Grasset, 1981, p. 102.

identitaires différentes, pour ne pas dire opposées, et qui multiplie les figures de substituts paternels en ne touchant jamais à l'unicité du visage de la mère, alors que James et Lily Potter semblent tous deux avoir effectué le même sacrifice de leur vie au profit de leur fils unique. Dans les nombreuses reprises du récit du drame familial, on trouve ce « souvenir » d'Harry, et l'on constate facilement combien l'accent semble davantage mis sur le décès maternel :

« Harry avait souvent essayé de se représenter la mort de ses parents [...] Comment Voldemort avait d'abord tué le père d'Harry ; comment James Potter avait essayé de le retenir en criant à sa femme de prendre Harry et de s'enfuir... Comment Voldemort s'était avancé vers Lily Potter, et lui avait ordonné de s'écarter pour qu'il puisse tuer Harry... Comment elle l'avait supplié de la tuer elle, à la place de son fils, comment elle avait continué jusqu'au bout à le protéger ... Et comment Voldemort l'avait tuée, *elle aussi*, avant de tourner sa baguette magique vers Harry... »¹⁵

Marthe Robert rappelle en quelques phrases l'origine et le contenu du roman familial sur lequel le conte de fées -et pour nous le roman de Rowling- est calqué : l'enfant en grandissant perd peu à peu sa place d'enfant choyé et parallèlement prend conscience que ses parents ne sont pas tout-puissants. « C'est ainsi que l'enfant en vient à se raconter des histoires, ou plutôt une histoire qui composera son roman familial. » Elle poursuit en expliquant que « le système des deux familles d'essence inégales, l'une charnelle, l'autre fictive, est le moyen auquel l'adolescent recourt pour esquiver au moins en esprit l'étroitesse de sa condition »¹⁶ Le retour chez les Dursley, passage obligé de chaque fin d'année scolaire à Poudlard, symbolise le retour au réel, auparavant sacrifié au profit du rêve d'une famille qui correspond à ses désirs. Ce passage se trouve confirmé par la « barrière magique » du « quai 9 $\frac{3}{4}$ » qu'il est nécessaire de franchir pour entrer dans le monde des sorciers, et inversement, pour rejoindre le monde réel. Cette barrière n'est que la première d'une longue liste qui avertit Harry de son passage dans le monde du rêve : une locomotive l'emmène vers un lieu secret et inconnu, inaccessible au commun des mortels, sous la direction d'un passeur -Hagrid- il franchit un fleuve, obstacle éminemment symbolique -il forme une frontière entre deux mondes et rappelle la métaphore du temps qui passe et de la Mort, à l'image du Styx-, traverse une forêt et escalade une montagne, pour se trouver accueilli et reconnu, dans un château aux nombreuses propriétés magiques, et dans un monde, une société, qui compte sur lui pour être sauvée. Il est possible de considérer Harry comme le créateur de ce monde où non content d'obtenir la reconnaissance qui lui est nécessaire, il se transforme en puissant sorcier capable de vaincre la mort elle-même. Cette échappatoire imaginaire mais valorisante le tire de la maltraitance quotidienne à laquelle il ne trouve pas d'issue, en raison même de son statut d'enfant : il ne peut, avant l'âge adulte, échapper à la domination de sa famille. C'est donc par son statut d'enfant -et d'enfant aimé- qu'il est destiné à vaincre toutes les peurs, dont la première ne saurait être autre que celle de la mort. Mais s'octroyant une autre identité, et une filiation qui lui est propre, le

¹⁵ ROWLING, J.K., *Les aventures de Harry Potter*, tome IV. p. 232.

¹⁶ *Ibid.* p. 122.

petit garçon est alors face à un dilemme dans la construction de son substitut paternel, celui qui doit le protéger et le valoriser, tout en étant celui qu'il doit nécessairement abattre. C'est, bien entendu, toute la question de l'Œdipe de l'enfant héros, que nous abordons ici ; à l'unité du visage de la mère s'oppose l'éclatement des figures paternelles. Un flottement autour du choix du père idéal peut expliquer la multiplicité des figures paternelles, flottement qui, de toute évidence, n'existe pas dans la relation à la mère.

Alors que James Potter est assez vite destitué dans sa fonction paternelle par Dumbledore, Hagrid, Lupin ou Sirius Black, -cet entourage masculin aux hautes valeurs morales, éducatives et aimantes se trouvera complété par deux figures paternelles potentielles hautement négatives, en Severus Rogue et Lord Voldemort lui-même - Lily Potter, quant à elle, n'a jamais de réelle rivale ou de substitut sérieux. Lily Potter, la jeune mère que Harry voit dans ses rêves, semble irremplaçable, sans rivale, alors que Voldemort lui-même apparaît comme ayant avec Harry des telles affinités ou ressemblances que la question est posée d'une éventuelle filiation entre eux.

C'est aussi en toute innocence, et non sans douleur, que le garçon parvient à prendre lui-même la place du père au point de se méprendre en croyant voir son père James alors qu'il est face à son propre visage. A la fin du troisième tome, alors qu'Harry risque une nouvelle fois la mort en affrontant les « détraqueurs » -personnification de la Mort que nous décrypterons plus avant- le jeune sorcier a toujours besoin de l'aide de son père James, que des procédés magiques comme le « miroir de Rised » lui permettent encore de voir. Pourtant, il l'a désormais détrôné puisque, sans le reconnaître consciemment encore, il le remplace pour se porter lui-même secours : une traditionnelle machine à remonter le temps lui permet de revenir sur les lieux de l'affrontement avec les détraqueurs pour réaliser un « patronus », comprenez un puissant totem positif contre les forces obscures et oppressantes des détraqueurs, en faveur de son autre lui-même aux portes de la mort. « Hier soir, j'ai cru que c'était mon père qui avait créé un Patronus pour moi. Quand je me suis vu sur l'autre rive du lac... j'ai cru que c'était lui que je voyais. »¹⁷Au désir d'être sauvé par ce père idéal qu'est James, s'ajoute la projection enfantine de sa propre personne devenue le père. Cette vision phantasmatique - sur la « rive opposée », symbolique frontière !- est significative de la construction identitaire du héros à la recherche du père. Dumbledore, figure de sage et de confident, explique à Harry sa filiation intime à la figure paternelle : « Ton père vit en toi, Harry, et il se montre davantage lorsque tu as besoin de lui. C'est donc bien ton père que tu as vu la nuit dernière, Harry... Et c'est en toi que tu l'as découvert. »¹⁸ C'est d'abord en mettant ses pas dans les pas de son père -figure qu'il faudra pourtant nécessairement abattre et que l'amour indétrônable pour la mère ne fait que justifier- que l'enfant se construit et s'érige en héros, avant que l'ambiguïté de son affiliation aux forces du bien et du mal ne complexifie le personnage.

« Héros », Harry l'est incontestablement au fil des sept volumes qui tracent son histoire, et cela en

¹⁷ ROWLING, J.K., *Les aventures de Harry Potter*, tome III. p. 343.

¹⁸ ROWLING, J.K., *Les aventures de Harry Potter*, tome III. p. 344.

vertu de deux faits inextricablement liés : la mort de ses parents et son statut d'orphelin, et sa lutte acharnée contre les forces du Mal qui menacent l'ordre de la société magique. Le texte de Rowling, quoique très vaste -il compte plus de quatre mille pages- multiplie les références à ce drame, à cette miraculeuse survie d'un enfant sans défense face au plus puissant mage noir qui ait « existé ». Si l'ouverture de chaque nouveau tome de la saga reprend consciencieusement cet événement, les aventures que Harry traverse permettent à l'enfant et à son entourage de revenir sans cesse sur la glorification de ces faits. La redondance de ces informations dans le roman aurait permis des dizaines de citations quasiment identiques, nous n'en présenteront que quelques unes à valeur d'exemple :

« Je connaissais tes parents et c'étaient les gens les plus charmants qu'on puisse imaginer... enfin c'est comme ça... Tu-Sais-Qui les a tués. Ensuite – et c'est là qu'est le vrai mystère-, il a essayé de te tuer aussi. Mais il n'a pas réussi. La cicatrice du front n'est pas une blessure ordinaire. C'est la trace du mauvais sort qu'il a jeté contre toi, un mauvais sort si puissant qu'il a détruit tes parents et leur maison. »¹⁹

« À l'âge de un an, Harry avait réussi à survivre au terrible maléfice que lui avait lancé le mage le plus redoutable de tous les temps », « les parents de Harry avaient succombés à l'attaque de Voldemort mais Harry avait survécu, avec pour seul souvenir cette cicatrice en forme d'éclair. [...] Les pouvoirs de Voldemort avaient été détruits à l'instant même où il avait tenté sans succès de tuer Harry. »²⁰

« Si incroyable que cela puisse paraître, le sortilège n'avait pas eu l'effet escompté. Au lieu de tuer le petit garçon, il avait ricoché et frappé Voldemort lui-même. Harry avait survécu sans autre blessure qu'une entaille en forme d'éclair sur le front, tandis que Voldemort, lui, avait été réduit à quelque chose d'à peine vivant. »²¹

Dumbledore lui-même ne tarit pas d'éloges lorsqu'il congratule son favori : « à nouveau tu as survécu. [...] tu t'es battu comme l'aurait fait un homme accompli. J'étais plus fier de toi que je ne saurais le dire. [...] tu as du relever des défis que même les sorciers adultes n'avaient jamais eu à affronter. Et cette fois encore tu as réussi au-delà de mes rêves les plus insensés. »²² Le vieux magicien avoue ici, en employant le terme « rêve », son désir de voir triompher son presque-fils. Harry ferait donc l'objet d'un fantasme de puissance pour son entourage et ses partisans, il n'est pas le seul à se construire en héros, on attend de lui qu'il le soit !

Enfin, pour dernier exemple de la redondance du thème de l'enfant héros, lors d'un cours de défense contre les forces du Mal, le faux professeur Fol Œil explique le Sortilège de Mort « Avada Kedavra » qui a brisé, entre autres, la famille Potter : « il n'existe aucun moyen de conjurer ce sortilège.

¹⁹ ROWLING, J.K., *Les aventures de Harry Potter*, tome I. p. 65.

²⁰ ROWLING, J.K., *Les aventures de Harry Potter*, tome II. p. 8.

²¹ ROWLING, J.K., *Les aventures de Harry Potter*, tome IV. p. 27.

²² ROWLING, J.K., *Les aventures de Harry Potter*, tome V. p. 994.

Impossible de le neutraliser. On ne connaît qu'une seule personne qui ait jamais réussi à y survivre et cette personne est devant moi. »²³ L'incroyable pouvoir de Harry et son drame personnel sont incessamment repris par les différents personnages du roman et ne permettent pas aux lecteurs d'envisager l'enfant Harry autrement qu'en super-héros. Rowling ne badine pas avec le caractère exceptionnel de son héros, à qui elle prête, de surcroît, le désir perpétuel de sauver à son tour son entourage, reprenant à son compte la haute valeur morale -et bientôt magique- du sacrifice de soi. C'est Hermione qui, d'ailleurs, voit une possible faiblesse dans le syndrome de sauveur dont paraît souffrir Harry : « tu ne crois pas que tu as un peu tendance à vouloir sauver les gens ? »²⁴ C'est Mrs. Weasley, exemple de mère aimante et vivante à la fois, qui, par ses remerciements chaleureux, appuie la thèse d'Hermione. Harry est aussi un héros parce qu'il est sauveur : « Oh Harry je ne sais pas quoi te dire, tu as sauvé Ginny, tu as sauvé Arthur, maintenant tu sauves Ron... quand j'y pense, la moitié de notre famille te doit la vie. Tout ce que je peux dire c'est qu'on a eu de la chance le jour où Ron a décidé de s'asseoir pour la première fois dans ton compartiment du Poudlard Express, Harry. »²⁵

Héros au service des autres, Harry est le symbole et le bras armé d'une communauté qui résiste, il fait figure de roi -le défi final du premier tome se trouve être une partie d'échecs géants à l'issue de laquelle le roi déposera sa couronne aux pieds du héros !-, il est d'ailleurs nommé « chef » de l'Armée de Dumbledore qu'il monte, entraîne, et mène au combat. Chef de guerre pour mener la terrible bataille finale qui aura lieu à Poudlard même, ce lieu où s'est forgée l'identité héroïque du jeune garçon, Harry garde la gloire chevaleresque qui l'avait fait remporter le très célèbre « tournoi des trois sorciers » au cours du quatrième tome de ses aventures, en affrontant Voldemort en combat singulier.

Le personnage d'Harry Potter n'est pourtant pas, et c'est là tout son intérêt, radicalement bon. Son ambiguïté naît de sa difficulté à n'être « que » le fils de James. L'éclatement de la figure paternelle, et l'impossible création d'un père idéal laisse Voldemort lui-même entrer dans le cercle des pères potentiels du héros, en même temps qu'il peut faire figure de frère jumeau, ou de double maléfique. Tout ce qui définit la part d'ombre d'Harry se trouve projeté dans cet ennemi juré qui fait toujours figure d'ennemi intime. Les premières similitudes qui tracent un lien identitaire entre le couple de héros antithétiques se basent sur l'apparence physique et les aptitudes magiques exceptionnelles qu'ils partagent, en vertu même du « meurtre fondateur » -pour plagier Freud- de James et Lily. Voldemort est la figure diabolique du cycle, antithèse de Dieu, il s'est fixé comme objectif d'atteindre l'immortalité. Il est donc le premier à affronter la mort, et c'est lui qui va transmettre cette lutte, sous une forme légèrement détournée, à l'enfant Harry, dont la destinée entière ne sera autre que d'échapper à la mort. Voldemort retient d'ailleurs quelque chose du « créateur », puisque l'éclair qui zèbre le front de Harry, stigmate d'un Sortilège de Mort qui aurait dû détruire l'enfant, pourrait être la marque de la foudre divine, et est reconnue tout au long du roman comme la

²³ *Ibid.* p. 231.

²⁴ ROWLING, J.K., *Les aventures de Harry Potter*, tome V. p. 872.

²⁵ ROWLING, J.K., *Les aventures de Harry Potter*, tome VI. p. 465.

marque physique d'une élection. De fait, Harry est en grande partie créé par Voldemort ; c'est lui qui décide du destin de l'enfant en le choisissant pour ennemi juré. Par cette attaque manquée Voldemort va, tout en perdant une grande partie de ses forces, transmettre à Harry, en plus d'une cicatrice « pas ordinaire » -comprenez « magique »- des pouvoirs réservés à la magie noire, et en particulier la capacité de parler aux serpents en « fourchelangue », idiome immémoriale et obscure qui donne les pleins pouvoirs sur ces créatures du Mal, au sens fantastique et biblique à la fois. Figure paternelle, en « donnant la vie » à Harry, Voldemort perd fatalement des forces et s'approche de sa finitude, comme un homme devenant père accepte sa condition de mortel. Or Voldemort, incapable de donner *sa* vie, refuse obstinément de se soumettre à la mort. C'est pourquoi tous deux, « père » -ou plutôt créateur- et fils, s'affrontent pour survivre. Pour Isabelle Smadja, Voldemort est aussi un fils qui a tué son père, à l'instar de Chronos et de Zeus, il représenterait le monde avant le Verbe, ou plus exactement le monde sans le Verbe : « Que les Ténèbres soient » pourrait être la réplique satanique de l'injonction divine qui fit la lumière. »²⁶ Les pouvoirs transmis à regret par un créateur qui voulait non pas créer mais détruire s'accompagnent d'une analogie de parcours et d'une ressemblance physique à l'âge où Harry et Tom Jédusor -identité de Voldemort avant son règne en tant que Seigneur des Ténèbres- étaient enfants. Voldemort l'explique à Harry en personne : « Ta mère est morte pour te sauver. Soit. [...] Il y a une étrange ressemblance entre nous, Harry Potter. Même toi tu as dû le remarquer. Nous avons tous les deux du sang *moldu*, nous sommes tous les deux orphelins, élevés par des Moldus. Et probablement les deux seuls élèves de Poudlard qui n'aient jamais parlé Fourchelangue depuis le temps du grand Serpentard lui-même. Et même physiquement, nous nous ressemblons. »²⁷ Tous deux d'ascendance « mêlée », Tom Jédusor -que l'on peut lire comme un « jeu du sort » puisque c'est bien de leur destinée qu'il est question- est le fils d'une sorcière et d'un *moldu* dont il est rapidement orphelin. Sa mère meurt en couche, c'est-à-dire en lui donnant la vie, tout comme Lily sacrifie la sienne à celle de son fils Harry, et Tom assassine son père, « meurtre fondateur » et originel qui fait de lui le mage noir Voldemort. Tom Jédusor est élevé par les *moldu*s d'un orphelinat qui tient tout d'une prison, comme la maison des Dursley fait figure de milieu carcéral pour Harry. Tous deux recherchent alors une reconnaissance qui leur est refusée et bâtissent des rêves de puissance. Dans le roman, le premier acte magique réalisé par Harry se trouve être la libération « accidentelle » d'un Boa retenu prisonnier par le système carcéral mis en place par les *moldu*s, à savoir un zoo. Cette libération du serpent symbolise la libération des forces du Mal. Alors que Voldemort a en partie « créé » Harry, l'enfant se trouve lui-même responsable de la libération du mal et permettra le retour à la vie de Voldemort, sa « renaissance » qui, au tome IV, nécessitait le sang de Harry ! Ils sont donc tous deux créateurs des forces qu'ils doivent abattre. « Si je voulais renaître aussi puissant que je l'avais été, il me fallait le sang de Harry Potter. [...] la protection que sa mère lui avait léguée coulerait également

²⁶ SMADJA, Isabelle, *Harry Potter, les raisons d'un succès*, PUF, 2001, p. 45

²⁷ ROWLING, J.K., *Les aventures de Harry Potter*, tome II. p. 334.

dans mes veines. »²⁸ De plus, c'est bien un « serpent » qu'Harry, involontairement, libère une nouvelle fois : « Harry regarda en face le visage de celui qui avait hanté ses cauchemars pendant trois ans. Plus livide qu'une tête de mort, les yeux écarlates et grands ouverts, le nez plat, avec deux fentes en guise de narines, à la manière des serpents... Lord Voldemort venait de renaître devant lui. »²⁹ Frères de sang, alternativement père et fils, leur jumelage antithétique va très loin ; Dumbledore affirme qu'il existe alors entre Voldemort et Harry « une double connexion », et qu'ils ont mis en place des « destinées liées plus étroitement que ne l'ont jamais fait deux sorciers dans l'Histoire. »³⁰

Ce même Dumbledore les place lui-même sur un pied d'égalité en affirmant que Tom Jédusor avait été l'élève le plus brillant de l'école de Poudlard, école qui se trouve être le lieu de leur naissance au monde qui est, fictivement ou non, le leur. Là encore, leur attachement à ces lieux symboliques crée une ressemblance psychologique troublante : Lorsqu'Harry réfléchit au parcours de Voldemort il s'exclame : « son école ! Elle a été sa première maison, l'endroit qui a fait de lui un être à part entière, elle signifiait tout à ses yeux et même après l'avoir quitté... » Et son ami Ron met le doigt sur l'effet de miroir que ces réflexions produisent : « -C'est bien de Tu-Sais-Qui qu'on parle ? Pas de toi ? »³¹ Enfin, et c'est là un point crucial tant dans la trame du récit que dans l'analyse de la gémellité des deux magiciens, leurs armes, leurs baguettes magiques, c'est-à-dire le pouvoir qui a fait d'eux ce qu'ils sont et souhaitent être, sont qualifiées de jumelles ! Elles sont « forgées », telles des épées, avec en leur cœur une plume provenant du même phénix, celui du sage Dumbledore. Leur similitude se trouve dans un même fragment d'éternité -le phénix étant l'oiseau mythologique bien connu pour renaître de ses cendres- alors que leurs deux propriétaires, adversaires de sang et de cœur, sont tous les deux opposés dans une lutte acharnée contre la mort ! A plusieurs reprises, les différents personnages, et jusqu'au fabricant de baguettes, affirment que ces deux baguettes sont « sœurs » et que ce sont les baguettes qui élisent leurs sorciers. De destinée, il est plus que question : Voldemort et Harry, rejetés par le monde *moldu*, sont destinés à n'exister que par et pour le monde sorcier dont la maîtrise de la baguette est la condition d'acceptation *sine qua none*. Tous les deux définis par leur pouvoir, leurs armes magiques sans quoi ils ne sont rien et qui contiennent intrinsèquement leur quête de l'immortalité du phénix, ils se heurtent à nouveau à une gémellité qui les empêche de s'entre-détruire. Alors que « frères » de sang, leur dessein se résume à l'anéantissement de l'autre, deux baguettes qualifiées de « sœurs » ne peuvent pas s'attaquer mutuellement !

Leurs identités psychologiques, en plus d'être semblables par le parcours de jeunesse qui est le leur, s'étend à une communication télépathique qui s'instaure, de plus en plus importante au fil du texte, grâce à la cicatrice que Harry porte au front. Ce lien unique entre les deux sorciers s'établit sur une douleur, puisqu'aucune de leurs connexions n'échappe à la violence qui les oppose : « quand ta cicatrice te faisait mal [...] c'était en rapport avec les émotions que Tu-Sais-Qui ressentait à ce

²⁸ ROWLING, J.K., *Les aventures de Harry Potter*, tome IV. p. 695.

²⁹ ROWLING, J.K., *Les aventures de Harry Potter*, tome IV. p. 681.

³⁰ ROWLING, J.K., *Les aventures de Harry Potter*, tome VII. p. 828.

³¹ ROWLING, J.K., *Les aventures de Harry Potter*, tome VII. p. 342.

moment-là. »³² En plus de subir les émotions de son ennemi juré, Harry va pouvoir, peu à peu, s’immiscer à volonté dans l’esprit de Voldemort et même dans son âme, comme la conversation entre Dumbledore et Rogue nous l’apprend : « Voldemort craint cette connexion. Il n’y a pas si longtemps, il a eu un avant-goût de ce que pouvait signifier pour lui le fait de partager véritablement l’esprit de Harry [...] L’âme de Voldemort, mutilée comme elle l’est, ne peut supporter un contact étroit avec une âme comme celle de Harry. –l’âme ? Mais nous parlions d’esprit ! –Dans le cas de Harry et de Lord Voldemort, quand on parle de l’un, on parle aussi de l’autre. »³³ S’ils partagent une partie de leurs âmes, c’est que le mage noir en quête d’éternité a sciemment divisé la sienne propre en six « Horcruxes » lorsqu’intervient l’assassinat manqué du très jeune Harry. Les « Horcruxes » sont des objets sacrés pour Voldemort, à l’intérieur desquels il a emprisonné des parcelles d’âmes qui, ainsi dispatchées, ne sont pas en danger lorsqu’il risque sa vie. Mais, « le soir où Voldemort a essayé de le tuer, lorsque Lily a dressé entre eux deux sa propre vie comme un bouclier, le Sortilège de Mort a ricoché sur le Seigneur des Ténèbres et un fragment de son âme lui a été arrachée. Ce fragment s’est accroché à la seule âme vivante qui restait dans cette maison dévastée. Une partie de Lord Voldemort vit ainsi à l’intérieur de Harry. C’est ce qui lui donne le pouvoir de parler aux serpents et qui établit avec Lord Voldemort une connexion dont il n’a jamais compris la nature. »³⁴ C’est, en fait, en pensant accéder définitivement à la vie éternelle tant recherchée que Voldemort s’est tourné contre un enfant d’un an à peine, en raison de la prophétie qui annonçait, en la naissance d’Harry, la venue du seul sorcier capable de détruire le tyran.

Cette prophétie, qui lie deux individus destinés à lutter contre la mort, impliquait déjà leur impossible cohabitation : « *celui qui a le pouvoir de vaincre le Seigneur des Ténèbres approche... Il naîtra de ceux qui l’ont par trois fois défié, il sera né lorsque mourra le septième mois... et le Seigneur des Ténèbres le marquera comme son égal mais il aura un pouvoir que le Seigneur des Ténèbres ignore... et l’un devra mourir de la main de l’autre car aucun d’eux ne peut vivre tant que l’autre survit... celui qui détient le pouvoir de vaincre le Seigneur des Ténèbres sera né lorsque mourra le septième mois...* »³⁵ Harry n’a donc que deux options, toutes les deux héroïques s’il fait son choix pour « le plus grand bien » de tous : être victime ou destructeur du tyran. Si tout semble s’être déroulé comme l’annonçait la prophétie qui inaugure dix-sept années de lutte en Harry Potter et Voldemort, une chose seulement n’avait pas été envisagée : il s’agit de la dilution d’une part de Voldemort lui-même en Harry. Cette part de son âme -c’est-à-dire ce qui constituera le « côté obscur » du garçon- et de ses pouvoirs ont mis en place cet étroit réseau de ressemblance et de gémellité entre eux. Ainsi, Harry se trouve, après s’être vu nommé l’ élu, le « survivant » pendant de longues années, condamné à devoir mourir aussi pour que meurt le mage noir, puisque « tant que ce fragment d’âme, à l’insu de Voldemort, reste attaché à Harry et protégé par lui, Lord Voldemort ne peut pas mourir. » « Alors, ce

³² ROWLING, J.K., *Les aventures de Harry Potter*, tome V. p. 331.

³³ ROWLING, J.K., *Les aventures de Harry Potter*, tome VII. p. 799.

³⁴ ROWLING, J.K., *Les aventures de Harry Potter*, tome VII. p. 801.

³⁵ ROWLING, J.K., *Les aventures de Harry Potter*, tome V. p. 998.

garçon doit mourir... -Et Lord Voldemort devra le tuer de sa main, Severus. C'est essentiel. [...] – Vous l'avez maintenu en vie pour qu'il puisse mourir au bon moment ? [...] Vous l'avez élevé comme un porc destiné à l'abattoir...»³⁶ Voici qu'Harry n'est plus destiné à survivre, mais à mourir en martyr alors même qu'à la fin du dernier tome, l'auteur avait fait de lui le tout puissant « Maître de la mort », possesseur des trois reliques qui, réunies dans les mains d'Harry, le rendaient *encore plus* invincible ! Dumbledore le sage, est le seul capable d'accepter, pour ne pas dire préméditer, la mort de l'enfant, l'échec du héros, pour le « plus grand bien », selon sa propre formule.

Avant de poursuivre plus avant sur le terrain du sacrifice de soi que Rowling met constamment en place afin de vaincre la mort et la peur de la mort, revenons sur les différents visages que cette même Mort plusieurs fois personnifiée offre à l'imaginaire enfantin, et sur les sources d'où l'auteur puise son imagerie de la faucheuse.

L'intertextualité de la saga Potter est constamment mise en avant par Isabelle Smadja pour expliquer les « raisons d'un succès » planétaire. On sait qu'avec son univers magique à l'inventivité débordante, Rowling a su concilier la modernité et l'imaginaire, et accorder l'esprit d'une époque avec le caractère très primitif des idées -celles de la nature humaine et du fondement de l'identité en fonction de notre filiation et de nos choix...-. L'œuvre regorge de ces inventions fascinantes qui allient subtilement le moderne et l'ancien, la technique et la magie. Mais ce foisonnement de sources, et cette recréation des thèmes de l'imaginaire collectif sont plus intéressants encore dans l'analyse de l'imagerie du Mal que dans la contemplation des objets magiques devenus incontournables dans la pensée de la jeunesse contemporaine. Pour exemple citons la « pensine », ce vase qui permet de déposer le trop plein de pensées et de souvenirs qui nous assaillent, et qui reste un moyen de les revivre en s'y plongeant comme on plonge dans un rêve ! Le transport grâce à la « poudre de cheminette », les cadres et tableaux gardant « vivants » les individus qui y sont représentés, les photographies mouvantes, mêlant le film et la simple image, le courrier incendiaire nommé « beuglante » qui transmet, à l'ouverture, la voix colérique de celui qui vous l'adresse, les friandises aux goûts « surprises » quand elles ne sont pas des pastilles à vomir, etc.... A plus grande échelle, Rowling puise indistinctement dans les ressources de la mythologie antique, avec notamment le Phénix de Dumbledore ou encore le Basilic aux pouvoirs de Gorgone. Elle puise, on l'a vu, dans les contes de fées, dont la structure est la base de l'écriture romanesque de l'auteur, dans les légendes celtes avec, entre autres, sa « forêt interdite », dans la littérature médiévale comme l'explique Isabelle Weill³⁷, dans le courant fantastique qui lui permet de faire cohabiter les loups-garous, les araignées géantes et les licornes, et enfin dans les grandes étapes qui ont jalonné l'histoire du monde. Pour Gérard Genette, « l'hypertextualité relève du bricolage. Disons seulement que l'art de « faire du neuf avec du vieux » a l'avantage de produire des objets plus complexes et plus savoureux que les produits « faits exprès » : une fonction nouvelle se

³⁶ ROWLING, J.K., *Les aventures de Harry Potter*, tome VII. p. 801.

³⁷ WEILL, Isabelle, *Harry Potter ou les enfances d'un héros épique*, actes du colloque « Moyen-âge et Littérature de jeunesse », à paraître.

superpose et s'enchevêtre à une structure ancienne, et la dissonance entre ces deux éléments coprésents donne sa saveur à l'ensemble [...] Mais le plaisir de l'hypertexte est aussi un jeu : au fond, le bricolage, quelle qu'en soit l'urgence, est toujours un jeu, en ce sens au moins qu'il traite et utilise un objet d'une manière imprévue, non programmée, et donc « induite »³⁸ Voldemort, sa « marque des ténèbres », et ses nombreux acolytes, Mangemorts et Détraqueurs, sont des figures de création littéraire qui tiennent tout du palimpseste. Voldemort, lui, incarne à la fois l'ombre du diable dans la pensée médiévale et celle d'Hitler et du nazisme, sans être jamais détaché de son rôle de personnification de la mort dont la peur fondamentale de l'homme constitue ce tabou qu'il sera nécessaire d'analyser, et qui rend son nom imprononçable. Dès que le discours porte sur Voldemort, les allusions au nazisme deviennent évidentes. Si le prénom de Salazar Serpentard, le père spirituel de la maison des Serpentard à l'école Poudlard, rappelle celui tristement célèbre du dictateur portugais António de Oliveira Salazar, ses initiales sont une allusion on ne peut plus explicite aux SS de l'Allemagne nazie. A cela s'ajoute l'usage de la torture du « Sortilège Endoloris », qui ne peut qu'évoquer la violence des contextes de guerre, références qui culminent avec la haine raciale contre les Sang-de-Bourbe, dans l'idée d'une épuration de la race des sorciers. Même la haine puissante de Voldemort contre les « sang-de-bourbes », les sorciers « impurs », trouve une explication dans son passé, dans son enfance. La cohérence psychologique du personnage est nécessaire à Rowling dans sa démarche de création romanesque, comme l'explique Léo Bersani :

« La garantie la plus sûre de l'ordre social est peut-être la cohérence psychologique, et le romancier, en choisissant de présenter des personnages psychologiquement structurés, offre à ses lecteurs bien plus que la simple satisfaction intellectuelle de contempler des formes organisées. Il a opté pour la lisibilité constante de la personne humaine, il l'affirme avec insistance. [...] L'écrivain renvoie ainsi à la société un message qui la rassure sur sa stabilité et son ordre fondamental : il est possible de prévoir une certaine continuité dans les désirs des différentes personnes comme dans les désirs de chaque individu ; on peut interpréter les comportements, les structures, en faire des intrigues. »³⁹

L'intrigue, lorsqu'il s'agit de créer le personnage de Voldemort, n'a rien de rassurante en ce qu'elle réaffirme la logique de créations des dictateurs et la folie de leur violence. « Sang-de-bourbe », Voldemort l'est en effet par son père *moldu*, dont il subit l'abandon et dont il se venge, avant d'amorcer le règne du « sang pur » dont il est lui-même exclu, comme Hitler prônant la race aryenne avec laquelle il n'avait pas la moindre ressemblance physique. On ne peut que remarquer, de surcroît, que le grand adversaire de Voldemort, le sage Albus Dumbledore, possède les petites lunettes et le « long nez crochu » du caractère juif dans l'imaginaire de l'Allemagne nazie.

Avec les « détraqueurs » c'est toute l'imagerie de la mort qui est convoquée, toute l'horreur du cadavre et de la putréfaction. « Les détraqueurs comptent parmi les plus répugnantes créatures qu'on

³⁸ GENETTE, Gérard, *Palimpseste*, SEUIL, 1982, p. 556.

³⁹ BERSANI, Léo, *Le Réalisme et la peur du désir*, in *Littérature et réalité*, SEUIL, 1982, p. 71.

puisse trouver à la surface de la terre. Ils infestent les lieux les plus sombres, les plus immondes, ils jouissent de la pourriture et du désespoir, ils vident de toute paix, de tout espoir, de tout bonheur, l'air qui les entoure. »⁴⁰ Leur rôle de mort peut, pour Smadja, englober l'horreur de la mort et le désespoir que suscite le sentiment de culpabilité. Sans compter que leur baiser, vidant le corps de son âme et laissant la victime comme « une coquille vide »⁴¹ y ajoute l'angoisse plus contemporaine de la vieillesse et de la sénilité. Harry, au début du troisième tome, les décrit ainsi :

« Le nouveau venu était si grand qu'il touchait presque le plafond. Harry baissa les yeux et ce qu'il vit lui retourna l'estomac. Une main dépassait de la cape, une main luisante, grisâtre, visqueuse et couverte de croûtes, comme si elle s'était putréfiée dans l'eau. [...] alors l'être dissimulé sous la cagoule prit une longue et lente inspiration qui produisit une sorte de râle. On aurait dit qu'il essayait d'aspirer autre chose que de l'air. »⁴²

La peur qu'ils déclenchent reprend les syndromes d'oppression et d'angoisses les plus terribles : leur « longue respiration qui ressemblait à un râle... [convoquait] un froid si pénétrant qu'il avait l'impression de se noyer dans une eau glacée... »⁴³ En plus de cette terreur qu'ils imposent jusque dans l'âme de leurs victimes, ils disposent de cette arme qui rend l'homme comme dans sa plus grande vieillesse, pareil à une coquille vide : « Lorsque les détraqueurs enlèvent leur cagoule, c'est pour faire usage de leur arme ultime [...] ça s'appelle, le Baiser du Détraqueur. Ils le font subir à ceux qu'ils veulent détruire définitivement. Ils doivent avoir une espèce de bouche là-dessous, car il paraît que leurs mâchoires se referment sur les lèvres de leurs victimes et qu'ils aspirent son âme. »⁴⁴ Les détraqueurs, ces ombres angoissantes qui sont la terreur d'Harry, ne sont pas le seul cortège de mort qui entoure le « Seigneur des Ténèbres ». On remarque au passage que cette appellation est entièrement empruntée à Tolkien qui fit de Sauron, Seigneur des Ténèbres bien connu des adeptes de *Fantasy*, le mal absolu de sa trilogie *Le Seigneur des anneaux*. Voldemort est entouré, en bon tyran, d'une armée spéciale composée de « Mangemorts ». Ces partisans encapuchonnés de noir rappellent aussi les *Nazgûl* de Tolkien ; ils sont eux-aussi des serviteurs du « Seigneur » et sont à la recherche acharnée de celui que leur maître doit détruire, à savoir Harry, comme les *Nazgûls* traquent « l'anneau unique » pour Sauron.

Enfin, conformément au principe d'écriture que Rowling a adopté, où elle propose des figures en forme de palimpseste en juxtaposant plusieurs couches de références, la description de la « Marques des Ténèbres », symbole des partisans de Voldemort, allie la tête de mort des nazis et le serpent de la Bible qui, à son tour, se trouve doté d'une référence mythologique à la Gorgone, étant représenté la langue tirée. Jean-Pierre Vernant nous explique que « La Gorgone est toujours sans exception

⁴⁰ ROWLING, J.K., *Les aventures de Harry Potter*, tome III. p. 155.

⁴¹ ROWLING, J.K., *Les aventures de Harry Potter*, tome III. p.268.

⁴² *Ibid.* p. 73.

⁴³ *Ibid.* p. 155.

⁴⁴ *Ibid.* p. 202.

représentée de face [...] les yeux écarquillés, le regard fixe et perçant, la chevelure est hérissée de serpents, la bouche, ouverte en rictus, s'allonge jusqu'à couper toute la largeur du visage, et [...] la langue, projetée en avant, fait saillie au dehors. »⁴⁵ La multiplication des sources auxquelles renvoie le texte de Rowling peut alors, et c'est le postulat d'Isabelle Smadja, expliquer l'universalité du succès de *Harry Potter*. Ces ouvrages sont à la rencontre d'un imaginaire qui, inévitablement, ne pouvait que déborder de la seule insularité britannique et c'est bien un imaginaire désormais universel de la mort qu'un tel succès pourrait impliquer. Une question reste pourtant sans réponse : le succès planétaire de *Harry Potter* aura-t-il influencé l'imaginaire de la mort, ou l'imaginaire de la mort et ses sources multiples ont-ils participé à l'engouement général pour ce texte ?

La prolifération des images morbides qui jalonnent toute la saga représente un intérêt notoire pour l'appréciation du nouvel héroïsme de l'enfant. Cependant, un élément central reste encore inexploité pour nous : Le tabou qui entoure la mort en rendant imprononçable le nom de Voldemort. C'est ici qu'entre en jeu pour nous la peur de la mort et sa non-acceptation.

Si seul Dumbledore, très puissant et très sage, revendique le droit de nommer celui qui fait régner la terreur, c'est qu'il est d'abord le seul « héros » à ne pas craindre la mort elle-même. En témoigne, à la fin du dernier tome, la requête qu'il adresse à Rogue : accepter de le tuer de sa propre main avant que le maléfice dont il est victime ne le détruise sous peu, et surtout avant que Voldemort ne vienne l'assassiner pour prendre possession de sa puissante baguette magique. Cependant, sa bravoure face à la mort n'est, dès le premier tome, pas à mettre en doute, et c'est cette conviction intime que la peur servirait la peur et briserait l'héroïsme nécessaire à Harry qu'il lui inculque en renouvelant à volonté ce type de discours : « je ne vois aucune raison d'avoir peur de prononcer le nom de Voldemort. »⁴⁶ A défaut de faire disparaître le mal, ce parti pris par l'ensemble du monde des sorciers de ne plus évoquer le responsable de leur malheur est une excellente propagande de la peur, et un moyen de pression et d'oppression qui semble se construire et s'entretenir lui-même. Pour Dumbledore, cette réticence à nommer ce que l'on craint renforcerait le pouvoir et la puissance de ce qui fait peur, et Harry, bon élève et consciencieusement soumis aux volontés de Dumbledore, accepte d'emblée ne n'être pas de ceux qui entretiennent la peur de la peur. Il se positionne dès lors comme égal à son modèle, pour ne pas dire son idole, en choquant son entourage, dès sa onzième année, par sa facilité à nommer le mage noir. La communauté sorcière, dans son intégralité, préfère utiliser une large palette de périphrase parfois assez longue, qui rend criante l'ineptie d'un tel tabou et l'emprisonnement mental dû à la peur, dont ils sont les victimes. Cela va de « Vous-Savez-Qui » -ou « Tu-Sais-Qui » selon le contexte énonciatif- à « Celui-Dont-On-Ne-Doit-Pas-Prononcer-Le-Nom ». On remarque l'ironie que l'auteur met en évidence en accordant à ces périphrases les nombreuses majuscules qui tiennent tout du nom propre ! Voldemort est ainsi plus que nommé, en vérité. L'idée du tabou est d'ailleurs explicite dans la formule « Celui-Dont-On-Ne-Doit-Pas-Prononcer-Le-Nom ». Elle le sera

⁴⁵ VERNANT, Jean-Pierre, *La Mort dans les yeux*, Hachette, « Pluriel », 2002, p. 32.

⁴⁶ ROWLING, J.K., *Les aventures de Harry Potter*, tome I. p. 18.

d'autant plus ouvertement lorsqu'au tome sept, alors que la guerre contre les forces du Mal est définitivement engagée, le nom du Seigneur des Ténèbres s'accompagne d'un « Sortilège de Tabou » qui met en relation de cause à effet l'énonciation du nom de Voldemort et l'immédiate persécution dont seront victimes les « opposants au régime », puisque c'est bien de cela dont il s'agit : « Ceux qui le combattent sérieusement, comme Dumbledore, osent l'appeler par son nom. Maintenant qu'ils ont mis un Tabou, quiconque prononce ce nom est aussitôt repéré »⁴⁷ et traqué... Prononcer « Voldemort », c'est faire affront au « Lord » auto-nommé, porter une marque, avatar invisible de l'étoile jaune, et encourir le risque d'être « déporté » -même si le terme n'est pas utilisé par Rowling- à « Nurmengrad [...] la prison [...] construite pour enfermer ses opposants »⁴⁸ et qui porte gravé au fronton de son entrée « Pour le plus grand bien », avatar de l'enseigne du camp d'Auschwitz, « *Arbeit macht frei* ». Mais ce tabou, plus que politique, renvoie directement à la peur intrinsèque de l'homme face à sa finitude, car que nomme-t-on en nommant « Voldemort », sinon la mort elle-même ? Ne pas la nommer, c'est ne pas l'accepter, or Harry va devenir le héros de l'acceptation de la mort. Ceux qui osent nommer Voldemort ou l'appeler Seigneur sont ceux qui ne craignent pas la mort, parce qu'ils la chérissent pour sa puissance maléfique -c'est le cas des Mangemorts par exemple-, ou qu'ils la défient. Dans cette catégorie entrent Dumbledore, Harry et Voldemort. Parler de la mort c'est la défier, vaincre le tabou par les mots. Héros du deuil, Harry voit son parcours jalonné de pertes nombreuses et douloureuses qui, bien sûr s'initient avec le meurtre du couple parental, mais dont le schéma traumatique se reproduit en la mort de Sirius Black, parrain et protecteur du héros, et figure de substitut paternel par excellence. « Tu as perdu ta mère, tu as perdu ton père et maintenant l'être qui pour toi tenait lieu de parent. »⁴⁹ Harry va également devoir affronter la mort d'un camarade de classe, Cédric Diggory, son égal et alter égo lors du « Tournoi des trois sorciers », et celle de son mentor Dumbledore. Ces trois derniers décès traumatisants ont lieu sous ses propres yeux et forment une sorte de réseau persécutant qui veut que les soutiens les plus nécessaires à l'enfant lui soient successivement refusés. Si le cas de Cédric Diggory est un peu différent -et sert essentiellement à prouver que le Mal suprême ne s'embarrasse pas d'épargner les enfants, ou adolescents, innocents s'il en est- on remarque que la mort de Sirius Black et de Dumbledore, substituts paternels majeurs, sont des réminiscences de la perte du père, et réaffirment le besoin romanesque de faire du héros un orphelin. Héros du deuil, Harry fait ce « travail » qui consiste à laisser partir ses morts-aimés et à ne garder d'eux que la beauté des souvenirs et la force qu'il a héritée d'eux, d'où la formule de Dumbledore « ton père vit en toi ». Victime de la mort, Harry doit en être le vainqueur, et cela même si vaincre la mort signifie s'y soumettre. C'est le décès de Fred, l'un des jumeaux Weasley, qui persuade définitivement Harry de sacrifier sa vie pour la survie des autres. Si, au terme d'un long parcours qui l'oppose physiquement et psychologiquement à la mort pendant six années « d'études », six années qui font de l'enfant un

⁴⁷ ROWLING, J.K., *Les aventures de Harry Potter*, tome VII. p. 457.

⁴⁸ ROWLING, J.K., *Les aventures de Harry Potter*, tome VII. p. 423.

⁴⁹ ROWLING, J.K., *Les aventures de Harry Potter*, tome V. p. 979.

presque homme, Harry semble se rebeller contre ce que Dumbledore et la communauté magique attend de lui : « Tu vois bien ce qu'il m'a demandé, Hermione ! Risque ta vie, Harry ! Encore ! Et encore ! »⁵⁰, et refuser d'aller plus avant : « je m'en fiche, j'en ai assez, j'en ai vu assez, je veux que ça finisse, ça ne m'intéresse plus... »⁵¹, il s'impose finalement comme le héros de l'acceptation du pire. C'est sur son abnégation que Voldemort compte, pour le détruire : « Potter viendra à moi. Je connais sa faiblesse, vois-tu, son plus grand défaut. Il ne supportera pas de voir les autres tomber autour de lui en sachant que c'est pour lui qu'ils meurent. Il voudra arrêter cela à tout prix. Il viendra. »⁵² Harry, qui connaît désormais le rôle qu'il doit jouer dans la destruction du tyran -tyran dont il porte une partie de l'âme qui ne sera détruite que par sa mort à lui- sait qu'il n'est pas seulement celui qui doit tuer Voldemort, comme la prophétie l'indiquait, mais celui qui doit mourir pour que meurt le Mal : « il devait mourir : cette vérité irréfutable avait la réalité d'une surface dure contre laquelle ses pensées venaient s'écraser comme des gouttes de pluie contre les vitres d'une fenêtre. Je dois mourir. Il faut que cela finisse. »⁵³ Il se livre donc à Voldemort, à l'insu de son propre camp qui livre une bataille acharnée contre les Mangemorts. Alors qu'il le rejoint dans la « forêt interdite » pour un combat singulier qu'il sait devoir perdre pour -paradoxalement- vaincre, l'enfant souhaite être sauvé : « il aurait voulu que Ginny sache qu'il était là, qu'elle sache où il allait. Il aurait voulu qu'on l'empêche de continuer, qu'on le ramène en arrière, qu'on le renvoie chez lui... Mais il était chez lui. Poudlard était le premier foyer qu'il ait connu, le plus accueillant. Lui, Voldemort, et Rogue. Les garçons abandonnés, avaient trouvé un foyer ici... »⁵⁴ C'est dans ce lieu qui a fait de lui et de ses doubles antithétiques des êtres à part, reconnus, qu'a lieu le sacrifice impossible d'un enfant héros que tout l'occident suivra pas à pas jusqu'à l'affrontement final avec ce serpent intime, figure du même et de l'autre, que représente Voldemort, personnification de la Mort tyrannique, tentaculaire et obsédante. Dans cette forme de suicide héroïque, sacrifice de soi qui tient tout du martyr sauveur de l'humanité, véritable chemin de croix qui pousse Harry à traverser la forêt interdite, le héros est accompagné par ses « morts-aimés ». « C'était leur présence qui constituait son courage, c'était grâce à eux qu'ils parvenaient à mettre un pied devant l'autre. [...] Trébuchant, glissant par endroits, il s'avancait vers le terme de sa vie, vers Voldemort... »⁵⁵ Ce sont ses parents et parrain, qui, étonnamment, désacralisent la mort au moment le plus dramatique du récit, pour en faire un simple passage, plus doux que le sommeil. « Est-ce que ça fait mal ? La question puérile s'était échappée de Harry [...] -Mourir ? Pas du tout, répondit Sirius. C'est plus rapide et plus facile que de tomber endormi. »⁵⁶

En acceptant la mort, en laissant Voldemort prononcer contre lui le sortilège « Avada Kedavra » qui, seize ans plus tôt avait échoué, Harry retrouve l'intégrité de son âme et passe un bref instant dans l'au-

⁵⁰ ROWLING, J.K, *Les aventures de Harry Potter*, tome VII. 425.

⁵¹ ROWLING, J.K, *Les aventures de Harry Potter*, tome V. p. 978.

⁵² ROWLING, J.K, *Les aventures de Harry Potter*, tome VII. p. 763.

⁵³ *Ibid.* p. 809.

⁵⁴ *Ibid.* p. 812.

⁵⁵ *Ibid.* p. 817.

⁵⁶ *Ibid.* p. 815.

delà, figure de paradis, où il lui est permis de s'entretenir avec Dumbledore qui lui rend à nouveau et pour toujours le titre bien mérité de « survivant », mais aussi d'intouchable, d'immortel, d'où la formule explicite « Maître de la Mort » : « tu es le digne possesseur des reliques [que sont la cape d'invisibilité, la pierre philosophale et la baguette de Sureau, attirail magique que le héros acquière au fil de son parcours initiatique] . Tu es le vrai maître de la Mort parce que la Mort, le vrai maître ne cherche pas à la fuir. Il accepte le fait qu'il doit mourir »⁵⁷. C'est bien en faisant le sacrifice de sa vie, par amour qu'Harry s'impose définitivement comme le héros qui ne peut pas mourir, celui qui, enfant, héros, centre du « monde », ne peut être sacrifié. Rowling, d'ailleurs, s'est vu subir de nombreuses pressions de la part de la jeunesse occidentale qui n'acceptait pas, par avance, l'éventualité du décès d'Harry Potter ! Pierre Bruno s'interroge sur un tel besoin de voir triompher celui dont la vie entière s'est écrite à l'encre rouge d'une prédestination à la mort prématurée : « comment expliquer qu'ils [les lecteurs] aient pu si bien soumettre leur pensée à cette fiction, au point qu'une pétition circulait sur le Net demandant à l'auteure de ne pas faire mourir son héros. Que leur est donc Harry pour qu'ils aient autant craint de pleurer sur lui ? »⁵⁸ En réalité, Harry ne peut mourir en raison même des nombreux talismans qu'il porte contre la mort. Si les « reliques de la mort » en font nécessairement partie, de façon plus subtile Rowling fait du sacrifice de soi et avant tout du sacrifice parental pour la survie de l'enfant le talisman le plus puissant : « ta mère est morte pour te sauver la vie. S'il y a bien une chose que Voldemort est incapable de comprendre, c'est l'amour. [...]Avoir été aimé si profondément te donne à jamais une protection contre les autres, même lorsque la personne qui a manifesté cet amour n'est plus là. »⁵⁹ C'est ce talisman d'amour que Harry, en bon héritier, ne pouvait que reproduire. Si « le fait d'avoir survécu avait créé une flamme qu'il sentait brûler en lui comme un talisman qui le protégeait d'eux, comme si le cerf de son père montait la garde de son cœur »⁶⁰ -et l'on remarque que la reconnaissance du père véritable et idéal qu'est James coïncide avec le « devenir homme » de son fils, à qui il a tout sacrifié- Harry est à son tour un protecteur, un « parent », puisqu'il étend le même sortilège de protection à tous ceux qu'il a voulu sauver en sacrifiant sa vie : Il explique à Voldemort qui tente toujours d'anéantir le camp *Potter*, alors que le héros revient parmi les vivants, qu'il était « prêt à mourir pour [l']empêcher de faire du mal à ceux qui sont ici [et qu'il a] fait ce que [sa] mère avait fait [...] Ils sont protégés, vous ne pouvez plus les atteindre. » Le sacrifice de soi en héritage, quelle plus belle façon d'accepter d'avoir été le fils, pour devenir le père ? Si l'éducation moderne semble placer l'enfant au centre de la vie familiale, le texte de Rowling, dans l'analyse qui est la notre, paraît affluer en son sens en faisant sienne la théorie de l'enfant-roi auquel le parent devrait tout, jusqu'au sacrifice de sa vie.

Lorsqu'Harry « revient sur terre », pour reprendre une dernière fois le parallèle biblique qui symboliquement fait de Harry un nouveau Christ, a lieu la scène de reconnaissance du héros sauveur :

⁵⁷ *Ibid.* p. 840.

⁵⁸ SMADJA, Isabelle ; BRUNO, Pierre, *Harry Potter, ange ou démon ?*, PUF, 2007, p. 247.

⁵⁹ ROWLING, J.K., *Les aventures de Harry Potter*, tome I. p. 302.

⁶⁰ ROWLING, J.K., *Les aventures de Harry Potter*, tome VII. p. 849.

« ils étaient des centaines à se presser contre lui, bien décidés à toucher le Survivant, celui grâce à qui tout s'était enfin terminé. » « Tous voulaient qu'il soit là, avec eux, leur leader et leur symbole, leur sauveur et leur guide. »⁶¹ D'enfant-héros à enfant-roi, Rowling va jusqu'à nous proposer la figure de l'enfant-dieu !

Harry, l'enfant aux prises avec la mort, celle des autres et la sienne propre, est possesseur, au sens fort du terme puisque le texte présente toujours cette vie comme un « don », d'une vie qui tient tout du sacré. Au don de la vie qu'il reçoit logiquement de ses parents, s'ajoute le sacrifice parental qui rend son existence et sa nécessaire survie sacrées : elles valent le sacrifice de leur vie de tous les substituts parentaux, de Dumbledore à Sirius Black en passant par le professeur Rogue. Si la logique anthropologique et une certaine morale veulent que chaque nouvelle génération survive à la génération précédente, le texte de Rowling pousse jusqu'à l'extrême le nécessaire dévouement à la nouvelle génération, seule capable de « sauver le monde ». Pour Pierre Bruno, la saga *Harry Potter* raconte, condensée en quelques chapitres, toute l'évolution de la condition sociale de l'enfant dans la société occidentale contemporaine. Les enfants de la mondialisation, dont Harry est le parfait reflet, auraient-ils eut besoin d'un conte initiatique universel, pour que le texte de Rowling rencontre un succès toujours renouvelé voire accru à la parution de chaque nouveau tome des *Aventures d'Harry Potter*, sans parler des adaptations cinématographiques hollywoodiennes qui ajoutent aux lecteurs de la premières heures les fans du septième art ?

Si *Harry Potter* est bien le reflet de la société occidentale contemporaine, il est alors, sur certains points, très critiquable ! L'univers social du roman, par exemple, est clivé par des lois et des codes, catégorisé en groupes d'appartenance -*modus* contre sorciers, sorciers contre gobelins, semi-géants et elfes de maison, magie blanche, magie noire, élèves sorciers de Gryffondor, Poufouffle, Serdaigle et Serpentard, etc. La plupart du temps, ces groupes sociaux sont en compétition : même au sein de l'école de Poudlard, en dehors même des compétitions de « Quidditch », sport national sorcier, chaque élève dans chacune de ses actions gagne ou perd des points pour sa « maison », les quatre « maisons » fondatrices de l'école étant en compétition permanente pour être primée en fin d'année scolaire. Cet univers social dominé par une hiérarchie très figée et une course à la compétence est aussi marqué par des relations d'alliance, de conflit, etc. Bref, il s'agit d'une représentation simplifiée -mais réaliste- du monde, qui transmet au lecteur une façon de voir le monde, une structure normative en quelque sorte. Ilias Yocaris va plus loin en remarquant que « les programmes éducatifs de Poudlard sont orientés de façon très précises sur le plan didactique : seules comptent les disciplines susceptibles de transmettre aux élèves un savoir pratique immédiatement exploitable, qui pourrait les aider dans leur lutte quotidienne pour survivre. Cela n'est pas très étonnant, dans la mesure où la prestigieuse école vise à former avant tout des individus compétitifs sur le marché du travail et capables de lutter contre les

⁶¹ ROWLING, J.K., *Les aventures de Harry Potter*, tome VII. p. 868.

forces du mal. »⁶² La dévalorisation des matières artistiques et des sciences humaines auxquelles on donne une moindre importance et qui, de plus, sont présentées dans le roman comme ennuyeuses, ne peut que rappeler la réalité de l'actuelle position des filières culturelles taxées d'inutiles puisqu'étant définies comme non-productives et non-rentables ! *Harry Potter* entre de plein pied dans un système social axé exclusivement sur l'affrontement et la concurrence, la compétitivité et la productivité ! D'autre part, la fracture qui divise le monde des *modus* et celui des sorciers reproduit un clivage fondamental entre la profane et le sacré, entre le monde sécularisé d'une société marchande devenue imbécile, représentée par les Dursley, caricature violente de l'américain moyen, et un monde sacré, celui de la toute puissance infantile, miroir du sacre de l'enfant-roi de l'occident moderne. Plaçant l'enfant au centre du récit, *Harry Potter* « participe à un imaginaire collectif construit sur une forme d'idolâtrie »⁶³ à travers une littérature destinée à l'enfant qui place l'enfant en sauveur d'un monde où l'adulte a baissé les bras. Conte de fées moderne, *Harry Potter* nous entraîne aux confins du rêve et du désir, où la mort est vaincue par l'amour. Protégés par leurs mères, les enfants de la guerre ne meurent plus, à peine gardent-ils une fine cicatrice en forme d'éclair et de triomphe. Les pères, quant à eux, renaissent sous les traits de leurs fils, plus beaux et plus généreux que jamais. Le triomphe contre la mort prend alors mille visages, à condition que ces visages dépourvus de cicatrices divines, stigmates du héros, conservent la douceur des traits juvéniles de l'enfance. Car c'est bien l'enfant, désormais sacré, qui triomphe de la mort. Le règne d'*Harry Potter* n'est qu'anecdotique, ou simple reflet -si l'on peut emprunter à Stendhal son « miroir » à l'usage de la littérature de jeunesse- du règne de l'enfant occidental du XXIème siècle.

De plus, si la saga met en scène des conflits entre classes établies et classes ascendantes, et oppose à l'idéologie de l'héritage l'idéologie méritocratique, c'est qu'*Harry Potter* est avant tout un héros du Nouveau Régime : orphelin maltraité qui ne doit sa réussite qu'à lui-même, il est la figure du *self made man* bourgeois, et s'oppose au « lord » tyrannique qui s'octroie le pouvoir. Pour confirmer ce pouvoir détenu par le *self made man*, Dumbledore montre du doigt une erreur de jugement récurrente dans le récit : « vous refusez de reconnaître que ce qui compte ce n'est pas la naissance, mais ce que l'on devient »⁶⁴. Cette affirmation rappelle le noyau de la thèse développée par Sartre, dans *L'Existentialisme est un humanisme* : « L'homme n'est rien d'autre que ce qu'il fait. [...] Si l'on déclare que les hommes sont lâches, faibles ou mauvais à cause de l'hérédité, de l'action du milieu ou de la société [...] les gens seraient rassurés, ils diraient : voila, nous sommes comme ça, personne ne peut rien y faire ; mais l'existentialiste, lorsqu'il décrit un lâche, dit que ce lâche est responsable de sa lâcheté. »⁶⁵ On se souvient que Dumbledore rassure Harry en ces termes : « Ce sont nos choix, Harry, qui montrent ce que nous sommes vraiment, beaucoup plus que nos aptitudes. » La thèse sartrienne est alors très clairement défendue par Rowling qui elle aussi voit « l'homme responsable de son existence

⁶² YOCARIS, Ilias, *Harry Potter au pays du marché triomphant*, Le Monde.fr

⁶³ SMADJA, Isabelle ; BRUNO, Pierre, *Harry Potter, ange ou démon ?*, PUF, 2007, p. 47.

⁶⁴ ROWLING, J.K., *Les aventures de Harry Potter*, tome IV, p. 49.

⁶⁵ SARTRE, Jean-Paul, *L'existentialisme est un humanisme*, Gallimard, « folio », pp. 59-60.

[...] Il se choisit, et en se choisissant, il [...] crée en même temps une image de l'homme tel qu'il estime qu'il doit être. »⁶⁶ On remarque à ce propos que si la perspective morale de l'ouvrage reste très manichéenne, Voldemort incarnant le Mal et Dumbledore incarnant le Bien, Harry, pour devenir homme et vaincre, passe régulièrement outre les lois et règlements qui régissent le monde magique. En choisissant de suivre la loi morale qu'il sent en lui-même, il parvient à vaincre les forces du mal, la fin ainsi justifiant les moyens. Ce schéma renvoie la parfaite image de l'acquisition de l'autonomie, au sens fort du terme : *nomos*, la loi, *auto*, soi-même ; obéissance à la loi prescrite par notre raison seule. Rowling nous livre ainsi une glorification de l'enfant capable d'élire seul sa raison et ses lois, une forme de *self made child*, en quelque sorte. En guise de confirmation du procès que les *Aventures d'Harry Potter* dressent à la noblesse, soupçonnée d'entretenir une haine raciale et le mépris des roturiers -les Malfoy sont l'exemple le plus limpide d'un goût pour la « race pure » et d'un mépris de nombreuses fois réaffirmé pour les familles modestes comme peut l'être celle des Weasley-, notons que l'infâme Voldemort est nommé « seigneur » par ses partisans, qu'il est le seul « lord » du livre et qu'il sera vaincu par le jeune Harry Potter dont le nom en anglais signifie « le potier » !

Best-seller mondial, Harry Potter est le symbole du sacre de l'enfant-roi et la preuve du triomphe de la société capitaliste. La saga, de fait, ne parle pas plus de sorciers que les *Fables* de La Fontaine ne parlent d'animaux !

Les réflexions théoriques sur la littérature de jeunesse ont débuté en 1960 mais sont restés confinées à l'écart des études de la « grande » littérature, en raison d'une démarche élitiste -parce qu'elle définit ce qui est ou non littéraire et digne d'intérêt- de dénigrement des masses, étant entendu que cette littérature est plus populaire et plus accessible que la majorité des textes de la « grande » littérature. Or le succès planétaire de certains romans pour la jeunesse -au nombre desquels peuvent s'ajouter *Les Royaumes du Nord* de Philip Pullman, ou encore *Les Orphelins Baudelaire* de Daniel Handler- pose la question de la diffusion des concepts de société que ces textes contiennent, diffusent et justifient. La volonté de faire de la littérature pour la jeunesse un domaine préservé, qui serait celui du rêve, de l'innocence et de l'imagination, et jamais celui de la réflexion et de la conceptualisation, est une nouvelle preuve de ce dénigrement qui affirme à tort que les livres pour enfants ne seraient en aucun cas investis d'une idéologie. Que ces œuvres soient susceptibles d'être appréciées par des jeunes enfants n'est pas une preuve suffisante de leur superficialité, ni de leur limpidité, et leur diffusion à l'échelle planétaire devrait nécessairement faire l'objet d'une réflexion scientifique détachée du préjugé de vacuité et d'inanité dont est victime la littérature pour la jeunesse. Pour Isabelle Smadja, « il y a fort à parier que la vie du jeune sorcier aura infiltré l'imaginaire social et orientera les désirs, en dépit du regard amusé et/ou sceptique que nous pouvons jeter sur elle. »⁶⁷ Elle rappelle d'ailleurs que pour Spinoza déjà, c'est une illusion de croire que nous choisissons librement nos croyances, nos goûts, nos amours ou nos haines. Ainsi, l'engouement planétaire pour un texte à destination de l'enfant

⁶⁶ *Ibid.* pp. 24-25.

⁶⁷ SMADJA, Isabelle ; BRUNO, Pierre, *Harry Potter, ange ou démon ?*, PUF, 2007, p. 211.

-ou adolescent- qui place l'enfant au centre au point de passer de la figure de l'enfant-roi à celle de l'enfant-dieu, et qui glorifie une société capitaliste compétitive où la plus grande valeur est celle, justement, de l'enfant-héros triomphant, ne peut pas être sans conséquence !

Pour conclure notre analyse de la saga *Potter*, mettons l'accent sur le mode de penser et la représentation de la société que livre l'auteur, dans son épilogue. On remarque d'abord que même si le camp des « bons » a subi des pertes, l'essentiel est sauf : Rowling a accédé aux souhaits de ses fans et a préféré un épilogue qui inscrit son roman dans une esthétique populaire plutôt que de se targuer d'une fin plus originale qui aurait vu la mort triompher sur l'enfant. Au triomphe incontesté de l'enfant s'ajoute la justification d'un ordre social, puisque tout dans l'épilogue nous laisse croire au renouvellement permanent des générations, et à l'éternel retour du même ; pour exemple Harry et Ginny Potter remplacent le couple parental idéal qu'était James et Lily Potter, et Hermione et Ron ont formé la nouvelle famille Weasley. La fin du texte semble n'avoir d'autre fonction que de rassurer : le Bien triomphe du Mal. Il aurait sans doute été difficile d'opter pour un épilogue plus conventionnel, de livrer un texte plus conservateur. La mort du héros, par sa rareté même dans les séries littéraires, aurait permis bien des exégèses, mais ni Hermione, ni Ron, ni Harry ne sont morts. Les mariages pressentis, on l'a vu, ont eu lieu, et le fonctionnement d'une société de classes basée sur la compétition et les valeurs marchandes n'a pas été remis en cause. Dans cette lecture cyclique et rassurante de la succession des générations, rien ne se trouve modifié : devant le « quai 9 $\frac{3}{4}$ » de la station londonienne King's Cross, les jeunes héros désormais parents -puisque l'épilogue se place « dix-neuf ans plus tard » !- livrent leurs dernières recommandations à leurs aînés lors du départ pour l'école de Poudlard. De fait, Rowling use jusqu'à l'outrance des ficelles de la *happy end*, en mettant en place le retour à la situation initiale, celle qui a précédé le déchainement de violence du tyran Voldemort, à cela prêt qu'une telle situation -identique et « meilleure » à la fois- tient sa valeur accrue des nombreux combats qu'il a été nécessaire de livrer pour la retrouver et la conserver ! Une société critiquable se trouve justifiée en vertu du prix qu'il a fallu payer pour la retrouver, inchangée, et la croire meilleure.

Conclusion

Pour conclure ce travail à la recherche de ce qu'est l'enfant au regard d'une littérature qui lui est consacrée, reprenons un instant ce qui, dans cet « univers », nous avait d'abord interpellé. Lecteurs gagnés par la magie des textes de Tolkien¹, entre autres, nous –à savoir ma génération, s'il m'est permis de m'exprimer en son nom un instant- étions rendus au triomphe « normal » des bons sur les méchants et *a fortiori* au triomphe des bons de petites tailles -*Hobbits* en autres- qui tiennent tout de l'enfant. La série *Artemis Fowl*², la saga *A la croisée des mondes*³, ou encore *Oliver Twist*⁴, *Charlie et la chocolaterie*⁵, *Sans famille*⁶, *Les malheurs de Sophie*⁷, *Le Petit prince*⁸, etc., étaient autant de livres de chevet créant chez nombre de lecteurs un univers de l'enfance où règne l'enfant-héros. A n'avoir, bien souvent, fréquenté les contes qu'au contact des versions édulcorées de Walt Disney, nous n'imaginions pas l'avenir d'une *Petite Sirène*⁹ en dehors d'une vie longue et heureuse auprès du prince –et de leurs nombreux enfants, bien sûr ! Formatée, comme bon nombre d'entre nous, au règne des valeurs de l'amour avec un grand A, dans un univers où l'enfant triomphe du Mal comme de l'injustice de la vie, j'eus pu n'être pas heurtée par la fin heureuse d'un conte traditionnel allemand bien connu, celui du *Joueur de flûte de Hamelin*¹⁰. Pourtant, c'est bien un sentiment d'incompréhension, voire de frustration, qui, à la relecture de ce texte, m'a lancé sur la piste de la mort de l'enfant dans littérature pour la jeunesse.

Dans ce conte, le fameux dératiseur qui débarrasse la ville de Hamelin de ses rongeurs envahissants et destructeurs -n'y voyez pas encore d'analogie avec les enfants !- n'est pas remercié pour le service rendu. Il s'empare alors des enfants du village, suivant à la lettre le même procédé d'ensorcellement musical. Cependant, à défaut de les conduire à l'eau glacée de la rivière, c'est-à-dire à la mort comme la première partie du récit semblait l'annoncer, il les mène dans un « pays merveilleux » où ils vivent heureux, chantant et dansant éternellement autour de leur ravisseur-sauveur ! La structure du récit est, de fait, répétitive ; la mise en scène de la destruction des rats ne sert qu'à annoncer l'élimination de toute une génération d'enfants. Après avoir vu mourir la colonie de rats enchantés par le joueur de flûte, charmeur d'abord bénéfique, l'auditoire –et plus tard le lecteur- pressent le drame qui attend les enfants bientôt victimes d'un sort similaire. Tous les enfants du village, comme avant eux les rats, suivent le joueur de flûte qui, venu de nulle part, n'a jusqu'ici proposé qu'une seule et unique destination à son envoûtant parcours : celle des abysses de la rivière. Alors pourquoi ce revirement heureux ? D'autant que la légende pourrait trouver sa source dans l'émigration des enfants de Hamelin

¹ TOLKIEN, J. R. R., *Biblo le hobbit, Le Seigneurs des anneaux, Les Aventures de Tom Bombadil*, etc. 1920-1945.

² COLFER, Eoin, *Artemis Fowl*, 2001.

³ PULLMAN, Philip, *A la croisée des mondes*, 1995.

⁴ DICKENS, Charles, *Oliver Twist*, 1839.

⁵ DAHL, Roald, *Charlie et la chocolaterie*, 1964.

⁶ MALOT, Hector, *Sans Famille*, 1878.

⁷ COMTESSE DE SEGUR, *Les Malheurs de Sophie*, 1859.

⁸ SAINT-EXUPERY, Antoine De, *Le Petit prince*, 1943.

⁹ DISNEY, Walt, *La Petite sirène*, adaptation cinématographique, 1989.

¹⁰ *Le Joueur de Flûte de Hamelin*, Auteur anonyme.

Conclusion

qui, en 1284, se trouvèrent recrutés militairement en vue de fournir à l'Empire Germanique du XIII^{ème} siècle un surplus d'hommes pour maintenir l'effort de colonisation des confins orientaux de l'empire, confins d'où nul ne serait revenu. Cet événement, devenu un conte populaire, fait du recruteur une forme de loup dévorateur d'enfants, dont l'ambiguïté de la démarche –« pour le bien de l'empire »- se trouve symbolisée par l'enchantement *a priori* positif du joueur de flûte. Cette ambivalence de l'ensorcellement, entre désir et danger de mort, rappelle d'ailleurs le chant des sirènes de la mythologie grecque. Le curieux retournement de situation qui offre au conte sa fin heureuse est d'autant plus intrigant. Partant de cette frustration de voir un récit ne pas combler l'attente dramatique qu'il met visiblement en place, le sentiment d'un impossible sacrifice du personnage enfantin a vu le jour et promettait une réflexion sur l'actuelle production littéraire d'une société occidentale rendue au règne de l'enfant, et à qui le marché du livre dédie une production et des librairies spécialisées.

Que dit actuellement la littérature de jeunesse de la mort des personnages enfantins, et que disait-elle alors lorsque les premiers contes oraux furent retranscrits et figés par la plume d'écrivains comme Perrault ? Si notre démarche première ne tendait pas à l'analyse des contes, force est de constater qu'un corpus traitant de la mort de l'enfant ne pouvait se passer de ce volet traditionnel de la littérature qui, entre Perrault et les frères Grimm, a acquis ses lettres de noblesse ; car c'est bien dans ces productions plus anciennes, et plus classiques, avec leurs cortèges de dévorateurs et de mères coupables, que nous avons d'abord trouvé matière à réflexion. Ils ont nourri pour nous une réflexion sur la mort de l'enfant plus vaste et plus symbolique que les ouvrages contemporains qui composèrent ensuite le second volet de notre recherche. A la constitution du corpus, un élément frappant était alors apparu : la mort des personnages enfantins se trouvait beaucoup plus largement traitée par les premiers romans et romans pour adolescents qu'elle ne l'était dans les contes et albums destinés à un lectorat plus, voire très jeune. De façon sans doute assez logique, plus l'enfant s'éloignait de l'enfance et plus il semblait possible d'aborder en texte ou en image sa finitude, sa condition de mortel. C'est bien sûr dans les lectures pour adolescent que la mort violente, les maladies incurables et les suicides se faisaient légion. S'il s'est avéré impossible dans la présente recherche de traiter de ce volet « presque adulte » de la littérature de jeunesse, la lecture et l'appropriation des romans qui figurent au corpus ont évidemment été nécessaires pour construire l'analyse qui est la notre, et c'est avec regret que nous ne faisons qu'évoquer ici les grands ouvrages que sont les romans *Avec tout ce qu'on a fait pour toi*¹¹, *Bleu de rose*¹², *On ne meurt pas, on est tué*¹³, *Rien*¹⁴, et *Frère*¹⁵ pour ne citer que ceux qui, sans conteste, offriraient de belles analyses¹⁶.

¹¹ BRANTOME, Marie, *Avec tout ce qu'on a fait pour toi*, SEUIL, 1995.

¹² CHARTRES, Marie, *Bleu de Rose*, École des Loisirs, 2009.

¹³ FAVARO, Patrice, *On ne meurt pas, on est tué*, Éditions Denoël, 2001.

¹⁴ TELLER, Janne, *Rien*, Paris, Édition du Panama, 2007.

¹⁵ LIESHOUT, Ted Van, *Frère*, Editions La joie de lire, 2009.

¹⁶ En annexes sont proposés le relevé de ces lectures clés.

Conclusion

L'analyse des variantes dramatiques et structurelles de la mort des personnages enfantins dans le conte a conduit notre recherche vers des thèmes qui, de prime abord, n'avaient pas été envisagés, et c'est avec un intérêt accru que nous avons alors conclu une première partie consacrée à la mort effective du personnage autour des thèmes de la sexualité qui fait symboliquement mourir l'enfant, mais aussi avec l'étonnante analyse de la parentalité dévorante qui, au féminin fait des instances maternelles des mères coupables incapables de se désapproprier l'enfant, et qui, au masculin, emprunte les chemins angoissants de l'inceste. A la mort de l'enfant s'ajoutait également la mise en place des processus générationnels, puisque lorsque l'enfant devenu adulte accédait à un statut de mortel il faisait, de fait, basculer dans la mort ses propres aïeux, mettant ainsi en place un cycle de vie et de mort. La faute féminine du « devenir femme », et la culpabilité qu'implique -au féminin seulement !- la découverte de la sexualité avait alors centré notre regard sur l'héroïne plus encore que sur le héros, alors que notre démarche première semblait bien loin de la question féministe !

Alors que l'idée du sacrifice de l'enfance, au profit d'un passage obligé et souhaité vers l'âge adulte, s'imposait à la lecture du volet « classique » de notre corpus, ces contes qui traitent symboliquement du « devenir homme », nous avons matière à aborder, en regard, les productions littéraires contemporaines pour la jeunesse et leurs rapports à la mort de l'enfant. C'est ici que se révéla un phénomène intéressant, voire central ; les ouvrages pour la jeunesse de la fin du XXème siècle et jusqu'en 2010 faisaient si rarement mourir leurs personnages enfantins qu'il s'est agit de traiter non plus la mort, mais la survie de l'enfant-héros !

La production d'œuvre pour la jeunesse est florissante, au point que dans de nombreuses villes - comme Besançon d'ailleurs et ses *Sandales d'Empédocle*- des librairies spécialisées, exclusivement dédiées à cette littérature, voient le jour. Il s'agit, de fait, d'un marché de poids ; chez Gallimard, un tiers du chiffre d'affaire est réalisé par la collection jeunesse, et pourtant, un corpus comme le nôtre, sélectionnant les ouvrages traitant de la mort de l'enfant se fournit presque exclusivement dans les contes traditionnels et leurs réécritures. Ce qui, actuellement, est créé en masse pour le jeune public maintient, très fréquemment, l'enfant lecteur dans son monde d'enfant. On ne compte plus, par exemple, les ouvrages où les enfants héros, seul ou en groupe -selon la formule à succès du *Club des cinq*¹⁷ ou *Clan des sept*¹⁸ parus dans la fameuse collection Bibliothèque rose- évoluent dans leur univers familiaux et/ou scolaires -c'est-à-dire des milieux spécifiques à leur statut d'enfant- quand leurs aventures fantastiques ne les plongent pas dans un univers clos, véritable refuge de l'enfance, éden imaginaire peuplé d'être miniatures et de créatures fantastiques qu'ils sont les seuls à côtoyer. *James et la grosse pêche*¹⁹ et plus tard *Arthur et les Minimoys*²⁰ ne sont que deux exemples bien connus de ce phénomène d'exclusion des deux mondes, celui de l'enfant contre celui de l'adulte. Ces univers de l'enfance sont d'ailleurs souvent caractérisés par l'absence totale d'entités adultes, et

¹⁷ BLYTON, Enid, *Le Club des cinq*, 1940.

¹⁸ BLYTON, Enid, *Le Clan des sept*, 1949.

¹⁹ DAHL, Roald, *James et la grosse pêche*, 1961.

²⁰ BESSON, Luc, *Arthur et les Minimoys*, 2006.

Conclusion

forment une trame où l'enfant et l'enfance sont les seules lignes d'horizon. Bien sûr il ne s'agit que d'une vue d'ensemble, il existe, c'est certain, de bons auteurs capables de sortir de ces sentiers battus qui cloisonnent à l'environnement l'enfant dans l'enfance, et nous pouvons citer quelques ouvrages remarquables : *La Fille sur la balançoire rouge*²¹, *Mon corps est un œil*²², ou encore *Le Jour de toutes les dernières fois*²³. Toutefois, la majeure partie de la production littéraire formatée au règne occidental de l'enfant-roi franchit donc difficilement le cap de la mort du héros enfantin qui placerait nécessairement l'enfant dans le devenir adulte et non plus dans un monde qui lui est propre, tenu à l'écart du monde « réel » des adultes. Dans ces très nombreuses créations jeunesse, seule la mort *de l'enfant* semble subir un tabou, un rejet, alors que la Mort comme personnage littéraire, ou la mort comme trame narrative est toujours très présente. En fait, si l'apprentissage de la mort, par le décès de l'autre et le travail du deuil, formait un corpus suffisamment fourni pour que des choix d'albums et de romans s'imposent afin de traiter de la projection de la mort chez les personnages enfantins, force était de constater qu'aucun enfant-héros ne passait à trépas, et que cette forme d'échec et de violence semblait assez « inacceptable ». L'exemple le plus criant de survie incontestée du héros enfantin ne pouvait être autre que le très célèbre sorcier aux lunettes rondes, et son succès planétaire permettait d'interroger ce qu'il évoque et représente pour le monde occidental qui l'a porté aux nues. Là encore, notre démarche analytique nous a conduits sur des pistes de réflexions ouvertes à la psychanalyse et à la sociologie que nous n'avions pas envisagées.

Qu'il soit difficile d'accepter la possibilité de la mort réelle de l'enfant, objet de désir, choyé et protégé, et que de ce fait la mort du héros enfantin se trouve rejetée au banc des productions contemporaines, cela semble assez aisé à comprendre, à admettre, puisque désormais et depuis quelques dizaines d'années l'enfant généralement désiré, trouve une place centrale au sein de la famille. Cependant, nous remarquons qu'évacuer la mort « réelle » ou symbolique du personnage enfantin revient à évacuer du même coup la question de l'apprentissage de la sexualité et la rupture d'avec le couple parental, passages éminemment signifiants du « devenir homme » présents dans les contes initiatiques traditionnels. Maintenir l'enfant dans un monde clos et des problématiques qui lui sont propres, c'est refuser de voir dans l'enfant un adulte en devenir, et refuser du même coup que l'enfance tienne plus du passage vers l'âge adulte que d'un univers étanche à la société adulte. Mais alors, comment devenir homme ?

Le succès d'Harry Potter est encore une fois signifiant -et c'est pourquoi le présent travail s'est achevé baguette en main-, parce qu'il allie ces deux problématiques que sont pour nous la question du traitement de la mort de l'enfant dans la littérature contemporaine, au regard des contes traditionnels, et la question de l'enfant-héros invincible, immortel. Si la saga du jeune sorcier comporte l'inconvénient de faire valoir certaines valeurs morales, compétitives et marchandes assez regrettables

²¹ HORVATH, Polly, *La fille sur la balançoire rouge*, L'École des Loisirs, 2005.

²² COUSSEAU, Alex, *Mon corps est un œil*, Éditions du Rouergue, 2007.

²³ HEENSEN, Martha, *Le Jour de toutes les dernières fois*, Thierry Magnier, 2009.

Conclusion

à mon sens, il n'en reste pas moins vrai que l'ampleur de l'œuvre, sa trame, ses sources, sa dynamique narrative et ses différents degrés d'analyse la rendent tout à fait remarquable dans le panel de la littérature pour la jeunesse et des « romans ados », selon l'expression consacrée. Il semble d'ailleurs nécessaire de comprendre ici que la structure d'*Harry Potter*, ses sources et nombreuses références à l'imaginaire collectif, et ses différents degrés de compréhension et d'analyse tiennent tout du conte et que si l'enfant-héros ne peut vraisemblablement pas être sacrifié -trop sacré, trop nécessaire à son monde- son parcours est bien celui du « devenir homme ». Les enfants de la mondialisation, s'ils n'ont pas lu Perrault, ont toutefois lu *leur* conte initiatique, celui de *leur* génération, apprenant par cœur le parcours de l'enfant-roi devenu homme ou comment garder la puissance du règne enfantin jusque dans le « monde des grands » ! Harry Potter, même dans son rôle final de père, reste Harry Potter, l'enfant-héros, encore et toujours.

A. Œuvres au corpus

Les Contes:

- ANDERSEN, Hans Christian, *La Petite sirène et autres contes*, Maxi-Livres, 2002.
- ANDERSEN, Hans Christian, *La Petite marchande d'allumette*, in *La Petite sirène et autres contes* Maxi-Livres, 2002.
- BIÈRE-HAQUET, Alice ; CARPENTIER, Élise, *ROUGE !*, Motus, 2010. (Conte détourné)
- DIAKITÉ, Maliki ; HUET, Marie Paule, *Famori et sa mère sorcière*, L'harmattan, 2000.
- GRIMM, Jacob ; Wilhelm, *Le conte du Genévrier*, et *L'Enfant de Marie*, in *Les contes*, Paris, Flammarion, 1967.
- GRIMM, Jacob ; Wilhelm, *Le Petit Chaperon Rouge et autres contes*, Éditions Corentin, 1995.
- GRIMM, Jacob ; Wilhelm, *Le Fidèle Jean*, Gründ, 1995.
- GUDULE, *La Petite fille sans tête*, *L'Ogre du Bois-minuit*, *Le Boucher de Delft*, in *Contes et Légendes de la peur*, Nathan, 2000.
- KHEMIR, Nacer, *J'avale le bébé du voisin*, Paris, Syros jeunesse, 2000.
- PERRAULT, Charles, *Contes de ma mère l'Oye*, *Le Petit poucet*, « Folio Junior », Gallimard, 1998.
- PERRAULT, Charles, *Contes de ma mère l'Oye*, *Le Petit chaperon rouge*, « Folio Junior », Gallimard, 1998.
- PERRAULT, Charles, *Contes de ma mère l'Oye*, *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre*, « Folio Junior », Gallimard, 1998.
- SAMIVEL, *Le Joueur de flûte de Hamelin*, Paris, Flammarion, 1999.

Les Albums:

- BLOCH, Muriel ; PRIGENT, Andrée (ill.), *L'Ogre de Babborco*, Didier Jeunesse, 1999.
- CARRIER, Isabelle, *Marie est partie*, Bilboquet-Valbert, 2004.
- CORAN, Pierre ; LETUFFE Anne (ill.), *La grande nuit d'Anne-Sophie*, Père Castor, Flammarion, 2001.
- CROWTHER, Kitty, *La visite de Petite Mort*, Ecole des loisirs, 2004.
- DAYRE, Valérie ; ERLBRUCH Wolf. (ill.), *L'ogresse en pleurs*, Toulouse, Éditions Milan, 1996.
- ENARD, Mathias ; MARQUÈS, Pierre (ill.), *Mangée, mangée*, Actes Sud Junior, 2009.
- GRIMM, Wilhelm ; SENDAK Maurice (ill.), *Chère Mili*, Gallimard, 1988.
- HOESTLAND, Jo ; KANG, Johanna (ill.), *La Grande peur sous les étoiles*, Syros, 1993.
- HUGO, Victor ; POLIAKOVA, Sacha (ill.), *L'Ogre de Moscovie*, Gautier-Languereau, 2008.
- KADHOL, Marit ; ØYEN, Wench (ill.), *Adieu Valentin*, Paris, École des Loisir 1990.
- LAINÉ, Jean-Daniel ; LEJONC, Régis (ill.), *L'Oiseau et la bille*, Éditions l'Édune, 2006.
- LENAIN, Thierry ; BLOCH, Serge (ill.), *Au secours, les anges !*, Paris, Nathan, 2000.
- NILSON, Ulf ; ERIKSSON, Eva (ill.), *Nos petits enterrements*, Paris, Écoles des Loisirs, 2006.
- LOËDEC, Catherine ; JÖRG (ill.), *Falikou*, Paris, Le buveur d'encre, 2006.
- PELTON, *Maurice est mort*, Éditions du Rouergue 2003.
- PONCELET, Béatrice, *Je pars à la guerre je serai là pour le goûter*, Centurion jeunesse, 1985.
- ROSEN, Mickael ; BLAKE, Quentin, *Quand je suis triste*, Gallimard Jeunesse, 2005.

UNGERER, Tomi, *Le Géant de Zéralda*, École des Loisirs, 1971.
VAN DE VENDEL, Edward, *Petit lapin stupide*, Paris, Édition Être, 2003.
VERROEN, Dolf ; ERLBRUCH, Wolf (ill.), *Un paradis pour Petit Ours*, Milan Jeunesse, 2003.

Les Romans:

BOYNE, John, *Le Garçon en pyjama rayé*, Gallimard Jeunesse, 2006.
BRANTOME, Marie, *Avec tout ce qu'on a fait pour toi*, Éditions du Seuil, 1995, 232p.
CHARTRES, Marie, *Bleu de Rose*, Ecole des loisirs, collection « Medium », 2009.
FAVARO, Patrice, *On ne meurt pas, on est tué*, Éditions Denoël, 2001, 125p.
GUÉRAUD, Guillaume, *Déroute Sauvage*, Rouergue, 2009, 142p.
JONGE, Harm De, *L'île des brumes*, Actes Sud Junior, 1998.
KAVIAN, Eva, *Ne plus vivre avec lui*, Éditions Mijade, 2009.
LAMORISSE, Albert, *Crin-Blanc*, École des Loisirs, 1977.
LENAIN, Thierry, *Un marronnier sous les étoiles*, Syros, 1998, 40p.
LIESHOUT, Ted Van, *Frère*, Editions La joie de lire, 2009.
MASINI, Béatrice, *Mon petit frère de l'ombre*, Grasset-jeunesse, 2001, 89p.
MULPAS, Anne, *Il n'y a pas d'ange*, Éditions Sarbacane, 2008, 155p.
NICHOLS, Sally, *Quand vous lirez ce livre*, Paris, Fleuve Noir, 2008.
ONICHIMOWSKA, Anna, *Héro, mon amour*, Thierry Magnier, 2009, 216p.
POIRÉ, Anne, *Le journal de ma sœur*, Seuil jeunesse, 2008, 79p.
ROWLING, Joanne Kathleen, *Les Aventures d'Harry Potter*, tome I à VII, Paris, Gallimard jeunesse.
SEYVOS, Florence, *Pochée*, Paris, École des Loisirs, 1994.
TELLER, Janne, *Rien*, Paris, Édition du Panama, 2007, 135p.
VRETTOS, Adrienne Maria, *Comment j'ai disparu*, Thierry Magnier, 2007, 260p.
VRETTOS, Adrienne Maria, *C'est pour toi que le rôdeur vient*, Thierry Magnier, 2009, 272p.

B. Ouvrages Critiques

Critique littéraire :

BAKHTINE, Mikhail, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978.
BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.
BARTHES, Roland, *Michelet*, Paris, Le Seuil, 1954-1980.
BENJAMIN, Walter, *Le narrateur*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.
BERSANI, Léo, *Réalisme et peur du désir*, in *Littérature et réalité*, SEUIL, 1982.
ECCO, Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratif*, Paris, Grasset, 1985.
ECCO, Umberto, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992.
FARGE, Arlette, *Affaires de sang*, Mentalités, Imago, 1988.
GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.
GENETTE, Gérard, *Palimpseste, la littérature au second degré*, Éditions du Seuil, 1992.

ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Grasset, 1981.

TODOROV, Tzevan, *Symbolisme et interprétation*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.

VERNANT, Jean-Pierre, *La Mort dans les yeux*, Hachette, « Pluriel », 2002.

Articles jeunesse :

CAILLAUD, Claire, « L'Ogre, figure de l'Autre, peur du Moi », *TDC*, n° 791, Mars 2000.

VERDIER, Yvonne, « Le Petit chaperon rouge dans la tradition orale », *Le Débat*, n°3, Juillet- Aout 1980.

Les enjeux de la littérature de jeunesse :

BELMONT, Nicole, *Poétique du conte, essai sur le conte de tradition orale*, Gallimard, 1999.

BELMONT, Nicole, *Comment on fait peur aux enfants*, Mercure de France, 1999.

BETTELHEIM, Bruno, *La lecture et l'enfant*, Robert Laffont, 1981.

BRÉMOND, Claude, *Logique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.

CALAME-GRIAULE, Geneviève, *Permanence et métamorphose du conte populaire*, Publications Orientalistes de France, 1975.

CAUSSE, Rolande, *L'enfant lecteur*, Séries mutations, Autrement, 1990.

DELARUE, Paul ; TÉNÈZE Marie-Louise, *Le conte populaire français*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1997.

DIATKINE, René, *Le dit et le non-dit dans les contes merveilleux*, Paris, Voies Livres, 1989. (abs)

ESCARPIT, Denise ; POULOU, Bernadette (dir.), *Le récit d'enfance*, Paris, Sorbier, 1993. (BU)

EVERAERT-DESMEDT, Nicole, *Sémiotique du récit*, Bruxelles, De Boeck, 1989. (BU)

FAIVRE, Antoine, *Les contes de Grimm. Mythe et initiation*, Paris, Circé, 1978.

GOURÉVITH, Jean-Paul, *La littérature de jeunesse dans tous ses écrits*, CRDP, 1998.

HELD, Jacqueline, *L'imaginaire au pouvoir*, Paris, Les éditions ouvrières, 1997. (abs)

MONTELLE, Édith, *Paroles conteuses*, Hölstein, Éditions de la SSPP, 1996.

OTTEVAERE-VAN PRAAG, Ganna, *Le roman pour la jeunesse*, Paris, Peter Lang, 1997.

PAULME, Denise, *La mère dévorante, essai sur la morphologie des contes africains*, Gallimard, 1976.

PEJU, Pierre, *La Petite fille dans la forêt des contes*, Robert Laffont, 1980.

PERROT, Jean, *Jeux et enjeux du livre d'enfance et de jeunesse*, Édition du cercle de la librairie, 1999.

PERROT, Jean, *art baroque, art d'enfance*, Édition du cercle de la librairie, 1987.

PIAROTAS, Mireille, *Des contes et des femmes*, Éditions IMAGO, 1996.

PICARD, Michel, *la lecture comme jeu*, Paris, Les Editions de Minuit, 1989.

POSLANIEC, Christian, *Se former à la littérature de jeunesse*, Hachette, 2008.

POSLANIEC, Christian, *De la lecture à la littérature*, Paris, Édition du Sorbier, 1992.

POSLANIEC, Christian, *Littérature et jeunesse*, Actes du colloque 23-24-25 Mars 1993, Paris INRP.

PROPP, Vladimir, *Morphologie du Conte* Paris, Gallimard, 1970, 246p.

PROPP, Vladimir, *Racines historiques du conte merveilleux*, Paris, Gallimard, 1983.

ROBERT, Marthe, « Un modèle romanesque : le conte de Grimm », *La traversée littéraire*, Paris,

Grasset, 1994. (bibliothèque d'étude)

ROLLAND, Annie, *Qui a peur de la littérature ado ?*, Éditions Thierry Magnier, 2008.

SMADJA, Isabelle ; BRUNO, Pierre, *Harry Potter, ange ou démon ?*, PUF, 2007.

SMADJA, Isabelle, *Harry Potter, les raisons d'un succès*, PUF, 2001.

SAMI-ALI, *L'espace imaginaire*, Gallimard, coll. « Connaissance de l'Inconscient », 1974. (BU)

SCHNITZER, Luda, *Ce que disent les contes*, Éditions du Sorbier, 1995.

SORIANO, Marc, *Guide de littérature pour la jeunesse*, Flammarion, 1975.

SORIANO, Marc, *Les « contes » de Perrault : culture savante et traditions populaires*, Gallimard, 1972.

SORIANO, Marc, « La littérature pour enfant dérange les adultes », *Le Monde de l'éducation* n°12, p215-221.

THALER, Danielle ; JEAN-BART, Alain, *Les enjeux du roman pour adolescents : roman historique, roman-miroir, romans d'aventures*, Paris, L'Harmattan, 2002.

VIERNE, Simone, *Rite, roman, initiation*, Grenoble, PUG, 1987.

VON FRANZ, Marie-Louise, *La Femme dans les contes de fées*, Paris, La fontaine de Pierre, 1979.

Le rapport texte-image :

AUMONT, Jacques, *L'image*, Paris, Nathan, 2001.

BARTHES, Roland, « rhétorique de l'image », *l'obvie et l'obtus, Essais critique III*, Éditions du Seuil, 1982.

BEN SOUSSAN, Patrick, *Les tout-petits et les livres*, Spirale n° 20, ÉRÈS, 2001.

DANSET-LÉGER, Jacqueline, *L'enfant et les images de la littérature enfantine*, Pierre Madraga éditeur, 1980.

DUPONT-ESCARPIT, Denise (sous la dir. de), *L'enfant, l'image et le récit*, Mouton Éditeur, 1977.

DURANT, Marion ; BERTRAND, Gérard, *L'image dans le livre pour enfants*, École des loisirs, 1975.

FRESNAULT-DERUELLE, Pierre, *La bande dessinée, essai d'analyse sémiotique*, Paris, Hachette, 1972.

JOLIBERT, Josette, *Le pouvoir de lire*, Tournai, Casterman, 1975.

JOLY, Marine, *introduction à l'analyse de l'image*, Nathan, « collection 128 », 1993.

KRÜGER, Reinhard, « L'écriture et la conquête de l'espace plastique : comment le texte est devenu image », in *Single texte/image*, sous la direction d'Alain Montandon, Lyon, Césura, 1990. (p13-61)

LE MEN, Ségolène, *Livres d'enfants, livre d'images*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1989.

MORGAN, Harry, *Principes des littératures dessinées*, Éditions de l'An 2, 2003.

NIEVRES-CHEVREL, Isabelle, « L'évolution des rapports entre le texte et l'image dans la littérature pour enfants », actes du colloque « L'enfance et le patrimoine », Annecy, 18-19 Septembre 2001.

NIEVRES-CHEVREL, Isabelle, « narrateur visuel et narrateur verbal dans l'album pour enfants », *La revue des livres pour enfants* n°214, décembre 2003, p. 69-81.

PORCHER, Louis, *Introduction à une sémiotique des images*, Paris, Didier, 1977.

VAN DER LINDER, Sophie, *Lire l'album*, Le-Puy-en-Velay, L'atelier du poisson soluble, 2006

Analyse et psychanalyse des textes : Violence, tabou et sacralité.

- ANZIEU, Didier, *Le corps de l'œuvre*, Gallimard, coll. « Connaissance de l'Inconscient », 1982. (BU)
- BAUDRILLARD, Jean, *L'échange symbolique et la mort*, Gallimard, 1976. (BU)
- BELLEMIN-NOEL, Jean, *Vers l'inconscient du texte*, Paris, PUF, 1977.
- BELLEMIN-NOEL, Jean, *les contes et leurs fantasmes*, Paris, PUF, 1983. (BU)
- BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Robert Laffont, 1976.
- BRICOUT, Bernadette, *La Clé des contes*, Éditions du Seuil, 2005.
- CHABOT, Marc, *En finir avec soi, les voix du suicide*, VLB Éditeur, 1997.
- FREUD, Sigmund, « Matériaux des contes dans les rêves » *Résultats, idées, problèmes, I*, Paris, PUF, 6^e édition, 1998.
- FREUD, Sigmund, *Totem et tabou*, Édition Payot et Rivages, 2001.
- GENARDIÈRE, Claude de la, *Encore un conte ? Le Petit Chaperon Rouge à l'usage des adultes*, L'Harmattan, 1996.
- GIRARD, René, *Quand les choses commenceront*, Paris, Grasset, 1992.
- GIRARD, René, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Grasset, 1978.
- GIRARD, René, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972.
- GUTTON, Philippe, *Violence et adolescence*, Paris, In Press, 2002.
- HÉTIER, Renaud, *Contes et violences, enfants et adultes face aux valeurs sous-jacentes du conte*, PUF, 1999. (centre croqu livre)
- LARTET-GEFFARD, Josée, *Le Roman pour ados. Une question d'existence*, Paris, Édition du Sorbier, 2005.
- MONCHAUX, Marie-Claude, *Ecrits pour nuire, Littérature enfantine et subversion*, UNI, 1985. (abs)
- NICOLAS, Guy, *Du Don rituel au sacrifice suprême*, Éditions La Découverte, 1996.
- REY-FLAUD, Henri, *Le Chevalier, l'Autre et la Mort*, Paris, Payot, 1999.
- RICHARD, François, *Le processus de subjectivation à l'adolescence*, Paris, Dunod, 2001.
- VIROLE, Benoit, *L'enchantement Harry Potter, La psychologie de l'enfant nouveau*, Éditions des Archives Contemporaines, 2001.
- WINNICOTT, Donald Woods, *De la pédiatrie à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1989.

Histoire et Société :

- ARENDDT, Hannah, *La Crise de l'éducation*, in *La Crise de la culture*, « Folio Plus », Gallimard, 2007.
- ARIES, Philippe, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident*, Éditions du Seuil, 1975, 222p.
- ARIES, Philippe, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Éditions du Seuil, 1975.
- JANKELEVITCH, Vladimir, *La mort*, Paris, Flammarion, 1977.
- KUBLER-ROSS Elisabeth, *On children in death, La mort et l'enfant*, Genève, Édition du tricorné, 1986.
- NAOURI, Aldo, *Les Pères et les mères*, Odile Jacob, 2004, 277p.
- NAOURI, Aldo, *Parier sur l'enfant*, Paris, Éditions du Seuil, 1988.
- REED, Evelyn. *Féminisme et anthropologie*, Paris, Denoël/Gonthier, 1979.

Société de Thanatologie, *L'Enfant face à la mort*, XXIIème congrès, Paris, Décembre 1994.
Société de Thanatologie, *L'adolescent et la mort*, XXVème congrès, Paris, L'Esprit du Temps, 1998.
Déc. 1975, 10-11.
THOMAS, Louis-Vincent, *La mort*, Paris, PUF, 1988.
THOMAS, Louis-Vincent, *Anthropologie de la mort*, Paris, Édition Payot, 1994.
VAN GENNEP, Arnold, *Les rites de passages*, Paris, Picard, 1981.

La mort et le récit :

ARFEUX-VAUCHER, Geneviève, *La vieillesse et la mort dans la littérature enfantine*, Paris, IMAGO, 1994, 280p.
AURAIJ-JONCHIERE, Pascale, *Mythologies de la mort*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000, 163p. (BU)
BOULOUMIÉ, Arlette, *Les vivants et les morts : littérature de l'entre-deux-mondes*, Paris, Édition Imago, 2008, 309p.
CLERC, Jeanne-Marie, *La Mort et le récit*, Montpellier, Publication du centre de recherche en littérature générale et comparée, Université Paul Valéry, 1990.
COLIN, Marielle, *La Mort à l'œuvre, représentation et mise en intrigues de la mort en littérature*, Presses Universitaires de Caen, 2001, 177p.
EISSEN, Ariane, *Dialogue des morts*, Paris, Édition Kimé, 2007, 191p.
ERNST, Gilles, *La Mort en toutes lettres*, actes du colloque de littérature comparée de l'université de Nancy II, 2-4 octobre 1980, Presses Universitaires de Nancy, 1983.
FALLOT, Jean, *Cette mort qui n'en est pas une*, Presses Universitaires de Lille, 1993, 215p.
HENTSCH, Thierry, *Raconter et Mourir : aux sources narratives de l'imaginaire occidental*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2005, 490p.
JACQUIN, Gérard, *Le récit de la mort*, Presses Universitaires de Rennes, 2003.
LANDRY, Jean-Pierre, *La mort du héros dans la littérature française*, actes du colloque 13-14 décembre 1996, Lyon, CEDIC, 1997.
LOUX, François, *L'Ogre et la dent*, Berger-Levrault, « arts et traditions populaires », 1981.
MARKALE, Jean, *Contes de la Mort des pays de France*, Albin Michel, 1992.
PICARD, Michel, *La littérature et la mort*, Presses Universitaires de France, 1995, 193p.
POMEL, Fabienne, *Les Voies de l'au-delà et l'essor de l'allégorie au Moyen-âge*, Paris, H. Champion, 2001, 649p.
PORCAR, Marie-Hélène, *Un mot pour l'absence, une lecture de la mort dans la littérature de jeunesse contemporaine*, Lille, ANRT, 1997, 407p.

Les sites internet :

<http://www.lapensine.com/index.htm>

<http://www.gazette-du-sorcier.com>

<http://www.monde-diplomatique.fr/>